

29
2EJ

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**UNA CRÓNICA DEL ARTE EN EL MÉXICO CALLISTA: LA
REVISTA *FORMA* (1926 - 1928)**



**TESIS QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIADA EN HISTORIA
PRESENTA ITZEL ALEJANDRA RODRÍGUEZ MORTELLARO**

MÉXICO, D. F., 1995

FALLA DE ORIGEN

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Quiero dar las gracias a mi asesora, la maestra Alicia Azuela, por la paciencia, el tiempo, la guía, los buenos consejos y el cariño que siempre me brindó.

Agradezco también los comentarios que generosamente hicieron a mi tesis el doctor Aurelio de los Reyes, el maestro Fausto Ramírez, la doctora Elia Espinosa y el licenciado Renato González Mello.

A mis padres, María Mortellaro y Francisco Rodríguez, quienes siempre me apoyaron y alentaron y que son mi ejemplo.

A la memoria de mi abuelo, José Mortellaro.

A Rodrigo, con todo mi amor.

UNA CRÓNICA DEL ARTE EN EL MÉXICO CALLISTA: LA REVISTA *FORMA* (1926 - 1928)

Introducción

I. La revolución cultural

- a) El renacimiento cultural posrevolucionario
- b) José Vasconcelos y el nacionalismo cultural
- c) El nacionalismo populista

II. La vanguardia artística en el México posrevolucionario

- a) México en el contexto artístico occidental
- b) La "nacionalización de las vanguardias"
- c) El antecedente nacionalista
- d) La década de la lucha armada
- e) Panorama del arte mexicano en los años veintes
- f) La colectivización de los artistas en la década de los treintas

III. La política cultural callista

- a) El estado callista (1924-1928)
- b) Política cultural

IV. La revista *Forma*

- a) Publicaciones artísticas en la década de los veintes
- b) *Forma*. Fundación y objetivos

V. *Forma* y el medio artístico nacional

- a) El director de *Forma*, Gabriel Fernández Ledesma
- b) Los colaboradores de *Forma*
- c) *Forma* y la pluralidad artística mexicana
- d) *Forma* en el medio artístico internacional

VI. El discurso del arte en *Forma*

VII. El diseño editorial en *Forma*

- a) Panorama del diseño editorial en el México posrevolucionario
- b) *Forma*

Ilustraciones

Conclusiones

Apéndice I. Colaboradores de *Forma*

Apéndice II. Cuantificación del número de colaboraciones de una tendencia determinada y espacio concedido a cada colaboración en *Forma*

Apéndice III. Clasificación de las imágenes de *Forma*

Cronología

Bibliografía

INTRODUCCIÓN

En el desarrollo cultural posrevolucionario no hubo una ruptura radical con los planteamientos de núcleos intelectuales y literarios del período porfirista que habían trabajado sobre la creación de una cultura nacional. En el nacionalismo espiritual de grupos como los modernistas y el Ateneo de la Juventud va a fincarse el nacionalismo revolucionario que pusieron en marcha los gobiernos de Álvaro Obregón (1920-1924) y Plutarco Elías Calles (1924-1928). Sin embargo, a pesar de que hablemos de el “nacionalismo revolucionario”, es importante notar que no hubo uno sino diversos “nacionalismos”. El estado obregonista partió de la reflexión nacionalista expuesta a finales del antiguo régimen e incorporó a ella elementos ideológicos ligados a la Revolución: el populismo, el socialismo agrario y proletario, la idea de unidad, conciliación y progreso nacional. El proyecto nacional de Calles se gestó de arriba hacia abajo y sirvió para fortalecer la dominación estatal y los intereses de los nuevos capitalistas. Las políticas culturales de estos gobiernos formaron parte esencial en la consolidación del proyecto nacional. Durante la presidencia de Obregón, José Vasconcelos se dedicó a la difusión masiva de la cultura a través de distintos medios: el libro, el espectáculo, el maestro, el arte. Con Calles la estructura administrativa anterior no se alteró significativamente pero los objetivos se adaptaron a la necesidad pragmática del nuevo Estado empresario, es decir, se buscó incorporar a todos los mexicanos al desarrollo productivo del país. La Secretaría de Educación Pública se dedicó a expandir la educación rural, la integración indígena a la “modernidad”, y a desarrollar una cultura proletaria a través de una educación técnica y urbana.

La elaboración y consolidación de un arte nacional, producto de la nueva cultura revolucionaria, fue uno de los intereses comunes de las políticas culturales de los años veintes. La primera mitad de esta década, en buena medida gracias a Vasconcelos, fue la más prolífica y libre en proyectos artísticos (muralismo, método de dibujo Best Maugard, estridentismo, Escuelas de Pintura al Aire Libre, “contracorriente”). Con Calles, que fortalece al Estado, se burocratiza la producción del arte y se propone integrar la energía creadora al progreso nacional; se margina a artistas radicales identificados con posiciones políticas de izquierda y a quien no colabore con los lineamientos impuestos, y disminuye la variedad y libertad de propuestas artísticas (estridentismo, movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre, grupo !30-30!). En ambas etapas se distingue el papel activo y comprometido del artista, con el arte y con la sociedad.

Un notable promotor y difusor del arte nacional fue Gabriel Fernández Ledesma. Una de sus labores de difusión más relevantes fue la dirección de *Forma. Revista de artes plásticas*, objeto de estudio del presente trabajo. Esta publicación es importante porque constituye una elocuente crónica del arte y de la idea del arte del México de la segunda mitad de los años veintes. *Forma* nos brinda una imagen rica del arte mexicano en sus diversas ramas y también nos expone una perspectiva de la relación que entonces existió

entre la producción y promoción cultural, de los artistas y su relación con su sociedad, el medio cultural y con el Estado, y, sobre todo, la idea que se tenía del arte en todas sus determinaciones durante la segunda década de nuestro siglo.

Objetivo del presente estudio

Una de las vías directas para acceder al conocimiento de una realidad histórica determinada es a través de la producción cultural del período que nos interese. El análisis de una fuente histórica original nos acerca a la comprensión de las ideas e ideales que movieron al individuo o grupo que estudiemos. El presente estudio pretende, a partir del análisis crítico de una fuente documental original, elaborar una interpretación de las ideas e ideales del arte de la segunda mitad de la década de los veinte en México. La fuente original que aquí se revisa y analiza, *Forma. Revista de artes plásticas*, es una de las primeras publicaciones periódicas en avocarse a la reflexión crítica y a la difusión del arte mexicano. La revista *Forma* apareció irregularmente de 1926 a 1928, es decir, durante los dos últimos años del régimen del presidente Plutarco Elías Calles.

Para poder aproximarnos al objeto de estudio con conocimiento de causa, se toma como punto de partida el renacimiento cultural que precedió a la lucha armada conocida como Revolución Mexicana. Después de una breve revisión de las características esenciales de la política cultural llevada a cabo durante el régimen de Obregón (1921-1924), se expone un panorama de las distintas propuestas artísticas desarrolladas durante la década que nos ocupa, en donde se enfatiza el afán de búsqueda de un arte nacional. A continuación se revisa la política cultural del gobierno de Calles, con el fin de mostrar de qué manera nuestro objeto de estudio se incluye en ésta.

La primera aproximación a la fuente que estudiamos se realiza a partir de una revisión del panorama de publicaciones periódicas con fines culturales que aparecieron en esta época. Reconocida la relevancia de *Forma*, por contarse entre las primeras revistas que se dedicaron a la difusión y reflexión artística en México, se procede a analizarla directamente. El análisis de la revista comprende varias perspectivas, a saber: su identificación con el medio artístico nacional, el discurso del arte que expone y la novedad visual que propone.

Además del conocimiento que esta fuente documental nos brinda del arte mexicano, muestra una serie de relaciones socio-culturales implicadas, por ejemplo: la relación de los artistas e intelectuales con el poder político, la relación del artista con su medio social, la influencia de la ideología nacionalista sobre las nociones artísticas, la idea que se establece de la función social del arte, etcétera. Este estudio intenta dilucidar este tipo de relaciones a partir del análisis de la revista.

Después de los siete capítulos que comprenden este estudio, se incluyen tres apéndices en donde se encuentra la cuantificación y catalogación de colaboradores, colaboraciones e

imágenes que aparecen en *Forma*. Las conclusiones que se derivan de estos datos nos muestran un panorama general del tipo de temática y la tendencia artística de la revista (capítulos V). Finalmente se incluye una cronología para contar con una visión general del desarrollo cultural de México en las primeras décadas del siglo XX.

I. La revolución cultural

a) El renacimiento cultural posrevolucionario

Con Alvaro Obregón elegido presidente por sufragio universal, la Revolución Mexicana comenzó su proceso de “institucionalización” y la unidad nacional, necesidad constante durante toda la contienda, empezó a construirse entre los distintos sectores sociales y culturales. Obregón procuró la conciliación de los obreros, de los campesinos y de las masas urbanas con el Estado revolucionario¹. Paralelamente, surgió la necesidad de afianzar la unidad nacional en el espíritu de los mexicanos. Comenzando la década de los veinte apareció el primer gran empeño de crear un nacionalismo cultural que integrara a la colectividad y que “absorbiera y conformara el impulso de la Revolución Mexicana”². Al filósofo ateneísta José Vasconcelos fue a quien correspondió iniciar esta tarea. Vasconcelos fundó las bases para una “cultura social” y un “nacionalismo espiritual” que dominó el panorama cultural de la segunda década del siglo XX.

La historia de la cultura en México tiene como una de sus épocas más brillantes, y decisivas para su ulterior desarrollo, la década de los veinte. Es una época caracterizada por la celebridad de sus artistas y por el compromiso que éstos tuvieron no solo con su obra sino con la vida social y política del país. Estos años fueron pródigos en asociaciones de artistas y expresiones colectivas, publicaciones de revistas y manifiestos y polémicas para defender causas estéticas. La vida cultural se encontraba en ebullición³.

Debido a la convivencia, hubo una importante interrelación e influencia recíproca entre pintores, literatos, músicos, arquitectos:

Diego Rivera influye en la música de Carlos Chávez y en la arquitectura ordenada por José Vasconcelos; las tribunas del Estadio de Jalapa mueven a la emoción de la poesía estridentista, la pintura de los niños que asisten a las Escuelas de pintura al aire libre ponen en escena principal el valor del contexto urbano de los alrededores de la ciudad de México⁴.

La élite intelectual mexicana sentía que su país, por primera vez en su historia, hacía una verdadera aportación a la cultura universal y que “lo mexicano” tenía una presencia distintiva en el arte internacional. El desarrollo de una “cultura nacional” brindaba cohesión interna afirmando los logros revolucionarios y también brindaba hacia el exterior la imagen de un país que a pesar de una guerra sangrienta y “bárbara” tenía una sensibilidad natural para expresiones espirituales.

¹ Cfr. Gloria M. Delgado de Cantú, *Historia de México. Formación del Estado moderno*. México, Alhambra Bachiller, 1991. “Unidad 9. Los gobiernos de la Revolución. Formación del Estado mexicano. El caudillismo populista (1920-1928)”

² Carlos Monsiváis, “El nacionalismo cultural” en *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 301.

³ Cfr. Enrique Xavier de Anda Alanís, *La arquitectura de la Revolución. Corrientes y estilos de la década de los veinte*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, p.25.

⁴ *Idem*.

b) José Vasconcelos y el nacionalismo cultural

"Para eso íbamos a la Revolución, para imponer, por la fuerza del pueblo, el espíritu sobre la realidad"

José Vasconcelos, *Ulises criollo*

El 2 de octubre de 1921 se creó la Secretaría de Educación Pública y el presidente Obregón nombró como ministro a José Vasconcelos. El nuevo funcionario había participado activamente en algunos de los gobiernos revolucionarios y a su ingreso al escenario político se unió a Obregón por considerarlo heredero político de los ideales de Madero, es decir, de la democracia liberal⁵.

Vasconcelos ateneísta

José Vasconcelos consolidó su formación intelectual en el Ateneo de la Juventud⁶ - y fue elegido su presidente en 1911 cuando el grupo cambia de nombre a Ateneo de México- y

⁵ José Vasconcelos participó en el movimiento maderista como uno de los cuatro secretarios del Centro Antirreleccionista de México y con Félix F. Palavicini fue codirector del periódico *El antirreleccionista*. En la insurrección de 1910-11 fue secretario y sustituto de Francisco Vázquez Gómez, agente confidencial de Madero en Washington y fundador del Partido Constitucionalista Progresista. Carranza lo designó agente confidencial ante los gobiernos de Inglaterra y Francia para tratar de evitar que estos otorgaran ayuda financiera al dictador Huerta. Desempeñó misiones en Canadá y Estados Unidos (asistió a las conferencias de Niagara Falls, después de la invasión de Estados Unidos a Veracruz). En 1914 fue nombrado director de la Escuela Nacional Preparatoria. En ese año criticó a Carranza y éste ordenó su arresto, por lo que huyó a Estados Unidos. Cuando regresó a México asistió a la Convención de Aguascalientes y se desempeñó como secretario de Instrucción Pública (1914-15) con Eulalio Gutiérrez. Se exilió en 1915 y en 1920 se entrevistó con Álvaro Obregón y ofreció su apoyo al Plan de Agua Prieta. Adolfo de la Huerta lo designó jefe del departamento Universitario y de Bellas Artes del 9 de junio de 1920 al 2 de octubre de 1921. Cfr. Humberto Musacchio, *Diccionario Enciclopédico de México. Ilustrado*, México, Andrés León editor, 1989, Tomo IV, p. 2130-31.

⁶ Hacia 1907 se organizó en México una Sociedad de Conferencias que fue el antecedente inmediato del Ateneo de la Juventud, fundado el 28 de octubre de 1909. Este se integró por un grupo de intelectuales nacidos a finales del siglo XIX: los escritores José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Julio Torri, Pedro Henríquez Ureña, Luis G. Urbina, Alfonso Cravioto, Martín Luis Guzmán, Isidro Fabela; el filósofo Antonio Caso; los pintores Diego Rivera, Roberto Montenegro, Alfredo Ramos Martínez; los músicos Manuel Ponce y Julián Carrillo. Con la política cultural porfirista los ateneístas, como los modernistas, se sentían limitados en su acción cultural y oponían resistencia a la filosofía positivista, deshumanizada y materialista. El grupo del Ateneo atribuía importancia a los valores espirituales y universales, fundamentados en un humanismo de raíz clásica. La búsqueda de valores universales se tradujo en un preocupación por "lo esencial" que después derivó en la consolidación de una "cultura nacional" construida sobre todo con el legado hispánico del pueblo mexicano. En general, los ateneístas buscaban un cambio social mediante la acción cultural. Combatían la ideología materialista y extranjerizante del porfiriato (concretada en el positivismo) pero no proponían cambios a tono con lo que el pueblo reclamaba. La revolución que ellos proponían tenía que ver con el cambio en las ideas, la guerra era una expresión de "barbarie" que tenía que ser sustituida por una elevación del espíritu conforme a cánones morales y culturales del humanismo clásico. La mayoría de los ateneístas veían la revolución armada con temor y su acción revolucionaria se refería sobre todo al campo de la educación, proponiendo hacer extensiva la "alta cultura" y defendiendo la "civilización". Para una visión más amplia acerca de este grupo intelectual Cfr.

como ministro de educación tuvo la oportunidad de vincular sus convicciones filosóficas a sus acciones políticas. La política educativa y cultural de Vasconcelos se desarrolló tomando como base los siguientes postulados ateneístas:

- Los ateneístas querían una transformación en el ambiente social a través de la difusión de la cultura, no a través de la revolución armada.
- Se enfocaron sobre aspectos de la cultura mexicana y latinoamericana.
- Se inclinaron por la formación de una “cultura nacional”.
- Rescataron las manifestaciones culturales nacionales, resaltando sus características espirituales y universales simultáneamente.
- La importancia que dieron a los valores espirituales los llevó a buscar “lo esencial” .
- La cultura humanista clásica debía ser la base de la formación moral e intelectual de todo individuo.
- Su comprensión de la herencia cultural del país se basó sobre todo en el legado hispánico.
- La figura del indígena aparece descontextualizada y asimilada dentro de una visión romántica que lo presenta como el “buen salvaje” rousseauiano que deberá ser incorporado a la cultura nacional.
- La tarea del arte se concibe como el intento de llevar la alta cultura y la “civilización” a las clases populares.

En medio de los difíciles años revolucionarios los ateneístas lucharon por rescatar, preservar y difundir los “verdaderos valores”, los valores de la cultura. José Vasconcelos, en un discurso de 1911, propone canalizar el ímpetu revolucionario hacia una revolución del espíritu:

Hasta esta cumbre sobre las montañas donde el pensamiento medita a través de las edades, llega el estrépito y el resonar de la revolución triunfante. Aquí acogeremos la tempestad con la firmeza con que los árboles del bosque se entregan al vendaval, soltando al soplo sus ramas y cantando la elevación y la grandeza. Y así como los árboles transforman la fuerza de los vientos en canción exaltadora, el espíritu tonaliza los rumores colectivos, rima las notas y da voz a la canción de la era nueva⁷.

Carlos Monsiváis “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 1988. “III. El Ateneo de la Juventud” Tomo 2.

⁷ José Vasconcelos citado en Carlos Monsiváis “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” en *Historia General de México*, *Op. Cit.*, p. 1398.

Sin embargo, “los ateneistas se dispersan, se aíslan, salen del país. Si bien su proyecto educativo se prolonga de algún modo en la acción de José Vasconcelos como Secretario de Educación, su reelaboración de la cultura mexicana no se consuma”⁸.

Política educativa y cultural

José Vasconcelos, incluido en un régimen posrevolucionario en donde el discurso heredado del liberalismo decimonónico planteaba a la educación como el instrumento que iba a reequilibrar a la sociedad, conciliar las clases antagónicas y hacer un proyecto moderno de nación, tuvo que redefinir su actitud, hasta cierto punto elitista, e ir “más allá” de los postulados ateneistas. Por un lado mantenía su fé en la “alta cultura” y por el otro se imponía una necesidad de democratización que incluía al ámbito cultural. El ministro encontró el ejemplo del soviético Lunacharsky⁹ muy útil para elaborar un plan estructurado que resolviera la dificultad de improvisar proyectos a gran escala en donde se abarcaran las actividades educativas (del jardín de niños a la Universidad) y culturales (de las artes plásticas al teatro y la danza, pasando por la lectura y el canto). Sin embargo, trató de evitar toda “politización” de las tareas educativas y culturales¹⁰. El objetivo de la política educativa del ministro fue consolidar la unión espiritual de los mexicanos a través de una producción cultural que brindara cohesión e identificación. Al resultado de este proyecto, que ocupó a Vasconcelos de 1921 a 1924, se le ha nombrado “nacionalismo cultural”.

Ante la tarea de llevar educación y cultura a todos los rincones del país, Vasconcelos decidió emprender giras a la provincia -acompañado de intelectuales y artistas- para tomar conciencia de la realidad nacional:

Vasconcelos (...) visita las principales ciudades de la provincia, pero también poblados que nunca había atravesado ningún personaje oficial y regiones que habían vivido al margen de toda corriente cultural y educativa. Pronuncia discursos, discute con las autoridades, preside banquetes. Pero, sobre todo, visita escuelas, habla con los maestros, toma nota del estado (...) de los locales; hace listas del material necesario que luego enviará, (...) se informa sobre la salud y condiciones sociales de los niños que asisten o deberían asistir a la escuela; instala (...) embriones de bibliotecas y salas de lectura; pide que establezcan circuitos para las “bibliotecas ambulantes” que (...) llevarán libros técnicos, libros de higiene, abecedarios, pero también los “clásicos” editados por la Universidad; alienta la creación de museos regionales y la formación de bandas y orfeos locales; organiza espectáculos de danza folclórica y pasa revista a la producción artesanal de la región¹¹.

La Secretaría de Educación Pública se dividió en tres grandes departamentos: el Departamento Escolar, el Departamento de Bibliotecas y Archivos y el Departamento de Bellas Artes. “En el Departamento Escolar -comentó Vasconcelos- se imparte la

⁸ Carlos Monsiváis, *Idem.*, p. 1400.

⁹ Anatole Lunacharsky (1875-1933) fue el primer comisario (o ministro) de Instrucción Pública de la Unión Soviética, de 1917 a 1923. Se interesó por la educación de las masas del pueblo ruso, proporcionándoles una cultura amplia por medio de los clásicos universales. También se preocupó por salvar el patrimonio cultural (arte, bibliotecas, etcétera) de la Rusia zarista.

¹⁰ Cfr. Claude Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925)*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Históricas, 1989, p. 22.

¹¹ *Idem.*, p. 50.

instrucción y se educa; en el Departamento de Bibliotecas se difunde la cultura y en el de Bellas Artes se da a esa misma cultura el coronamiento que necesita para ser completa y alta”¹².

Departamento Escolar

El criterio de la Secretaría de Educación Pública fue que “la educación - adecuación de la persona a la vida social de la comunidad y esta al ritmo contemporáneo- era primordial para el Estado y que la instrucción -formación intelectual- era accesoria”¹³. Una de las prioridades de esta Secretaría fue integrar a los mexicanos en la construcción de un México moderno. Las comunidades indígenas debían sumarse al esfuerzo de reconstrucción nacional y para eso era necesario su incorporación a la “civilización” a través de una educación con orientación práctica. Entre los programas de educación indígena se incluyeron las campañas de alfabetización, la escuela rural, y las llamadas “misiones culturales” en donde un miembro de la Dirección de Cultura Estética (especializado en canciones populares, diseños tradicionales, organización de orfeones, etcétera) , varios profesores de materias técnicas (costura, carpintería, curtido en piel, técnicas de cultivo, etcétera) y un profesor de educación física e higiene, guiaban al pueblo inculto por medio de su sabiduría hacia “nuevas y superiores formas de vida”. “Se trataba de llegar a la población rural y realizar en ella una acción de propaganda cultural, tecnológica y sanitaria”¹⁴.

En su ya mencionado discurso de toma de rectoría de la Universidad expresó:

(...) y no descansaremos hasta haber logrado que las jóvenes abnegadas, que los hombres cultos, que los héroes todos de nuestra raza se dediquen a servir a los intereses de los desvalidos y se pongan a vivir entre ellos para enseñarles hábitos de trabajo, hábitos de aseo, veneración por la virtud, gusto por la belleza y esperanza en sus propias almas¹⁵.

Por otro lado, Vasconcelos prestó singular atención a la integración de las distintas identidades étnicas y lingüísticas a la cultura nacional. A través de las escuelas rurales se “castellanizaba” al indio para lograr su completa “mexicanización”:

El indio no tiene otra puerta hacia el porvenir que la puerta de la cultura moderna, ni otro camino que el camino ya desbrozado de la civilización latina¹⁶.

El nacionalismo cultural planteó “lo mexicano” como la síntesis de la tradición prehispánica y la hispánica, es decir, el mestizo¹⁷. El mestizo recibía la “lengua y

¹² José Vasconcelos citado en *Ibid.*, p. 59.

¹³ Enrique González Casanova, “La lucha por nuestra cultura. Vasconcelos educador” en *José Vasconcelos: de su vida y obra. Textos selectos de las jornadas vasconcelianas de 1982*, Comp. Alvaro Matute y Martha Donís, México, UNAM Dirección General de Difusión Cultural, 1984. (Textos de Humanidades 39), p. 162.

¹⁴ Claude Fell, *Op.Cit.*, p. 148.

¹⁵ Vasconcelos citado en Raquel Tibol, “Panorama de las artes” en *José Vasconcelos: de su vida y obra. Textos selectos de las jornadas vasconcelianas de 1982*, *Op.Cit.*, p. 215.

¹⁶ José Vasconcelos citado en Nicola Coleby, *La construcción de una estética: el Ateneo de la Juventud, Vasconcelos y la primera etapa de la pintura mural posrevolucionaria, 1921 - 1924*, Tesis de maestría en Historia del Arte, México, UNAM Facultad de Filosofía y Letras, 1985, p. 51.

civilización” legada por España y la “sangre y el alma” del indígena antiguo. Estas herencias compartidas, creaban un vínculo de unión espiritual e identidad entre los mexicanos, e iberoamericanos. Vasconcelos recalcó la raíz hispánica del pueblo de México porque ésta recogía la herencia humanista de las grandes civilizaciones occidentales antiguas mientras que lo indígena constituía un sello de especificidad, por decirlo así, en el pueblo de México ¹⁸.

Departamento de Bibliotecas y Archivos

Una de las armas de las que se valió la cruzada cultural de Vasconcelos fue el libro. El libro desarrollaría un papel capital para la alfabetización y difusión de la cultura a nivel nacional, además de brindar una “lección de humanismo”. Por lo tanto, la Secretaría de Educación Pública promovió ediciones de gran tiraje y precio accesible para que pudieran ser adquiridas por el mayor número de lectores. La política editorial de Vasconcelos debía cumplir dos objetivos: “difundir la cultura clásica y divulgar las conquistas del pensamiento moderno” ¹⁹. El Departamento Editorial se encargó de reunir una lista de libros “fundamentales” que cumplieran con estas tareas y se dió a la tarea de traducirlos para lanzarlos al mercado nacional - los Talleres Gráficos de la Nación se encargaban de la difusión- y extranjero.

Así, aparecen las primeras versiones en castellano de obras tales como *Vidas ejemplares* (Beethoven, Miguel Angel, Tolstoi) de Romain Rolland y *Obras escogidas* de Rabindranath Tagore. Además de obras “clásicas” (Homero, Esquilo, Platón, Eurípides, Tolstoi) el Departamento Editorial de la SEP también produjo manuales escolares (para escuelas primarias y para la Escuela Nacional Preparatoria), y manuales técnicos (técnicas industriales, agrícolas, etcétera). Asimismo, comenzaron a editarse masivamente *Lecturas clásicas para niños* y *Lecturas clásicas para mujeres* . También se dió impulso a las publicaciones periódicas, se fundaron las revistas *El Maestro* - que complementaba los conocimientos adquiridos en la escuela- y *El libro y el Pueblo* - que orientaba en la elección y lectura de libros- y se reanudó la publicación del *Boletín de la Universidad* y de los *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía* ²⁰.

El proyecto editorial fue objeto de especial atención, no sólo en cuanto a contenidos sino también en cuanto a diseño. En *Lecturas clásicas para niños*, por ejemplo, las ilustraciones y viñetas las realizaron los artistas Gabriel Fernández Ledesma y Roberto Montenegro.

¹⁷ En una conferencia dictada en Lima en 1916 Vasconcelos exclamó: “la nuestra es patria y obra de mestizos, de dos o tres razas por la sangre y de todas las culturas por el espíritu”. Claude Fell, *Op.Cit.*, p. 554.

¹⁸ Cfr. Nicola Coleby, *Op.Cit.*, p. 51 y 52.

¹⁹ *Idem.*, p.485.

²⁰ Respecto a la labor editorial de Vasconcelos, Cfr. Claude Fell, *Op.Cit.*, “6. La cultura a través del libro” y “7. La multiplicación de las bibliotecas”.

Por otro lado, como medida de acceso del pueblo a la cultura, Vasconcelos puso en práctica otra de las medidas tomadas por Lunacharsky en la Unión Soviética: la multiplicación de las bibliotecas. Las pequeñas bibliotecas aumentaron y se establecieron horarios accesibles para toda la población (incluso nocturnos y dominicales). Se clasificó a las bibliotecas en cinco categorías: públicas, obreras, escolares, diversas y ambulantes²¹. La creación de bibliotecas en el período de Vasconcelos en la SEP aparentemente fué un éxito pues, según informes del Departamento de Bibliotecas, en 1920 había 70 bibliotecas en todo el país y para 1924 había 1 916 bibliotecas de todo tipo²².

Departamento de Bellas Artes

Vasconcelos se pronunció por el desarrollo de una escuela nacional de arte. Para el ministro, un arte que reflejara "el alma nacional" sería el instrumento revolucionario de aculturación del pueblo mexicano. La meta del ministro era que la "alta cultura", restringida hasta antes de la Revolución a una minoría privilegiada, se masificara y tuviera alcance nacional (desarrollar una auténtica "educación artística" del pueblo). Un año antes, en su discurso inaugural de rectoría de la Universidad en junio de 1920 ya delineaba el papel de los intelectuales al pedirles salir "de sus torres de marfil a sellar un pacto de alianza con la revolución"²³.

La crisis financiera de los últimos años del régimen porfirista, había obligado al ministro de Instrucción Pública de entonces, Justo Sierra, a suspender las pensiones de varios artistas mexicanos que estudiaban en el extranjero. Entre 1909 y 1910 regresaron a México: Roberto Montenegro, Ángel Zárraga, Ignacio Rosas, Francisco Goitia y Alfredo Ramos Martínez, entre otros²⁴. En 1921, con el nombramiento de Vasconcelos como secretario de Educación, un segundo grupo de artistas que estudiaban en Europa becados por el gobierno mexicano volvieron al país, entre ellos: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Adolfo Best Maugard. Todos estos repatriados buscaron contribuir a la reconstrucción espiritual de su país. Venían empapados de los lenguajes artísticos europeos (la tradición clásica y las vanguardias), con la idea de integrarlos a la expresión autóctona mexicana y crear un verdadero arte nacional. Para el ministro los artistas cumplían una función social precisa: eran los portadores del mensaje espiritual²⁵; por eso los acogió en su proyecto cultural y consiguió para ellos patrocinio oficial (la pintura mural fue uno de los resultados de la democratización de las artes plásticas):

²¹ Cfr. *Idem.*, p. 516.

²² *Ibid.*, p. 520.

²³ José Vasconcelos citado en *Ibid.*, p. 19.

²⁴ Cfr. Pilar García de Garmen, "Alfredo Ramos Martínez y la Academia Nacional de Bellas Artes" en *Alfredo Ramos Martínez (1871-1946). Una visión retrospectiva*, Cal. Exh., México, Museo Nacional de Arte INBA, abril-junio 1992, p. 36.

²⁵ Para ampliar el conocimiento acerca del papel mesiánico atribuido al intelectual, Cfr. Nicola Coleby, *Op. Cit.*, p. 56.

(...) no puede hacer nada el artista abandonado a sus propios recursos y es el gobierno quien únicamente puede, en los tiempos que corren, hacerse mecenas y director sistematizador de las actividades superiores, así como de las menores²⁶.

Así, el Estado mexicano obregonista se convirtió en mecenas al incorporar a los artistas a la política cultural. Además, no solo los contrató para proyectos artísticos, también integró a algunos a la burocracia de la Secretaría de Educación Pública (v.g. Best Maugard, Fernández Ledesma y Montenegro). Gracias a esta asimilación oficial muchos artistas adquirieron presencia social y política.

Sin embargo, aunque Vasconcelos construía un nacionalismo vernáculo, uno de los ideales del humanismo ateneísta era esta necesidad de universalidad en los fines, es decir, trascender los localismos y lograr una hermandad espiritual. El ministro hizo un llamado a los países latinoamericanos para fortalecer la unidad partiendo de su identidad cultural²⁷. El filósofo pasó así de la idea de crear un arte nacional, a la de un arte iberoamericanista y finalmente al concepto de un arte universalista.

La renuncia de Vasconcelos a la SEP

Hacia el final del mandato de Obregón la situación cambió para Vasconcelos. A raíz de la firma de los tratados de Bucareli en agosto de 1923, las relaciones entre los Congresos de los Estados Unidos y México se tornaron ásperas²⁸. Uno de los opositores a la firma de los tratados, el senador mexicano Field Jurado, fue asesinado y se dijo que su muerte se debió a su posición política. Como protesta ante este asesinato, Vasconcelos decidió dejar su puesto en la SEP y en enero de 1924 entregó su renuncia al presidente Obregón; sin embargo, el ejecutivo no aceptó la decisión del ministro y este permaneció en su puesto, aunque no por mucho tiempo. Por otro lado, Vasconcelos, también desde mediados de 1923, se había debilitado por presiones políticas debidas a sus desavenencias con Vicente Lombardo Toledano, director de la Escuela Nacional Preparatoria²⁹. Además, hacia el último año de la administración de Obregón, el grupo vasconcelista comenzó a dispersarse, varios artistas e intelectuales ya no coincidían con las ideas culturales redentoras del ministro³⁰. Finalmente, el ministro renunció definitivamente a su cargo en julio de 1924. A partir de la renuncia de Vasconcelos, su sustituto, Bernardo Gastélum, anunció la suspensión de todos los encargos oficiales de decoración mural. Sin embargo, se mantuvieron proyectos que lograron su mayor éxito

²⁶ Claude Fell, *Op.Cit.*, p. 218.

²⁷ *Cfr. Idem.*, "Capítulo IV. El iberamericanismo de José Vasconcelos".

²⁸ Los Tratados de Bucareli se organizaron para restablecer relaciones con Estados Unidos, interrumpidas desde mayo de 1920. En éstos se canalizaron las exigencias de ciudadanos estadounidenses por presuntos daños causados a sus bienes durante la Revolución.

²⁹ José Vasconcelos acusó a Vicente Lombardo Toledano de fomentar la subversión en el seno de la Escuela Nacional Preparatoria y de presionar a los estudiantes para que se afiliaran a la CROM.

³⁰ En 1923 empezó el vínculo de varios artistas con el Partido Comunista Mexicano y gradualmente el arte buscó reflejar el ambiente nacional desde una perspectiva socio-económica. Las ideas estéticas de Vasconcelos perdieron fuerza y dejaron de ser la inspiración directa de la producción artística nacional. *Cfr. Nicola Coleby, Op.Cit.*, "Capítulo III. 4. 1924 y la disolución del nacionalismo espiritual en los murales".

en los siguientes años, por ejemplo, las “misiones culturales” y el impulso a la escuela rural.

El 30 de noviembre de 1924 protestó como presidente Plutarco Elías Calles. Los secretarios de educación de su período fueron Manuel Puig Casauranc (diciembre de 1924 a agosto de 1928) y Moisés Sáenz (agosto a noviembre de 1928) y el esquema general operativo de la SEP del período obregonista no se modificó en lo substancial. En cambio, el nacionalismo cultural se adaptó a las nueva filosofía pragmática del caudillo.

c) El nacionalismo populista

Para Vasconcelos, el nacionalismo fue el “Espíritu apoderándose y transfigurando una colectividad”³¹. Bajo el el impulso del filósofo se exaltó lo espiritual en la cultura en los primeros años del nacionalismo posrevolucionario. Sin embargo, hacia el último año de la presidencia de Obregón, y durante todo el período de Calles, los caudillos aprovecharon el nacionalismo cultural para apoyar al nuevo sistema político:

(El gobierno posrevolucionario) asumió (...) rasgos que se podría considerar como fundamentales para la integración de la nación y la consolidación del estado, y que podrían ser denominados como carismáticos: era no sólo el “heredero de la Revolución” sino el forjador de la nacionalidad: de ahí que se identificara con los colores patrios y que desarrollara toda una serie de tesis de unidad en torno a los postulados de la Revolución (...) ³².

Hacia mediados de la década que nos ocupa el nacionalismo espiritual se reelaboró en función de un objetivo político, se volvió parte de una retórica nacionalista que se convirtió en el sustento ideológico del Estado revolucionario ³³. De manera esquemática, podemos caracterizar al nacionalismo populista ³⁴ posrevolucionario como sigue:

- El nacionalismo populista fue una ideología creada desde el Estado y, por lo tanto, servía a los fines del mismo.
- Se propuso como una ideología para todos los mexicanos, es decir masiva y totalizadora.

³¹ Carlos Monsiváis, “El nacionalismo cultural” en *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, *Op.Cit.*, p. 302.

³² Luis Javier Garrido, “El nacionalismo priísta” en *El nacionalismo en México. VIII coloquio de antropología e historia regionales*, México, El Colegio de Michoacán, 1992, p. 261.

³³ Cfr. Carlos Monsiváis, “El nacionalismo cultural” en *La polémica...*, *Op.Cit.*, p. 305.

³⁴ Para el concepto de populismo me apoyo en la definición que presenta Gloria Delgado: “el populismo latinoamericano es una posición ideológica adoptada por los gobernantes correspondientes (...), quienes capitalizaron la indignación de las masas populares contra el régimen oligárquico, e influyeron sobre la conciencia de los trabajadores mediante una mutua relación de apoyo que permitió al gobernante ganarse la confianza de las masas populares, evitando con ello el estallido de conflictos sociopolíticos, lo cual, a su vez, le garantizaba el mantenimiento del poder. (...) una de las peculiaridades del Estado populista es la movilización y control de las masas asalariadas urbanas por el aparato estatal, específicamente por el poder ejecutivo.” Gloria Delgado, *Historia de México. Formación del estado moderno*, *Op.Cit.*, p. 249-250.

- Se autoproclamó “fruto de la revolución” y defensor de sus logros. Excluyó a cualquier otra manifestación ideológica nacional alternativa a la del Estado revolucionario.
- Promovió la unidad nacional a través de una solidaridad racial y cultural fundada en el mestizaje, producto de la conquista del siglo XVI. Los mexicanos debían reconocerse como la mezcla de sangre indígena con sangre española (hubo grupos culturales - v.g. los Contemporáneos- que se opusieron a esta unidad “forzada”).
- El indígena fue revalorado a la luz de un ideal mítico. Se convirtió en un símbolo de la Edad de Oro de los mexicanos, sucesor directo de la antigua grandeza de una raza y heredero de un espíritu elevado. Se evade la situación e identidad del indígena contemporáneo.
- Produjo una “historia oficial” en donde se establecen símbolos y mitos nacionales que refuerzan la idea de un pasado heroico.
- Promovió la creación de una cultura nacional “original”, desdeñando toda imitación del extranjero (sobre todo de Europa) y exaltando todo aquello auténticamente mexicano: las artes populares, las tradiciones, un pasado indígena glorioso, una historia común, etcétera.
- Fomentó vínculos con países hermanos de sangre y cultura en busca de una solidaridad latinoamericana.
- Se declaró antiimperialista. La influencia creciente (económica y moral) de Estados Unidos y el abatimiento de Europa después de la Primera Guerra Mundial desatan reacciones defensivas. La Constitución de 1917 también estimula esta actitud³⁵.
- Tuvo como bandera la reivindicación social a partir de la conciliación de clases en favor del bienestar nacional pero no promovió la lucha de clases.
- Hizo del arte uno de sus principales medios de difusión. El arte nacional era aquel que tenía una motivación social y utilizaba colores y formas “intrínsecamente mexicanos”. El tema era el pueblo de México y sus manifestaciones y debía cumplir una función social. La escuela artística más representativa del arte nacional es la Escuela Mexicana de Pintura (que deriva del muralismo que comenzó en 1921) que comienza a partir de 1923. La producción artística que difundía la ideología nacionalista fue promovida por el Estado.

Carlos Monsiváis resume la relación que se funda entre el nacionalismo y el Estado en el México posrevolucionario:

³⁵ Cfr. C. Monsiváis, *Ibid.*, p. 301.

El Estado que surge de la lucha armada entre 1910 y 1920, requiere de un espacio de indefinición convincente que auspice la sensación, mucho más que la idea, de la pertenencia desafiante a un país (...) A la caída de la dictadura de Porfirio Díaz, el nacionalismo es el lenguaje generalizado de la renovación. Es, en la práctica, la defensa de los intereses de una comunidad determinada geográficamente, la ideología de los rasgos colectivos más notables, el orgullo de las diferencias específicas, la mitificación de los comportamientos obsesivos, el ámbito del tradicionalismo cifrado en la religiosidad, el catálogo de los sentimientos más recurrentes. Es, también, el control estatal del significado de ser mexicano (...) El nacionalismo es la premisa ideológica de la unidad y la consecuencia orgánica de la fuerza del Estado³⁶.

³⁶ Carlos Monsiváis, "Muerte y resurrección del nacionalismo" en *El nacionalismo en México. VIII coloquio de antropología e historia regionales, Op.Cit.*, p. 448.

II. La vanguardia artística en el México posrevolucionario

a) México en el contexto artístico occidental

México ha tenido una tradición de quehacer plástico con una herencia predominantemente europea porque la historia del país ha estado desde el siglo XVI unida al desarrollo cultural de los países de Europa occidental. Durante gran parte del siglo XIX, la expresión artística en México se nutrió de imágenes importadas del neoclasicismo, del romanticismo y otras corrientes europeas. Más adelante, durante las tres décadas que abarcó el porfiriato, la política del régimen favoreció la apertura a las influencias del exterior en todos los campos. El presidente Díaz quería que México experimentara el progreso de otras naciones y su estrategia fue integrar al país a la economía mundial fomentando la inversión extranjera y promoviendo los productos de exportación. México se encontraba en una situación de desventaja -por su economía predominantemente rural e industria poco desarrollada- frente a países como Estados Unidos, Inglaterra, Francia o Alemania y su inclusión al capitalismo provocó una relación de dependencia, que no sólo se restringió al ámbito económico.

En el aspecto artístico el eclecticismo y cosmopolitismo dominaron el panorama hasta finales del siglo XIX y aunque se ensayaron experimentos de inspiración nacional, como los neoindigenismos y neocolonialismos, estos no prosperaron por falta de una estructura interna firme¹. A pesar de que el arte no tenía las mejores condiciones para desarrollarse, aunado a una notable indiferencia de Díaz para promocionarlo², México tenía entre sus artistas plásticos figuras aisladas, sobre todo de pintura de paisaje que recibían reconocimiento internacional (el artista paradigmático es José María Velasco³). Durante las primeras décadas del siglo XX, en la Escuela Nacional de Bellas Artes, el arte comenzó a transfigurarse en varios sentidos. Los convencionalismos académicos, el clasicismo y el cosmopolitismo fueron cediendo ante una nueva interpretación, identificada con las concepciones estéticas del grupo modernista⁴, de lo que debía de ser

¹ A pesar de que en el régimen porfirista hubo proyectos de exaltación nacionalista, y no todo fue cosmopolitismo, estos "neos" no fueron bien aceptados por la crítica. En Justino Fernández "Corrientes de la estética finisecular" ver las citas del crítico anónimo "Tepoztecaconetzin Calquetzani" y del arquitecto Nicolás Mariscal, *El hombre en Estética del arte mexicano*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, pp. 429 y 430. Siguiendo una idea presentada por Olivier Debroise, se puede decir que uno de los puntos débiles de estos ejercicios nacionalistas fue que en el empeño de obtener la aceptación europea para la producción artística americana en algunos casos se fabricó, aceptando la identidad "exótica" que Europa daba a América, una máscara de novedad autóctona o "primitiva" para llamar la atención del jurado europeo occidental. Cfr. Olivier Debroise, *Figuras en el Trópico. Plástica mexicana, 1920 - 1940*, Barcelona, Océano, 1984, p. 196.

² Cfr. Fausto Ramírez, "Hacia la gran exposición del Centenario de 1910: El arte mexicano en el cambio de siglo" en *1910: El arte en un año decisivo. La exposición de artistas mexicanos* Cat. Exh., México, Museo Nacional de Arte INBA, 1991, p. 19.

³ José María Velasco envió obras a las exposiciones internacionales de París (1889) y Chicago (1892-93). *Idem.*, p. 48.

⁴ Los modernistas constituyeron una generación de artistas e intelectuales que nacieron entre 1860 y 1874. Entre ellos encontramos a los literatos: Manuel Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón, José Juan Tablada,

el arte y su expresión y la relación de éstos con la nacionalidad. A partir de 1921, con el triunfo de la Revolución y el ascenso de Alvaro Obregón a la presidencia y de José Vasconcelos al ministerio de educación, el nacionalismo cultural, heredero de la reflexión nacionalista de las generaciones anteriores, se impuso en el arte como la carta de presentación de los mexicanos ante el mundo.

b) La “nacionalización de las vanguardias”

El que México tenga una tradición plástica con un legado mayoritariamente europeo es un hecho ineludible en la inteligencia de que México es un país occidental. Para crear un arte nacional no se puede evitar esta realidad y el nacionalismo cultural posrevolucionario, partiendo del nacionalismo modernista, recuperó nuevamente la experiencia europea y la adaptó al contexto mexicano imprimiéndole así un sello nacional. Este fenómeno ha sido nombrado recientemente como “nacionalización de las vanguardias”.

Lo que se conoce como “vanguardias artísticas” tuvo su origen en Europa, apenas entrando al siglo XX y sus principales centros difusores fueron París, Berlín y Munich. Las vanguardias llevaron el cuestionamiento no sólo a los aspectos estéticos sino también a su realidad circundante. Las artes plásticas se liberaron en buena parte de su vocación narrativa y se volcaron expresamente hacia la realidad subjetiva y racional. La imaginación, lo emocional, las sensaciones, los sueños, las ideas, lo intangible, lo irracional, la metafísica, comenzaron a ser temas del quehacer pictórico y, en una abierta afrenta al realismo de la tradición, el lenguaje formal se multiplicó. Las vanguardias provocaron la fragmentación del ideal colectivo de las academias de arte, violaron su disciplina didáctica e incluso trastornaron el tiempo artístico tradicional -en la producción y dentro de la obra. Sin embargo, el cambio no solo se dió a nivel estético. El artista fue un rebelde que se sublevó contra una sociedad cada vez más utilitarista y los movimientos de rebelión tomaron los nombres de: expresionismo, dadaísmo, cubismo, futurismo, constructivismo, surrealismo, abstraccionismo. La historia de estos movimientos es la de las vanguardias artísticas modernas y su esencia la constituye su voluntad de ruptura con el “viejo orden” para crear uno nuevo.

Olivier Debroyse explica que “aunque muchos fundadores de las vanguardias sean originarios de diversas regiones del mundo, todos participan del eurocentrismo y se

Emilio Rabasa, Rafael Delgado, Federico Gamboa, José López Portillo y Rojas. Y a los artistas: Saturnino Herrán, Julio Ruelas, Jesús Contreras, Enrique Guerra, Roberto Montenegro, Germán Gedovius, Antonio Fabrés, Angel Zárraga, Diego Rivera. Este grupo había asimilado los estilos del último romanticismo y simbolismo parisino e incluso practicaban el modo “bohémio” de vivir. Su órgano de difusión fue la *Revista Moderna* (1898 -1911). En esta publicación recogían temas de arte y ciencia y al mismo tiempo mostraban un espíritu universalista al incluir entre sus intereses a Mallarmé, Baudelaire, Whitman. Los modernistas elaboraron una obra que se refería sobre todo a aspectos espirituales e intelectuales. Sus temas eran orientalistas, mitológicos, clásicos, o los tomaban del mundo de la fantasía. Las obras modernistas era expresivas, no descriptivas, y mostraba el “mundo interior” del artista. Una síntesis ilustrativa de la estética del movimiento modernista la que presenta Justino Fernández en “El hombre. Estética del arte moderno y contemporáneo” en *Estética del arte mexicano*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1990, pp. 437-445.

expresan desde la pintura europea”⁵. Es decir, la frase *las vanguardias artísticas* nos remitiría, desde una perspectiva histórica, a una realidad artística europea. Si la referencia a las vanguardias artísticas en las primeras décadas de este siglo implica una expresión europeizante dado su origen histórico ¿de qué manera se puede aplicar el término vanguardia a una realidad no europea? y más aún, ¿cómo se debe nombrar a un movimiento mexicano autónomo, que busca ser original y no quiere rendir tributo a ninguna creación extranjera?. Ante este problema Karen Cordero propone olvidar el parámetro eurocentrista que identifica el término “vanguardia” con “abstracción” (es decir, la representación de una realidad interna racional o emocional), definiendo así los vocablos con base en la experiencia histórica europea, y considerar la aplicación de sus conceptos esenciales -resistencia a lo establecido, y un carácter propositivo a nivel social y filosófico - en su contexto latinoamericano distinto⁶.

Los movimientos artísticos de las primeras décadas del siglo XX en México tuvieron coincidencias con los lenguajes de vanguardia europea pero dado que se ubicaron en un contexto distinto, sus propuestas políticas, sociales y estéticas respondieron a la realidad mexicana. Recrearon el lenguaje importado para configurar una expresión original que generalmente desembocó en una tensión entre la forma vanguardista y el objeto tradicional. Así encontramos, por ejemplo, a Saturnino Herrán incorporando temas nacionales a la estética simbolista; la primera Escuela de Pintura al Aire Libre (1913-1914) que pintó tipos mexicanos con el método impresionista; en Orozco una arquitectura “cubista” en parajes revolucionarios en los murales de San Ildefonso; una gráfica “futurista” en el grupo estridentista o a mediados de los veinte la aplicación, en el movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre, de los principios de la “escuela de acción” del norteamericano John Dewey⁷. Lo importante es la noción de diferenciación, la voluntad de originalidad, que liberó a las fuerzas creativas nacionales de la dependencia histórica del arte hegemónico europeo.

La esencia de los movimientos de vanguardia mexicanos fue la misma que la de los europeos: la ruptura con el “viejo orden” académico. Los movimientos artísticos que durante las primeras décadas del siglo XX renovaron las normas imperantes y que a la vez se vincularon con un proyecto político-social fueron: el Modernismo, el movimiento

⁵ O. Debrouse, *Figuras en el Trópico. Plástica mexicana, 1920 - 1940, Op.Cit.*, p. 15. Debrouse considera que “el primer y único movimiento de vanguardia auténtico que se conoció en México” fué el estridentismo debido a que solo en éste encontramos la influencia directa del futurismo, el cubismo y el dadaísmo europeos. Asimismo, Cfr. Debrouse, “Sueños de Modernidad” en *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, Cat. Exh., México INBA Museo Nacional de Arte, 1991, pp. 30 y 31. Con la afirmación anterior, Debrouse propone que en México sólo se le puede llamar vanguardia “auténtica” a aquello que se identifica directamente con las vanguardias europeas. El criterio de Karen Cordero, que se encuentra en el mismo párrafo, me parece más apropiado para el contexto latinoamericano.

⁶ Karen Cordero, “Ensueños artísticos: tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México 1920-1930” en *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960, Op.Cit.*, p. 53.

⁷ John Dewey (1859-1952), filósofo norteamericano. La “escuela de acción” que él planteó se basaba en la observación y la experiencia del educando como medio para desarrollar su iniciativa y espíritu de confraternidad. El maestro debía desempeñar el papel de guía, no existían premios ni castigos y la disciplina se basaba en la libertad dentro del trabajo. Según su tesis el arte era una de las manifestaciones de la interacción del hombre con su ambiente, concebía el arte como “experiencia”. Dewey planteó el problema de recobrar la continuidad de la experiencia estética con los procesos cotidianos de la vida.

de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, el Método de Dibujo Best Maugard, los primeros años del muralismo, el movimiento estridentista y el grupo !30-30!.

En el siglo XIX mexicano eran las clases dirigentes, los terratenientes y la incipiente burguesía, las que acogían y fomentaban las nuevas corrientes artísticas europeas. En la década de los veinte en México se planteó que el arte era un fenómeno paralelo a la modernización social y por lo tanto debía democratizarse, su misión era revolucionar las condiciones sociales establecidas. En México adquirió más fuerza un aspecto estético-político de las vanguardias *-la democratización del arte-* que la experimentación formal que también implicaban ⁸.

Aceptación y resistencia

Durante la conformación del llamado arte nacional en las primeras décadas de este siglo, la vanguardia artística europea fue una influencia, en distintos grados, para artistas de todas las ramas. Hubo grupos (como los modernistas y los ateneístas en las dos primeras décadas y los contemporáneos, ya avanzada la tercera), que se interesaron abiertamente por las novedades artísticas, literarias y filosóficas y que procuraban un estrecho contacto con sus colegas en otras partes del mundo e integraban sus propios proyectos culturales a lo que se hacía en el extranjero. Por otro lado, a pesar de que en el periodo nacionalista los radicales negaban la posibilidad de la influencia extranjera en el arte mexicano, las novedades del exterior se conocían y asimilaban, aunque, en algunos casos, esto no se aceptara⁹. Las noticias artísticas llegaban a México a través de distintos medios, ya sea

⁸ Francisco Reyes Palma, en este sentido, las relaciona más con las vanguardias soviéticas. *Cfr.* F. Reyes Palma, "Arte funcional y vanguardia (1921-1952)" en *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920 - 1960*, *Op.Cit.*, p. 84.

⁹ En la revista *Forma*, encontramos una encuesta, realizada en 1926, que preguntaba a cuatro artistas "¿cuáles son las principales influencias de arte extranjero en el desarrollo actual de la pintura mexicana?" las respuestas fueron: "Las principales influencias de arte extranjero en el desarrollo actual de la pintura mexicana son las ejercidas por las artes de España, Italia y Francia, porque son esos países los únicos visitados por los artistas mexicanos que van al exterior; el día que visiten la India, Rusia, China, etc., etc., habrá también influencias hindúes, rusas, chinas, etc., etc. *José Clemente OROZCO. Pintor*"; "Es difícil, sin proceder a una clasificación detallada de las tendencias actuales en la pintura mexicana, concretar las influencias extranjeras. Nótese, sin embargo, marcadamente, la influencia del 'Impresionismo', del 'Impresionismo estructural' y de los 'Primitivos italianos'. *Manuel ORTIZ MONASTERIO. Arquitecto*"; "Diego y sus ángeles, no todos buenos ordenaron el caos del principio -fácil, indolente pintura mexicanista de los más, o soberbia descastada de los europeístas- inversamente que Jehová, no separando, sino uniendo dos tradiciones, poniendo al servicio de la emoción vernácula las aportaciones técnicas de la pintura europea; así, son esas sus influencias: junto a la ingenua concepción de la forma de los retablos populares, la riqueza de colorido de las lacas michoacanas y la geometría decorativa de los aztecas, las disciplinas estructurales que inició Picasso y el ímpetu sabio, la amplitud serena, la grandeza equilibrada del renacimiento italiano. *Gilberto Owen. Literato*"; "Creo que no pueden distinguirse "influencias," pues me parece que en México solamente hay arte extranjero (aunque sea obra de ciudadanos mexicanos) y arte mexicano. *Carlos CHAVEZ. Músico*". Como vemos, sólo uno de los entrevistados mantiene la postura radical de que el arte mexicano debe ser "puro" y rechazar las "contaminaciones" del extranjero. (*Forma. 1926-1928*, México, Fondo de Cultura Económica, 1a. edición facsimilar, 1982 (Revistas Literarias Mexicanas Modernas), pp. 15-16). Asimismo, en el número 5 de la revista, encontramos una nota al pie de una ilustración (cuyo título es "Mujer etrusca") de Diego Rivera que dice: "Los viajes de Diego han sido

directos - en el caso de los artistas mexicanos que viajaron a Europa (v.g. Alfredo Ramos Martínez, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Roberto Montenegro, etcétera)-, o indirectos - por medio de extranjeros que viajaron a México (Edward Weston, Jean Charlot, Pablo O'Higgins), o a través del acceso a publicaciones extranjeras de arte¹⁰ y noticias de exposiciones de arte de vanguardia (v.g. el *Armory Show* de Nueva York, de 1913). Es decir que los artistas mexicanos fundieron su expresión nacional con lo que aprendieron del arte de otros países, especialmente del ámbito europeo, a pesar de que, en épocas posteriores, se negara en los círculos más cerrados esta influencia.

Como se mencionó anteriormente, la búsqueda de "autenticidad" llevó al nacionalismo cultural a repudiar la influencia del exterior en el arte mexicano. Aunque hubo quienes condenaban la "contaminación" extranjera a la expresión "pura y espontánea" de los mexicanos, también hubo, como ya se mencionó, un buen número de artistas e intelectuales que se interesaron abiertamente por las inquietudes culturales surgidas en otros contextos para fundirlas con sus búsquedas personales. A pesar de aceptaciones o resistencias, hay que enfatizar que en general las novedades internacionales en pintura, literatura, arquitectura, música y demás ramas artísticas, se conocieron entre nuestros connacionales y, en distintos grados, provocaron reflexión en torno a ellas.

A partir de la década de los treinta, el movimiento artístico que se asoció con la posición gubernamental comenzó a dominar y buscó suprimir la pluralidad de opciones. En México no se cerraron las puertas al mundo exterior pero sí se dificultó la entrada y puesta en práctica de corrientes artísticas internacionales, sobre todo a partir de la guerra en Europa. El panorama cambió un poco con la llegada de los trasterrados europeos - Wolfgang Paalen, Leonora Carrington, Remedios Varo, Mathías Goeritz- , comienza a abrirse el cerrado ambiente cultural. En 1940 se organizó en México la primera exposición surrealista con André Breton pero esto no fue suficiente para alterar el fuerte dominio nacionalista que se respaldaba en el apoyo oficial y el éxito nacional e internacional. En los cincuentas la "cerrazón" entró en crisis, la Escuela Mexicana se encontraba desgastada ante su propia repetición y las nuevas generaciones de artistas comenzaron a mostrar su inconformidad y a buscar nuevas opciones dentro de la plástica internacional, entre ellos: José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Enrique Echeverría. Este grupo constituyó la llamada "generación de ruptura" que se opuso a la ruta decretada por Siqueiros y que para la década de los sesentas logró ser reconocida por el mundo oficial. Superado, aunque no completamente, el prejuicio contra la vanguardias extranjeras, los movimientos europeos

verdaderos viajes de estudio." (*Ibid.*, Núm. 5, p. 232) Es decir, aquí se considera el encuentro con el arte de otros países como parte de la disciplina de estudio del artista.

¹⁰ Un ejemplo de un artista que recibió publicaciones de arte de vanguardia es Francisco Díaz de León. Según la tesis de María Covadonga Candas Sobrino, *Francisco Díaz de León como promotor de las artes plásticas* (Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, México, Universidad Iberoamericana, 1981), este artista recibía las siguientes revistas extranjeras: *Arts et métiers graphiques* (París); *Feuilles d'art* (París); *Halcyon* (Revista de artes gráficas) (Holanda); *Le livre de Demain* (París); *Verue* (Revista de Arte y Literatura) (París).

y neoyorquino se hicieron sentir en individualidades, más que grupos, que conformarán en adelante la historia del arte contemporáneo mexicano¹¹.

Una visión sumaria de los movimientos que buscaron la independencia de la cultura mexicana frente a la hegemónica europea facilitará la comprensión de cómo se afirmó el nacionalismo en el arte mexicano hasta la década de los treinta.

c) El antecedente nacionalista

Antes de que se realizara la obra cultural del período de Obregón, hubo un amplio precedente de proyectos nacionalistas que, como reconoció José Clemente Orozco en su *Autobiografía*, dejaron a los artistas e intelectuales de su generación “la mesa puesta”¹².

El modernismo nacionalista

Los modernistas conformaron una generación de artistas e intelectuales que, por así decirlo, impulsaron el cambio de siglo en la cultura mexicana¹³. Dentro de su propia formación en el cosmopolitismo, los modernistas abrieron la brecha del nacionalismo en el régimen de Porfirio Díaz. Fausto Ramírez nos dice:

Tengo para mí que este grupo vivió en carne propia los conflictos de una dicotomía entre dos diferentes necesidades experimentales y planteadas por el régimen porfirico: por un lado la tendencia cosmopolita que daba a los artistas la certeza de vincularse a la vanguardia europea, y garantizaba al Estado la proyección de una imagen de progreso y modernidad; por otro lado, y como contrapartida de lo anterior, una tendencia nacionalista que obedecía al viejo anhelo externado desde hacía varios decenios por críticos y artistas avanzados, de buscar en lo propio las raíces de la expresión artística y que, para el régimen en el poder, constituyó una forma muy aprovechable de conferir al país una personalidad distintiva en lo cultural, que aseguraba la cohesión en lo interno y una fácil identificación en lo externo¹⁴.

Los artistas modernistas, estaban actualizados respecto a lo que se producía en el arte y la literatura en Europa, y les interesaba internacionalizar su producción; y también volvieron su atención hacia asuntos locales y los incorporaron a su lenguaje plástico. “Hay así algunas ilustraciones de Ruelas en la *Revista Moderna* que incorporan motivos reconocibles como mexicanos; también Ángel Zárraga y Roberto Montenegro realizaron algunas viñetas mexicanistas¹⁵.” Sin embargo, fue Saturnino Herrán quien mexicanizó la iconografía modernista¹⁶. Este artista incorporó a sus imágenes fachadas y cúpulas de

¹¹ Sobre el desarrollo general del arte mexicano durante la primera mitad del siglo XX Cfr. Jorge Alberto Manrique, “El proceso de las artes, 1910 - 1970” en *Historia general de México, Op.Cit.*, Tomo 2.

¹² José Clemente Orozco, *Autobiografía*, México, ERA, 1991, p. 59.

¹³ Un estudio que dilucida la cuestión del nacionalismo en el grupo modernista es el de Fausto Ramírez, “Vertientes nacionalistas en el modernismo” en *El nacionalismo y el arte mexicano IX Coloquio de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1986.

¹⁴ *Idem.*, pp. 114-115.

¹⁵ *Ibid.*, p. 125.

¹⁶ El proyecto (llamado *Nuestros dioses*), que Herrán hizo en 1914, para un friso en el Teatro Nacional muestra la fusión de dos tradiciones religiosas, la indígena y la española, para crear la esencia espiritual mexicana. Antes de esta obra había realizado otras de tema popular como: *El gallero* de 1912, *El jarabe* y *La ofrenda* de 1913; y *El cofrade de San Miguel*, de 1917. Cfr. Manuel Toussaint, *Saturnino Herrán y su obra*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, Ed. Facsimilar, 1990. Para un análisis

iglesias coloniales, los ritos religiosos del pueblo, tipos y trajes mexicanos, y "el alma nacional"¹⁷.

Para explicar con un ejemplo concreto la transformación del arte durante el Modernismo, nos remitiremos a un suceso que dio forma a la reflexión de los artistas en el cambio de siglo: la Exposición de Artistas Mexicanos de 1910. Ésta constituyó un muestrario de lo que se mantenía y lo que se innovaba en la Escuela Nacional de Bellas Artes, respecto a la tradición clásica.

La exposición de 1910

En 1910, con motivo de los festejos conmemorativos del centenario de la guerra de Independencia, se organizaron en la Ciudad de México tres exposiciones: una de arte español, otra de arte japonés y una de artistas mexicanos, alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Ésta última, que es la que ahora interesa, fue organizada por la Asociación de Pintores y Escultores de México, que presidía Gerardo Murillo, también conocido como el Dr. Atl. La transformación del panorama estilístico y temático que caracterizó a la exposición se resume a continuación¹⁸:

- 1) Desacralización de la figura clásica. En el dibujo, fundamento de la enseñanza artística académica, se aprecia una nueva actitud frente a la copia del yeso. Ya no se sigue con la tradición clásica en donde se representaban figuras incorpóreas y a las que había que reverenciar, ahora se observa la determinación del dibujante de mostrar cuerpos que habitan en un espacio determinado, sujetos a las leyes de la física y expuestos a muy concretas condiciones lumínicas que incluso pueden alterar las proporciones, hasta entonces intocables, de la figura.
- 2) Naturalismo. Los modelos que aparecen en las obras ya no muestran ademanes y poses convencionales dentro de los cánones clasicistas (como si fueran estatuas grecolatinas), ahora se busca más libertad y espontaneidad en el modelo. Los personajes que habitan los cuadros visten ropa de diario e incluso rompen con el ideal clásico de belleza; aparecen rostros ancianos (decadentismo), caracterizaciones de personas humildes o marginadas (realismo social), y hay un interés por captar el movimiento del modelo (trazo espontáneo).
- 3) Transformación de los géneros. No se conserva la tradicional jerarquía de los géneros. La forma ya no se supedita a la función narrativa descriptiva de la obra sino que adquiere una autonomía expresiva. Declina el tema histórico de un pasado lejano y ajeno, que hasta entonces era el dominante, y cobra importancia la figuración vista a través de la subjetividad del artista (el pintor proyecta su imaginación y obsesiones). Se echa mano de los motivos clásicos y la temática neorromántica (asuntos medievales).

actualizado en torno a Saturnino Herán y su obra, así como su ambiente cultural, *Cfr. Saturnino Herrán. Jornadas de Homenaje*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1989. (Cuadernos de Historia del Arte 52)

¹⁷ *Cfr.* Fausto Ramírez, "Saturnino Herrán: itinerario estilístico" en *Idem.*, pp. 19-30.

¹⁸ Aquí se presenta un resumen del ensayo de Fausto Ramírez, "Hacia la gran exposición del Centenario de 1910: El arte mexicano en el cambio de siglo" en *1910: El arte en un año decisivo. La exposición de artistas mexicanos, Op.Cit.*, pp. 19- 63.

y orientales), así como de los asuntos nacionales (entre ellos de historia antigua) y cotidianos (reflexión sobre el pasado vivo) para mostrar ideas y estados de espíritu personales. En pintura de tema nacional aparece la idea del mestizaje como fundamento y expresión de la nacionalidad (Herrán). Asimismo, aparecen escenas y figuras (el trabajador) que revelan una conciencia social en el artista (Sóstenes Ortega). En pintura de paisaje se proyectan los sentimientos y estados de ánimo provocados por la contemplación del mundo natural o de la obra del hombre (conventos desolados de Gedovius que se relacionan con el decadentismo). En el retrato muestran la complejidad espiritual y emotiva de la vida interior, hacen retratos psicológicos y simbólicos.

El arte en el cambio de siglo "(extendió) (...) las posibilidades expresivas del arte mexicano a zonas hasta entonces inexploradas e inéditas, (...) (y allanó) el camino para las transformaciones revolucionarias que experimentaría la producción plástica en las décadas consecuentes¹⁹."

d) La década de la lucha armada

La huelga de artistas de 1911

En 1911, mientras la dictadura de Porfirio Díaz se desmoronaba, un grupo de alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) inicia su propio movimiento de rebeldía ante las autoridades²⁰. Para principios de ese año había maestros dentro de la Escuela que seguían utilizando como método de enseñanza la copia mecánica y minuciosa de modelos dentro del aula de clases o la calca de láminas²¹. Los alumnos, como ya se vio, estaban cada vez más inconformes con esta rígida y retrógrada manera de trabajar y en abril solicitaron la implantación de nuevos métodos didácticos en donde se practicara una "ejercitación más espontánea que pusiera a prueba la capacidad de síntesis, el sentido

¹⁹ *Idem.*, p. 63.

²⁰ Xavier Moysén asegura que la inconformidad de los alumnos "apareció ya desde 1895 y nunca obedeció a móviles políticos, emanó de los anticuados planes de estudio, de los anacrónicos sistemas (...) Los alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes al pronunciarse por la huelga en 1911, no lo hicieron motivados por alguna razón política, insisto, todo lo originó la situación interna; no tenían en ese año ninguna conciencia social sobre la realidad del país que los identificara con Francisco I. Madero." Xavier Moysén, "Comentario" a las ponencia de Fausto Ramírez, "Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes . 1903-1912" en *Las Academias de Arte. VII Coloquio Internacional en Guanajuato*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1985, (Estudios de Arte y Estética 18), p. 261. Para una historia detallada de la huelga de artistas de 1911, *Cfr.* Raquel Tibol, "Las Escuelas al Aire Libre en el desarrollo cultural de México" en *Homenaje al movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre*, Catálogo de Exhibición, Museo Nacional de Bellas Artes - INBA, 1981. Asimismo, una historia revisada de esta misma etapa la presenta Pilar García de Garmenos en "Alfredo Ramos Martínez y la Academia Nacional de Bellas Artes (1910-1920)" en *Alfredo Ramos Martínez (1871-1946). Una visión retrospectiva, Op.Cit.*, pp. 38-47.

²¹ La queja se hizo específicamente en contra del maestro de la clase de anatomía artística, el Dr. Daniel Vergara Lope, quien ponía a los alumnos "a calcar unas láminas especiales, vendiéndoles a trece centavos las copias de traducciones de una obra escrita en francés". P. García de Garmenos, *Ibid.*, p. 38.

selectivo y la personalidad”²². El director de la Escuela, el arquitecto Antonio Rivas Mercado, apoyó a los maestros conservadores y atacó verbalmente a los rebeldes.

Un factor primordial que agudizó el conflicto fue, por otro lado, el de las divergencias que existían entre los estudiantes de artes plásticas y los de arquitectura, no solo ante los métodos de enseñanza sino también de ascendencia social. Poco a poco estas diferencias entre los dos gremios fueron aumentando y en junio de 1911 un grupo de alumnos de pintura presentó ante el ministro de Instrucción Pública el proyecto de dividir la ENBA en dos escuelas, una para arquitectos y otra para pintores, aludiendo que a los segundos hacía falta “un director que, comprendiendo sus necesidades, tome interés por ella (*sic*) y se haga solidario de las solicitudes y proposiciones de los alumnos”²³. La división de los dos grupos de estudiantes se llevó a cabo mediante la creación de dos secciones, arquitectura y artes plásticas, dependientes de la ENBA. Sin embargo, este cambio se quedó en el nivel administrativo y los alumnos inconformes no vieron resueltos sus problemas de tipo académico.

En consecuencia, los estudiantes organizaron una “huelga general” que estalló el 28 de julio de 1911²⁴. Una comisión de estudiantes²⁵ -entre los que se encontraban: Raziel Cabildo, José de Jesús Ibarra, José Clemente Orozco, Ignacio Asúnsolo, Francisco Romano Guillemín, Luis G. Serrano-, encabezados por los dirigentes de la Sociedad de Alumnos Pintores y Escultores de la Escuela Nacional de Bellas Artes, se entrevistaron con el presidente interino Francisco León de la Barra y con el secretario de Estado y del Despacho de Instrucción Pública y Bellas Artes, Francisco Vázquez Gómez, y pidieron la salida de Rivas Mercado de la Escuela por sus “procedimientos dictatoriales”. Mientras tanto, los alumnos en huelga no interrumpieron su trabajo artístico²⁶.

Los huelgistas sumaron cada vez más reclamos a su inconformidad: ¿porqué no se había actualizado el plan de estudios que databa de 1903? ¿porqué se permitía que un “científico” tuviera el cargo de director?. Después de varios meses de lucha los alumnos de artes plásticas lograron que, en noviembre de 1911, Alfredo Ramos Martínez, un pintor recién llegado de Europa que contaba con una amplia aceptación entre los

²² R. Tibol, “Las Escuelas al Aire Libre en el desarrollo cultural de México” en *Homenaje al movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre, Op.Cit.*, p. 17.

²³ P. García de G., *Op.Cit.*, p. 39.

²⁴ El estado de “huelga general” - explica Pilar García de G.- fue relativo pues “documentos del archivo de la ENBA confirman que en ningún momento, la Escuela cerró sus puertas o suspendió sus actividades, ni siquiera en el ramo de pintura como resultado del movimiento estudiantil”. *Ibid.*, p. 43.

²⁵ Pilar García de G., en *Ibid.*, cita al director de la ENBA, Rivas Mercado, quien aseguraba que el número de huelguistas “constituyó una minoría pues noche a noche concurren al curso de dibujo sobre quinientos alumnos, y los huelguistas apenas suman cuarenta” (p. 43). Aunque la autora reconoce que el director procuraba minimizar el conflicto, está de acuerdo en que no llegaban a cincuenta los huelguistas. García no menciona un número de “más de cien estudiantes” como lo hace Raquel Tibol en “Las Escuelas al Aire Libre en el desarrollo...”, *Op.Cit.*, p. 18.

²⁶ Mientras que Raquel Tibol menciona que estos artistas trabajaban en la Escuela Nacional de Artes y Oficios, situada en la antigua calle del Factor, hoy Allende (*Ibid.*, p. 18); Pilar García dice que los huelguistas instalaron una “Academia Libre” en el Jardín de la Ciudadela (*Op.Cit.*, p. 42).

estudiantes, fuera nombrado subdirector de la ENBA²⁷. La llegada de Ramos Martínez a la Escuela -nos dice Raquel Tibol- fue recibida con gran entusiasmo y optimismo. Rafael Vera de Córdoba, entonces alumno del plantel, afirmaba en un artículo para el periódico *Nueva Era* que con el nuevo director se desarrollaría “el arte mexicano que palpita latente en lo más íntimo de nuestra alma, apartándonos de la rutina y el amaneramiento de los malos maestros que nulifican la originalidad y el talento del alumno, (...) pues muchos hay que se inspiran en las láminas de periódicos alemanes, ingleses, españoles, etc., y nunca producen una obra nacional que les dé nombre y los distinga de los demás; la originalidad está muy lejos de ellos. Ramos Martínez es un verdadero ‘original’(...)”²⁸. En esta declaración se hacía patente no sólo la necesidad de originalidad por parte del artista como creador individual sino de toda la producción que se realizaba en México. Vera de Córdoba insistía, en 1911, en la necesidad de un “arte nacional” que fuera distinto de lo que se hacía en el extranjero²⁹.

Pese al reconocimiento oficial que obtuvieron los pintores con el nombramiento de Ramos Martínez, el director Rivas Mercado intentó boicotearlos quitándoles material de enseñanza, pensiones anuales y viajes de estudio a Europa. Sin embargo, lo único que consiguió el arquitecto fue su renuncia obligada a la dirección de la ENBA en abril de 1912. Lo sustituyó el arquitecto Manuel M. Gorozpe, quien también renunció al poco tiempo por las presiones que implicaron el conflicto, cada vez más difícil de manejar, entre los estudiantes de arquitectura y los de pintura. Con el nuevo director Jesús Galindo y Villa, la ENBA cambió su nombre al de Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA).

²⁷ Tibol y García no coinciden en el cargo que se le otorgó a Ramos Martínez (Tibol menciona que lo nombran director de la *Academia Nacional de Bellas Artes*, p. 21). Sin embargo, García presenta una carta de Rivas Mercado en donde éste se muestra sorprendido por el nombramiento de Ramos Martínez pues “ni en el reglamento ni en el plan de estudios vigente consideran un cargo semejante” (*Ibid.*, p. 44).

²⁸ R. Tibol, *Op.Cit.*, p. 21. En relación al papel que Alfredo Ramos Martínez tuvo en el arte en esta época, Karen Cordero explica que “a pesar de su propia ingerencia como educador en el cambio de la temática, el estilo y el contenido ideológico del arte nacional, en su producción personal, Ramos Martínez seguía respondiendo a las necesidades decorativas de la alta burguesía y la clase dominante, en un lenguaje académico característico de Europa de finales del siglo XIX”. Karen Cordero “Alfredo Ramos Martínez, ‘un pintor de mujeres y flores’ ante el ámbito estético y posrevolucionario. 1920-1929” en *Alfredo Ramos Martínez (1871-1946). Una visión retrospectiva*, *Op.Cit.*, p. 65.

²⁹ Como ya se vió, no sólo Vera de Córdoba insistía en esa época en la búsqueda de un arte nacional. En la revista modernista *Savia Moderna* apareció, en 1911, un artículo firmado por Manuel Ugarte que decía acerca de este asunto: “...Cuando la literatura, la pintura, la escultura y la música nazcan de nuestras concepciones nacionales y engloben el alma de nuestro conjunto... la masa acogerá con arrobamiento la síntesis moral que habrá nacido al fin de ella. Lo que la patria en gestación está pidiendo son hombres que olviden y que vean: que olviden las formas extrañas de la cultura cuyo juego han asimilado ya y que observen los horizontes claros y los matices inéditos que les brinda nuestra América... se empieza ya a sentir la presión de una gran masa que espera el advenimiento de su forma autóctona... urge fortalecer la preocupación localista... Si los artistas no sienten detrás de sí la orgullosa solicitud de una raza que los alienta, gesticularán en el vacío... Citado en Justino Fernández, “El hombre. Estética del arte moderno y contemporáneo” en *Estética del arte mexicano*, *Op.Cit.*, p. 440.

Galindo y Villa propuso un ambicioso plan de reformas³⁰ que puso en práctica parcialmente.

Con el ascenso de Victoriano Huerta a la presidencia del país en 1913, Galindo y Villa dejó su cargo y el dictador nombró en su lugar a Alfredo Ramos Martínez. Éste decidió realizar reformas dentro de la Academia y propuso un nuevo programa de enseñanza de pintura y escultura. El nuevo plan de estudios de Ramos Martínez puso énfasis en un cambio en la práctica de la enseñanza del arte; “se hizo hincapié en que la enseñanza se impartiría en talleres, (...) talleres del interior -donde se insistía en reproducir escenas de la vida diaria- con talleres del exterior, que se ‘dedicarán a pintar figuras vestidas o desnudas al aire libre, paisajes y animales’”³¹. El director comprendió la necesidad de sacar a los alumnos de artes plásticas fuera de las aulas y alejarlos de la difícil convivencia con los alumnos de arquitectura. En septiembre de 1913 envió una carta a Nemesio García Naranjo, secretario de Instrucción Pública de la dictadura huertista, en la cual “expresaba el deseo de que sus alumnos trabajaran directamente de los modelos y en contacto con la naturaleza, en sitios donde el follaje y los efectos de perspectiva expresaran caracteres propios de México (...) dando la oportunidad al nacimiento de un verdadero arte nacional”³².

La primera Escuela de Pintura al Aire Libre

La petición de Ramos Martínez fue atendida y en octubre de 1913 se fundó en una casa ubicada en el pueblo de Santa Anita Ixtapalapa la primera Escuela de Pintura al Aire Libre. Es importante dejar sentado que Santa Anita “no se concibió como una escuela de pintura al aire libre independiente de la Academia en donde pudiera inscribirse libremente cualquier persona, sino para impartir una clase más dentro del programa de estudios”³³. Esta escuela fue una alternativa más para los alumnos y no significó un cisma dentro de la Academia, aunque Ramos Martínez promovió -como se sabe, ya había comenzado el cambio dentro de la Academia- un método de enseñanza y un tratamiento pictórico más libres, en una actitud crítica ante los convencionalismo calsicistas y académicos, trastocó la visión que se tenía del paisaje y aconsejó en el repertorio plástico los temas cotidianos:

La primera Escuela de Pintura al Aire Libre, que opera de 1913 a 1914 en Santa Anita, constituye una extensión lógica de los procesos de innovación formal e iconográfica que ya se llevaban a cabo dentro de la propia Academia: una mayor soltura en el trazo, un sintetismo en el uso del color, el franco empleo de las clases populares, y un incrementado acercamiento a temas de la vida cotidiana³⁴.

Asimismo, la novedad de Santa Anita no radicó en la enseñanza al aire libre, pues -como explica Pilar García de Germenos- esta práctica era habitual desde los tiempos de

³⁰ Entre ellas, actualizar los planes de estudio, restablecer las exposiciones anuales, crear un boletín mensual de la Academia, convocar a concursos, reabrir los cursos de grabado. *Cfr.* P. García de G., *Op.Cit.*, p. 47.

³¹ *Idem.*, p. 49.

³² R. Tibol, *Op.Cit.*, p. 22.

³³ P. García de G., *Op.Cit.*, p. 51.

³⁴ K. Cordero, *Ibid.*, p. 67.

Landesio y Velasco³⁵, sino que lo característico fue la enseñanza del impresionismo francés en relación al paisaje que introdujo Ramos Martínez. Por esta razón, a la escuela de Santa Anita se le puso el nombre de "Barbizon", en honor del lugar en Francia en donde, en la primera mitad del siglo XIX, residieron artistas que pintaban paisajes del natural, en contraposición del paisaje clasicista e histórico ³⁶. En el Barbizon mexicano había que pintar frente a la naturaleza, captando la fugacidad de las apariencias ópticas. Asimismo, como ya se mencionó, se fomentó el tema "mexicano" -se pintaban escenas y personajes populares en parajes de los alrededores-, el espontaneísmo y la libertad creativa.

En mayo de 1914 los alumnos de la Escuela de Santa Anita - entre los que se encontraban: Francisco Romano Guillemín, Miguel Angel Fernández, David Alfaro Siqueiros, Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal-, participaron como grupo en su primera exposición. El nuevo método de trabajo y expresión fue objeto de burlas y críticas por parte de los académicos conservadores, sobre todo por querer cultivar un procedimiento pictórico pasado de moda. Sin embargo, a pesar de quienes estaban en su contra, la Escuela de Pintura al Aire Libre de Santa Anita servía para "afirmar la validez de una opción plástica antiacadémica" ³⁷. Con la caída de Victoriano Huerta, Alfredo Ramos Martínez dejó la dirección de la Academia de Bellas Artes al Dr. Atl y el Barbizón mexicano interrumpió su labor. Hasta 1920, es decir seis años más tarde, Ramos Martínez logró continuar con su proyecto de Escuelas de Pintura al Aire Libre .

Los artistas durante la Revolución

A pesar de las dificultades de mantener un desarrollo cultural durante una lucha armada, los artistas mexicanos siguieron trabajando -algunos se encontraban estudiando en el extranjero- y la aspiración de crear un arte nacional siguió cobrando forma.

El Dr. Atl, nombrado por el presidente Venustiano Carranza director de la Escuela de Bellas Artes, fundó en 1914 una "Sociedad de Artistas Mexicanos", que surgió como una "convención revolucionaria y artística". Quería reorganizar la escuela a partir de lineamientos prácticos:

Me encuentro en este dilema -confesó al ser nombrado director- : proponer que la escuela sea destruída, o que sea convertida en un taller adaptado a la producción, como cualquier taller industrial de hoy en día, o como todos los talleres de arte de todas las épocas en que el arte floreció vigorosamente³⁸.

³⁵ *Idem.*, p. 52.

³⁶ La Escuela de Barbizon tomó su nombre del pueblo situado al sur de París en donde residieron un grupo de pintores franceses entre los años de 1830 y 1880. Estos artistas representan la contribución francesa al movimiento europeo del naturalismo. Pintaban al aire libre el paisaje que tenían a su alrededor e incluían en su obra una velada crítica social. Entre los barbizonianos franceses: Pierre Etienne Théodore Rousseau, Jules Dupré, Narcisse Virgile Díaz de la Peña, Charles Francois Daubigny, Charles Aquile Jacque, Constant Troyon y Jean Francois Millet.

³⁷ Olivier Debroise. *Figuras en el Trópico, Op.Cit.*, p. 19.

³⁸ Dr. Atl citado en Fausto Ramírez, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde. 1914-1921*, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990 (Cuadernos de Historia del Arte, 53), p. 31.

Pero los acontecimientos revolucionarios le impidieron llevar a cabo sus planes y, ante la proximidad de los villistas, tuvo que huir a Orizaba, donde montó un "taller" que produjo la publicación *La Vanguardia*, en cuyas páginas participó como caricaturista José Clemente Orozco.

Cabe mencionar que no solo los artistas se empeñaron en la búsqueda de una expresión nacional. También los intelectuales asumieron este compromiso al contribuir al proceso de revaloración de las "tradiciones nacionales" (indigenismo, colonialismo, folklorismo) para crear una expresión cultural y artística original. En 1916 podía leerse en *Forjando Patria*, obra del etnólogo Manuel Gamio:

El indígena preserva y practica el arte prehispánico. La clase media preserva y practica un arte europeo limitado por lo europeo o lo indígena. La llamada clase aristocrática, afirma que su arte es puramente europeo (...) Cuando las clases nativa y media compartan un solo criterio en lo concerniente al arte, estaremos culturalmente redimidos y el arte nacional, una de las sólidas bases de la conciencia nacional, se habrá convertido en un hecho. México todavía no produce obras de arte legítimas, porque, para ser legítimas primero deben ser propias; un arte nacional que refleje, intensificados y embellecidos, los placeres, los sufrimientos, la vida y el alma del pueblo³⁹.

En 1918 el pintor Francisco Goitia fue comisionado por Manuel Gamio para realizar un estudio de carácter etnográfico en distintas comunidades indígenas de la República. Goitia se identificó plenamente con su objeto de estudio y el resto de su obra mostró su obsesión por captar la esencia del alma indígena, dejando a un lado el valor documental. Esta actitud se inscribe dentro de esta conformación del ser nacional aunque Goitia siempre se mantuvo, por voluntad propia, apartado de cualquier grupo cultural.

Otra de las búsquedas individuales que incursionó en cuestiones esenciales, con claro hincapié en el aspecto formal, fue la de Carlos Mérida que en 1920 pintaba temas americanistas:

Mi pintura está encendida por la profunda convicción de que es imperativa la producción de un arte totalmente americano⁴⁰.

Para Mérida, los problemas del arte nacionalista se debían resolver en el lenguaje plástico: el color, la composición; y aprovechó el arte precolombino formalmente, es decir, recuperó la síntesis geométrica, la tendencia decorativa y la construcción de la forma.

e) Panorama del arte mexicano en los años veintes

Inicia la labor de Vasconcelos

El inicio del interinato del presidente Adolfo de la Huerta, en junio de 1920, marcó el inicio de la estabilidad política y social. Regresaron expatriados políticos y se puso en

³⁹ Citado en Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano*, México, Domés, 1985, p. 91.

⁴⁰ *Idem.*, p. 93.

marcha la pacificación general. En el campo de la cultura y el arte se percibe un cambio cualitativo y cuantitativo respecto de los años anteriores⁴¹.

Para este momento el interés por una expresión cultural americana, y mexicana, llevaba ya tiempo en el ambiente y cuando De la Huerta nombró rector de la Universidad a José Vasconcelos este se dio a la tarea de consolidar una cultura nacional. El Rector tomó la decisión de hacerse acompañar en sus giras políticas por artistas e intelectuales de varias ramas -Antonio Caso, Roberto Montenegro, Gabriel Fernández Ledesma, Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet- para que se empaparan del colorido y actitudes representativas mexicanas.

Una de las primeras obras que se hicieron por encargo de Vasconcelos durante su rectoría fueron los murales realizados en el ex convento de San Pedro y San Pablo, encomendados a Roberto Montenegro y Jorge Enciso, y como ayudantes Gabriel Fernández Ledesma y Xavier Guerrero. Montenegro, con una larga trayectoria y una sólida reputación, supo materializar las ideas estéticas del ateneísta realizando alegorías dotadas de un aire humanista. Asimismo Atl, quien pintó los murales laterales del Anexo, mismos que después fueron destruidos, representó paisajes y escenas simbólicas⁴². Las decoraciones, por otro lado, recreaban las nuevas propuestas nacionalistas. Uno de los vitrales fue descrito por un periodista:

La china poblana con sus enaguas de bayeta roja y el sedoso reboso de Santa María que, en rápidos giros, revuela en torno del agitado cuerpo, es la figura principal. Tras ella asoma su maliciosa cara el clásico charro. Los músicos tañen diversos instrumentos de la tierra, un arpa pequeña, un guitarrón, una vihuela (...) El fondo lo constituye una iglesia colonial y una calleja de pueblo. Es una evocación de la poesía de nuestra provincia⁴³.

Vasconcelos fue nombrado ministro de la recién fundada Secretaría de Educación Pública en octubre de 1921 y el primero de los proyectos artísticos que promovió al frente de esta dependencia fue el que desarrolló Adolfo Best Maugard, otro artista reconocido que se incorporó a la búsqueda de una identidad artística a su regreso de Europa. Best Maugard colaboró con el ministro con su propia y original aportación.

Método de Dibujo Best Maugard

Adolfo Best Maugard, jefe del departamento de Dibujo de 1921 a 1924, fue el brazo derecho de Vasconcelos en política artística⁴⁴. Best Maugard había sido estudiante de la Academia de San Carlos y en 1910 viajó por el Altiplano Central con la misión de copiar

⁴¹ Sobre el gobierno de De la Huerta, Cfr. Margarita Ávila Ramírez, *Manual de Historia del México contemporáneo (1917 - 1940)*, Op.Cit., "III. Adolfo de la Huerta (1920)".

⁴² Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano.*, Op.Cit., p. 131.

⁴³ *Idem.*, p. 124.

⁴⁴ Cfr. Karen Cordero, "Ensueños artísticos: Tres estrategias para configurar la modernidad en México, 1920-1903" en *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920 - 1960*, Op.Cit., p. 58-62.

obra etnográfica de grupos indígenas para el investigador alemán Franz Boas, fundador de la antropología física. Poco después, como otros artistas durante la primera década revolucionaria, Best Maugard viajó a Europa en donde se encontró con Roberto Montenegro, Diego Rivera y Angel Zárraga. En 1918 regresó a México y realizó la escenografía y vestuario para la bailarina rusa Anna Pavlova que interpretó la coreografía *Fantasia mexicana*. En septiembre de 1921 organizó una noche mexicana, con danzas y cantos regionales, el jarabe tapatío, jaripeo y fuegos artificiales en Chapultepec para festejar el Centenario de Consumación de la Independencia. Asimismo, dentro del marco de los festejos, promovió una Exposición Nacional de Arte Popular organizada por el Dr. Atl, Xavier Guerrero, Jorge Enciso y Roberto Montenegro.

A través del departamento a su cargo Best Maugard impulsó la educación artística para las escuelas primarias. Su objetivo era acabar con los antiguos métodos que comenzaban con la mecánica "copia de yeso" y acababan con el intento siempre fracasado de reproducir fotográficamente la realidad. Él mismo se encargó de capacitar a los maestros para implantar un método de dibujo ideado por él, el cual se derivó de su experiencia como copista de motivos decorativos de tradición indígena. Best Maugard realizó una síntesis de los elementos lineales que aparecían en las decoraciones ancestrales y creó un método para dibujar con ellos. Según el manual en donde propone ejercicios y posibilidades, el sistema está constituido por siete signos primarios que forman su alfabeto plástico:

- la espiral desarrollada hacia la derecha o hacia la izquierda (...)
- el círculo, seguramente estilización del Sol y los demás astros (...)
- el medio círculo (...) posible representación de la Luna, el arcoiris, etc.
- el motivo de la S (...) que sugiere el movimiento de las olas,
- la línea ondulada, seguramente representación del ondular del agua, o de la serpiente
- la línea en zig-zag, seguramente estilización del rayo (...)
- la línea recta (...) ⁴⁵.

Estas líneas, que nunca debían cruzarse, como en el antiguo arte mexicano, se combinaban según la creatividad de cada ejecutante. Los resultados fueron diseños de aspecto primitivista que rayaban en la abstracción pues no importaba tanto el asunto representado como las posibilidades formales del sistema. El método promovía fantasías decorativas que tomaban al arte popular como fuente de inspiración y que no tenían como objetivo representar la realidad sino ser un medio de expresión humana. Best Maugard apuntó:

No hay que olvidar que todo el esfuerzo del artista es expresionista, no impresionista, pinta lo que quiere expresar de sus sentimientos. (Lo que pinta el artista) es su mundo interior (...) queda el objeto simplificado, estilizado ⁴⁶.

El objetivo del autor a través de su método no era formar buenos pintores sino despertar la sensibilidad estética que todos los mexicanos tenían en germen y crear la nueva

⁴⁵ Adolfo Best Maugard, *Método de Dibujo. Tradición, Resurgimiento y Evolución del Arte Mexicano*, México, SEP, 1923, pp. 26, 27 y 28.

⁴⁶ *Idem.*, p.27.

plástica mexicana. El arte popular debía ser la única vía de inspiración porque a través de éste se podía conocer el alma de un pueblo:

El arte popular es ante todo la expresión sintética del alma de un pueblo, de sus gustos, de sus ideales, de su imaginación, de su concepto de vida (...) (es la) traducción fiel de las cosas que su pueblo vive y siente ⁴⁷.

Best Maugard creía que si su gramática de signos constituía la síntesis de los criterios estéticos de distintos grupos sociales, entonces también homogeneizaría la expresión de la masa heterogénea pues brindaba un lenguaje común a toda la nación que se nutría de las más profundas raíces históricas de los mexicanos.

Es el Estado, a través de la SEP, quien promueve el Método de Dibujo Best Maugard. El nacionalismo está implicado en la creación misma del método, pues busca hacer surgir la fuerza estética-espiritual del pueblo para crear un arte exclusivamente mexicano.

En 1922 se adoptó en las escuelas primarias dependientes de la SEP el Método de Dibujo Adolfo Best Maugard (también llamado "dibujo mexicano") y su novedad logró exposiciones en San Francisco y Nueva York pero sus propias limitaciones formales lo llevaron al desuso. Sin embargo la propuesta de liberar la sensibilidad creativa sin la necesidad de representar "algo" fue bien recibida por artistas como Rufino Tamayo, Agustín Lazo y Miguel Covarrubias.

Adolfo Best Maugard fue el entusiasta promotor de la recuperación de las artes populares y el primero en llevarlas al extranjero ⁴⁸; además apoyó los proyectos murales del nuevo edificio de la SEP y del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo. Con la renuncia de Vasconcelos, Best Maugard cedió su lugar en la Secretaría de Educación al pintor Manuel Rodríguez Lozano.

Muralismo

El movimiento pictórico que se conoce como muralismo comenzó como la empresa personal de José Vasconcelos y de 1921 a 1922 esta corriente artística se nutrió de la filosofía estética del ministro, es decir, se exaltó el nacionalismo en un sentido espiritual. A principios de 1923 los artistas se interesaron por las teorías socialistas del Partido Comunista Mexicano y comenzó a emerger una definición de arte nacionalista fundado más bien en lo social y lo político, independizándose poco a poco de las ideas de su promotor original. La reelaboración de la estética ateneísta dentro de una nueva perspectiva socialista se consolidó con la ayuda oficial y logró continuidad a través de una Escuela Mexicana de Pintura. Nuevos artistas se integraron a ésta y se expresaron

⁴⁷ *Ibid.*, p.14.

⁴⁸ En 1922 Best Maugard, Covarrubias, Guerrero, Turnbull y Katherine Anne Porter reunieron más de mil ochocientas piezas de arte indígena mexicano. Tras varias dificultades, un marchante de Los Angeles compró toda la colección y la expuso al público norteamericano el 10 de noviembre del mismo año. Miss Porter dijo más tarde: "El tremendo interés de los Estados Unidos por el arte mexicano surgió ahí". Cfr. Francisco Reyes Palma, "Vanguardia: año cero" en *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960, Op.Cit.*, p.51.

dentro de sus lineamientos, entre ellos: Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce, José Chávez Morado, Jesús Guerrero Galván, Pablo O'Higgins, Antonio Pujol.

Las características del muralismo que se desarrollaron a partir de la etapa de consolidación fueron:

- 1) Organización colectiva. Independientemente de las características personales de cada artista existió una noción de grupo. A principios de 1922 comenzaron a pintar Diego Rivera y varios ayudantes: Jean Charlot, Fernando Leal, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal y Emilio García Cahero en la sede del muralismo: la antigua Escuela Nacional Preparatoria en San Ildefonso. Poco después David Alfaro Siqueiros y finalmente José Clemente Orozco, en 1923, se integraron al grupo de pintores de muros. La presidencia de Obregón se caracterizó por una captación del movimiento obrero a través de organizaciones sindicalistas, que en esta época proliferaron⁴⁹. El grupo de artistas comprometidos con el ideal de crear un arte social se vieron contagiados del espíritu colectivista de la época y a finales de 1922 fundaron el Sindicato de Obreros Trabajadores Pintores y Escultores (SOTPE), basado en teorías socialistas que vinculaban el papel del arte con una función política. Los más activos dentro del Sindicato eran Rivera, Siqueiros y Xavier Guerrero. En 1923 lanzaron, a través de su órgano periodístico *El Machete*, un *Manifiesto* que decía textualmente:

El Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores a las razas nativas humilladas a través de los siglos a los soldados convertidos en verdugos por sus jefes; a los trabajadores y campesinos azotados por los ricos; a los intelectuales que no adulan a la burguesía (...) Para crear belleza: el arte del pueblo mexicano es el más grande y de más sana expresión espiritual que hay en el mundo y su tradición nuestra posesión más grande (...) nuestra meta estética es socializar la expresión artística que tiende a borrar totalmente el individuo, que es burgués. Repudiamos la llamada pintura de caballete y todo el arte de los círculos ultraintelectuales, porque es aristocrático, y glorificamos la expresión del Arte Monumental, porque es una propiedad pública. Proclamamos que dado que el momento social es de transición entre un orden decrépito y uno nuevo, los creadores de belleza deben realizar sus mayores esfuerzos para hacer su producción de valor ideológico para el pueblo, y la meta ideal del arte, que actualmente es una expresión de masturbación individualista, sea de arte para todos, de educación y de batalla⁵⁰.

Con el Manifiesto del SOTPE se hicieron explícitas las ideas, en su origen vagas, del muralismo y se sentaron las bases de su contenido ideológico: el arte debía ser monumental y público, el arte popular era fuente inspiradora, existía una relación

⁴⁹ Al asumir Alvaro Obregón la presidencia, el movimiento obrero comenzó a adquirir un nuevo carácter político, apoyado en el respaldo que obtuvo por parte del gobierno sobre todo el sector de trabajadores afiliados a la CROM (Confederación Regional de Obreros Mexicanos), confederación sindical fundada en 1918 y dirigida por Luis N. Morones, que junto con el Partido Laborista Mexicano, creado por ella en 1919, controlaba a un número mayor de obreros que cualquier otro organismo laboral, y ocupaba una posición casi gubernamental sustentada extraoficialmente por el presidente de la República. La CROM constituyó uno de los principales apoyos del régimen obregonista.

⁵⁰ Raquel Tibol, *Pintura moderna y contemporánea en Historia General del Arte Mexicano*. México-Buenos Aires, Hermes, 1969. Vol. VI, p. 270.

natural entre la raza indígena y la creación artística, el arte era una fuerza revolucionaria.

La postura teórica del SOTPE apartó cada vez más a los artistas sindicalizados de la estética ateneísta y los vinculó con un discurso más bien político. El Partido Comunista Mexicano tuvo un papel importante en la politización de los artistas. A finales de 1922 Rivera ingresó a este partido político y vinculó a éste a varios miembros del SOTPE (Xavier Guerrero, David Alfaro Siqueiros), sobre todo entre abril y julio de 1923, cuando Rivera fue elegido miembro del Comité Ejecutivo del PCM. La orientación política del SOTPE aparentemente siguió los lineamientos del PCM. "Las resoluciones de los artistas fueron entre otras: el compromiso de su arte con el proletariado en la lucha de clases, que definían como "antiimperialista", la creación de un arte que reflejara el ambiente nacional; una producción plástica colectiva basada en el antiguo sistema gremial; y la producción de una obra que, a la vez que participaba en la lucha de clases, correspondiera a las exigencias técnicas y estéticas del arte 'culto'"⁵¹.

El Sindicato aprovechó su primer Manifiesto para adherirse políticamente a la candidatura de Plutarco Elías Calles. Esto significa que en 1923 los artistas aún creían que podían seguir apoyándose en el poder público que aparentemente caminaba hacia el socialismo, personificado en la persona de Calles. El Estado mexicano, a partir del régimen callista, se apropió de la eficacia discursiva del muralismo para justificar su papel de ejecutor de los postulados de la Revolución ⁵².

- 2) Democratización del arte. El muralismo se elaboró bajo la consigna de la democratización de la cultura, su deseo era llegar a las masas a través de muros en lugares públicos en lugar de quedarse en un museo o en una colección privada⁵³. El arte se convirtió en un instrumento didáctico en la empresa ideológica nacionalista y adquirió una función específica en el medio social: concientizar a las clases populares de sus derechos socio-económicos.
- 3) Revaloración del pasado indígena. Uno de los fundadores del muralismo, David Alfaro Siqueiros, había publicado en mayo de 1921 en la revista *Vida Americana* en Barcelona su *Llamamiento a los plásticos de América...para construir un arte monumental y heróico, con ejemplo directo y vivo de las grandes tradiciones prehispánicas de América* en donde revaloraba la herencia prehispánica y pugnaba por un arte auténtico. El pintor aspiraba a la proyección universal del arte mexicano

⁵¹ Cfr. Nicola Coleby, *Op. Cit.*, p. 128. Coleby ubica la relación de Diego Rivera con el socialismo a partir de 1922, cuando se vinculó con la CROM.

⁵² Cfr. Raquel Tibol, "Panorama de las artes" en *José Vasconcelos: de su vida y obra. Textos selectos de las jornadas vasconcelianas de 1982, Op.Cit.*

⁵³ En este punto cabe recordar que el primero en pedir muros para la pintura fué el Dr. Atl en 1910. Además fué el primero en sugerir que los artistas no eran más que simples obreros, en una declaración hecha en 1914 dijo: "Reorganizaré esta así llamada Escuela de Bellas Artes, dándole un carácter esencialmente práctico. Para empezar, cambiaré su nombre por el de taller, donde todos los trabajadores puedan hacer tres cosas: bañarse, trabajar y ganar dinero." Citado en Fausto Ramírez, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde, Op.Cit.*, p. 31.

convencido de la natural inclinación estética de la raza indígena. Con Vasconcelos se concibió al indígena idealmente, como un ser inocente y "carente" de cultura que, en el ser mexicano, imprimía un "sello" de particularidad pero que no constituía el principal componente de éste⁵⁴; el muralismo posterior al SOTPE identificó al indígena con una clase social, la de los "oprimidos" y también se le idealizó como símbolo de identidad nacional, que se distinguía de los valores europeos:

El Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores a las razas nativas humilladas a través de los siglos a los soldados convertidos en verdugos por sus jefes; a los trabajadores y campesinos azotados por los ricos; a los intelectuales que no adulan a la burguesía (...)

Para el nacionalismo que precedió a Vasconcelos lo indígena se convirtió en lo mexicano y al darle continuidad se creía que se estaba consumando el destino de la nación. El concepto del indigenismo se relaboró a partir de una idealización de un pasado ancestral glorioso, el indígena que se representaba no era el contemporáneo, era un símbolo que contenía el valor de una raza, su dignidad y su resistencia a las agresiones del enemigo: extranjeros y capitalistas. En el manifiesto del SOTPE la plástica se define en función de la revitalización de las antiguas culturas americanas:

*Para crear belleza: el arte del pueblo mexicano es el más grande y de más sana expresión espiritual que hay en el mundo y su tradición nuestra posesión más grande (...)*⁵⁵

- 4) Revalorización del arte popular. Las artes populares se asociaron con la espiritualidad, la creatividad y la armonía estética inherente al instinto artístico de cada mexicano. El muralismo reconoció como sus antecesores a los murales prehispánicos y los frescos coloniales pero también a la producción producto de las dos tradiciones: el arte popular⁵⁶. Su ideal era crear un arte propio, original, americanista y por ello se inspiraban en las producciones autóctonas que contenían, sin embargo, belleza universal: pinturas murales de las pulquerías, exvotos, retablos, volantes ilustrados (en este momento se recuperó la obra de José Guadalupe Posada). Jean Charlot recuerda:

*El arte popular influyó toda nuestra producción en lo concerniente al humor y al contenido social. El tema del arte popular es el pueblo y éste fue también el tema de nuestros murales con conciencia social. El arte popular corrigió la tendencia del pintor de bellas artes de mirar al pueblo desde afuera (...)*⁵⁷.

- 5) Vocación narrativa. Aunque los muralistas se plantearon a sí mismos como vanguardistas, aceptaron el relato como método didáctico (lo que los emparenta con

⁵⁴ Cabe recordar la sentencia de Vasconcelos: "indios somos por la sangre y por el alma; el lenguaje y la civilización son españoles". Vasconcelos citado en Claude Fell, *José Vasconcelos. Los años...*, Op.Cit., p. 97.

⁵⁵ Raquel Tibol, *Pintura moderna y contemporánea en Historia General del Arte Mexicano*, Op.Cit., p. 270. (subrayado IRM)

⁵⁶ Cfr. Anita Brenner, *Idolos tras los altares*, México, Domés, 1983. "Los milagros pintados", "La reforma de la providencia" y "Revolución y renacimiento". Brenner habla de la tradición artística prehispánica, de la herencia europea en el México colonial y finalmente de cómo éstas se fundieron en la expresión del arte popular (especialmente en lo que se refiere al arte popular religioso y la pintura mural de pulquerías).

⁵⁷ Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano*, Op.Cit., p. 56.

un nuevo clasicismo). Según ellos, lo importante de la obra, por la función social que cumplía, era su contenido ideológico y este debía expresarse de una manera clara, directa y comprensible. El discurso que respalda esta característica lo encontramos sobre todo con Diego Rivera y sus seguidores⁵⁸.

- 6) El artista como actor político - social. Con la función redentora atribuida al arte durante la etapa vasconcelista y con la creación del SOTPE, muchos artistas se incorporaron activamente a la vida social. En su deseo de regirse por la realidad histórica, los muralistas se convirtieron en críticos de la historia y política del país y propusieron su propia utopía -humanismo socialista- en donde el pueblo alcanzaría la igualdad y justicia social. Diego Rivera resume esta posición:

Quería que mis obras fueran el espejo de la vida social de México como yo la veía y que a través de la situación presente las masas avisoraran las posibilidades del futuro. Me propuse ser (...) un condensador de las luchas y aspiraciones de las masas y a la vez transmitir a esas mismas masas una síntesis de sus deseos que les sirviera para organizar su conciencia y ayudar a su organización social⁵⁹.

Hubo muchos críticos al muralismo: la prensa - llamando a los murales "bromas de mal gusto" y "frutos de la aberración estética"⁶⁰; el público que los veía - nombrándolos como "monotes" - y personajes de prestigio intelectual - Salvador Novo atacó las "pinturas repulsivas"⁶¹ y D. H. Lawrence las descalificó describiéndolas como "imitaciones de Gauguin"⁶². La batalla en su contra se recrudeció a partir de 1924 y alcanzó su clímax en junio de este año cuando los estudiantes de la Preparatoria mutilaron los murales de Orozco y Siqueiros y las autoridades no castigaron a los responsables.

En noviembre de 1924 protestó como presidente Plutarco Elías Calles y su gobierno se caracterizó por una estatización de la cultura. Ante las trabas impuestas a la libre expresión, y por la grave crisis económica a la que tuvo que enfrentarse la administración de Calles, los muralistas no encontraron ni patrocinio ni un ambiente propicio para seguir con su proyecto. Los artistas se dispersaron y el movimiento perdió intensidad, aunque no desapareció completamente⁶³. Para 1925 se disolvió el SOTPE. A fines de los veinte el "caudillo" del muralismo era Diego Rivera dado que solo él mantuvo continuos encargos

⁵⁸ El muralismo postuló la vocación didáctica-narrativa dentro de su programa, pero pocos fueron los que la pusieron en práctica. Basta acercarse con mayor detenimiento a los murales de Diego Rivera, por ejemplo a los de la SEP, para descubrir la complejidad, y los distintos niveles, de lectura que ofrecen sus obras.

⁵⁹ Diego Rivera citado en Carlos Monsiváis, "El nacionalismo cultural" en *Op.Cit.*, p. 303.

⁶⁰ Jean Charlot, *Op.Cit.*, p. 223.

⁶¹ Salvador Novo citado en *Idem.*, p. 274.

⁶² D.H. Lawrence citado en *Ibid.*, p. 192.

⁶³ Una aparición importante en el medio muralístico se dió empezando la década de los treinta: Rufino Tamayo, en 1930, hizo su primera obra monumental en el Museo Nacional de Antropología e Historia y propuso una nueva orientación al arte: la pintura debía ser *esencialmente* mexicana y era importante cuidar la calidad formal y técnica dentro de la obra.

oficiales, salvo el año de 1927-1928 que estuvo en Rusia. A principios de los treinta los fundadores del muralismo se encontraban fuera del país⁶⁴.

Aunque disminuido, el impulso al arte nacional siguió siendo una de las políticas culturales del Estado mexicano. En lugar de los muralistas, el gobierno callista otorgó comisiones a los artistas involucrados en el movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre.

La "contracorriente"

Frente al nacionalismo oficialista hubo varias tendencias culturales alternativas que se manifestaron sobre todo en la literatura y en las artes plásticas. Jorge Alberto Manrique ha agrupado a estas tendencias bajo el nombre genérico de "contracorriente" -y así la llamaremos en adelante- porque buscaron una expresión propia pero desprovista de la "grandilocuencia y la retórica populista de la postura oficial". Sus integrantes no formaban propiamente un grupo homogéneo, pero se les relaciona por compartir esta marginalidad respecto a lo que el Estado promovía.

Sus pintores y escritores estaban ligados a grupos como el de los estridentistas (1921-1928) o el de los contemporáneos (que se consolidan como "grupo" alrededor de la revista *Contemporáneos* a partir de 1928)⁶⁵. La alternativa que éstos propusieron permitió que se abriera una ventana dentro del cerrado ambiente cultural mexicano:

Ellos (los Contemporáneos) buscaban indudablemente una cultura más abierta, capaz de aprovechar cualquier cosa surgida en cualquier parte, y sintieron un peligro en el rumbo que el nacionalismo

⁶⁴ Orozco, después de permitirle terminar sus murales de San Ildefonso y hacer el mural de la Casa de los Azulejos, salió de México de 1927 a 1934. Jean Charlot trabajó para la expedición arqueológica de Carnegie en Chichén Itzá de 1926 a 1929. Siqueiros se fue a Guadalajara en donde se dedicó a organizar sindicatos y en 1928 viajó a Rusia. Diego Rivera se adaptó al cambio político y siguió realizando murales públicos, sin embargo también emigró a los Estados Unidos de 1930 a 1934. El total de murales realizados durante el período de Calles (1924-1928) fueron:

Diego Rivera completó sus murales de la SEP e hizo los de Chapingo (1926-1927), los de la Secretaría de Salud (1929-1930), los del Palacio de Cortés en Cuernavaca (1930) y el cubo de la escalera del Palacio Nacional en la Ciudad de México (1929); Fernando Leal: en 1927 realizó un mural en la Secretaría de Salud que fué quitado por Rivera para ampliar su trabajo; Roberto Montenegro pintó un mural en la escalera de la ex iglesia de San Pedro y San Pablo; Orozco terminó sus murales de en San Ildefonso (1924-1926) e hizo los de Casa de los Azulejos (1925) y de la Escuela de Agricultura de Orizaba. (Cfr. Bernard Myers, *Mexican painting of our time*, New York, Oxford University Press, 1956, p. 59, asimismo, Cfr. Esther Acevedo, et al., *Guía de murales del centro histórico de la Ciudad de México*, México, Universidad Iberoamericana - departamento de Arte CONAFE, 1984).

⁶⁵ Los estridentistas y los contemporáneos forman parte de la "contracorriente" pero definitivamente no como un grupo común y mucho menos homogéneo. Ambos movimientos comparten su actitud crítica frente al dogmatismo cultural nacionalista y su vanguardismo abierto a las expresiones internacionales. Sin embargo, entre ellos hubo críticas y hasta pleitos mayores, por lo que no se deben considerar como "aliados" ante el nacionalismo radicalizado. Acerca de la polémica entre los estridentistas y el llamado Nuevo Ateneo (de donde se integraron después algunos literatos a contemporáneos) Cfr. Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993. "VII. 1922: Lamecazuelas contra vanguardistas", pp. 120-146.

exultante tomaba. Fueron acusados de extranjerizantes y de elitistas, a más de jotos y pervertidos⁶⁶.

Estridentismo

A finales de 1921 el poeta Manuel Maples Arce emitió un manifiesto en la hoja volante *Actual No.1* con el que se hizo público el movimiento estridentista (1921 -1928). El primer manifiesto estridentista convocaba a los intelectuales "a constituir una sociedad artística para testimoniar la transformación del mundo" ⁶⁷. Este fue el movimiento mexicano que más se identificó con los enunciados estéticos de las vanguardias europeas, al grado que ha sido considerado por algunos autores como la primera y única vanguardia mexicana⁶⁸.

El estridentismo combatió las convenciones sociales, la ineficiencia burocrática y las actitudes acomodaticias. En su primer manifiesto muestran su espíritu iconoclasta con frases como "Muera el cura Hidalgo" o "Abajo San Rafael - San Lázaro". Paradójicamente, sus irónicas críticas al medio social y cultural se entremezclaron con una genuina admiración por la modernización tecnológica (que soñaban para México). En enero de 1923 emitieron un manifiesto que afirmaba en el tercero de sus puntos:

la exaltación del tematismo sugerente de las máquinas, las explosiones obreriles que estrellan los espejos de los días subvertidos. Vivir emocionalmente. Palpitar con la hélice del tiempo. Ponerse en marcha hacia el futuro⁶⁹.

Su objetivo fue imponer una estética que reflejara al hombre contemporáneo, inscrito en el siglo de la velocidad, del ritmo enajenante, de la estridencia. En este sentido la comparación con las vanguardias europeas y en especial con el futurismo italiano es incuestionable. Por otro lado, el estridentismo tuvo la peculiaridad de ser uno de los pocos movimientos culturales que actuaron desde la provincia mexicana, en 1922 se trasladó a Puebla y tres años después a Xalapa (a la que el grupo llamó Estridentópolis).

El estridentismo no fue una escuela, fue un movimiento que convocó a un grupo de jóvenes que anhelaban un cambio cultural:

El estridentismo - decía Manuel Maples Arce - no es una escuela, ni una tendencia, ni una mafia intelectual, como las que aquí se estilan, el estridentismo es una razón de estrategia . Un gesto. Una irrupción⁷⁰.

⁶⁶ Jorge Alberto Manrique, "Las contracorrientes de la pintura mexicana" en *El nacionalismo y el arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, pp. 260-261.

⁶⁷ *El estridentismo. Antología*, Prol. y Selección de Luis Mario Schneider, México, UNAM Dirección General de Difusión Cultural, 1983, (Cuadernos de Humanidades 23), p. 6.

⁶⁸ Cfr. O. Debrouse, "Sueños de Modernidad", p. 31 y Francisco Reyes Palma, "Arte funcional y vanguardia (1921 - 1952)", p. 84 en *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920 - 1960*, *Op.Cit.*

⁶⁹ "Manifiesto Estridentista !Viva el Mole de Guajolote!" Puebla 1o. de enero de 1923. Impreso en *Idem*.

⁷⁰ Luis Mario Schneider, *El estridentismo: México, 1921-1927*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985, p. 15.

Los integrantes eran intelectuales que se burlaban de la euforia nacionalista llamándose a sí mismos: "los poetas del mole de guajolote". Se avocó sobre todo al ámbito literario, con la participación de: Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, Luis Quintanilla (que firmaba "Kin Taniya"), Arqueles Vela, Miguel Aguillón y Humberto Rivas. Asimismo incursionó de manera distintiva en la gráfica con un grupo importante de artistas, la mayoría provenientes de la Escuela Mexicana, que se unieron al movimiento esporádicamente: Jean Charlot, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Germán Cueto, Roberto Montenegro, Máximo Pacheco, Xavier Guerrero, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Diego Rivera, Gabriel Fernández Ledesma, entre otros⁷¹.

Los órganos de difusión de este movimiento fueron las revistas: *Actual* (tres números entre 1921 y 1922), *Irradiador* (tres números en 1923) y *Horizonte* (diez números, de 1926 a 1927). Entre la producción literaria del grupo encontramos: *Andamios Interiores* (1922), *Urbe (super poema bolchevique en cinco cantos)* (1924) y *Poemas Interdictos* (1927) de Manuel Maples Arce; *Esquina* (1923) y *El movimiento Estridentista* (1926) de Germán List Arzubide; *La señorita Etcétera* (1922) y *El Café de Nadie* (1926) de Arqueles Vela. *Avión* (1923) y *Radio (poema inalámbrico en trece mensajes)* (1924) de Luis Quintanilla; y *El Pentagrama Eléctrico* (1925) de Salvador Gallardo⁷².

En abril de 1924 se llevó a cabo la primera y única exposición estridentista en un Café que bautizaron como "Café de Nadie". Expusieron: Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot, José Clemente Orozco, Edward Weston, Rafael Sala, David Alfaro Siqueiros, Leopoldo Méndez, Diego Rivera. La técnica a la que más recurrieron los artistas para esta exposición fue el grabado y el tema que caracteriza esta propuesta vanguardista era la utopía urbana (reinvindicaron el paisaje urbano como contrapunto a los valores vernáculos, al México campesino e indígena, tema casi único del arte oficial⁷³). Formalmente la obra estridentista se identifica por sus volúmenes geometrizados, estilización de la forma, uso sintético de la línea, deformación de la perspectiva y acercamiento a la abstracción. Dieron a sus imágenes cierta factura "primitivista", aprovechando las posibilidades de la xilografía.

Sin embargo, no existió un teórico de la plástica estridentista y tampoco se hicieron aportaciones propositivas. Como indica Francisco Reyes Palma:

El estridentismo no pretendió formar una tendencia plástica predeterminada; más bien desarrolló una estrategia para impulsar los mecanismos de acceso a la modernidad desde un país sumido en el atraso⁷⁴.

Hacia 1928 el movimiento se apagó. Su desintegración está ligada al colapso del apoyo oficial que recibieron en Veracruz. Manuel Maples Arce era secretario de gobierno del gobernador Heriberto Jara quien, al acoger al estridentismo bajo su patrocinio, les permitió desarrollarse e intervenir en construcciones de servicio público (como el Estadio

⁷¹ Para una historia del estridentismo Cfr. *Idem*.

⁷² Cfr. *Ibid*.

⁷³ Cfr. Ana Isabel Pérez Gavilán, "Utopía y realidad. La ciudad en la plástica (1902 - 1949)" en *Modernidad y modernización en el arte mexicano. 1920 - 1960, Op.Cit.*

⁷⁴ Francisco Reyes Palma, "Arte funcional y vanguardia (1921 - 1952)", *Op. Cit.*, p.84,

Deportivo). Cuando Jara perdió su poder político los integrantes del grupo se dispersaron.

Contemporáneos

Una de las tendencias alternativas al nacionalismo oficialista fue la de los contemporáneos. Según la famosa frase de Villaurrutia, este era un "grupo sin grupo": su producción plástica y literaria no se ceñía a lineamientos específicos de ninguna escuela ni proponían un compromiso colectivo que hiciera frente a las imposiciones del Estado. Su proyecto no era excluyente, varios de ellos no sólo sentían simpatía por artistas "del bando contrario" incluso en ocasiones participaban en proyectos oficiales (v.g. Rufino Tamayo, Julio Castellanos y Manuel Rodríguez Lozano fueron maestros de las Escuelas al Aire Libre y Salvador Novo las apoyó desde la SEP).

Los contemporáneos fueron llamados así por su relación con la revista *Contemporáneos* que comenzó a editarse en 1928 (aunque la presencia de estos intelectuales es reconocida desde principios de los veintes, la revista reunió sus esfuerzos). La mayoría recibió la influencia del Ateneo y predominaron los de oficio literario. Entre sus representantes en las artes plásticas: Agustín Lazo, Julio Castellanos, Rufino Tamayo, Jesús Guerrero Galván, Manuel Rodríguez Lozano, Antonio Ruiz, Carlos Mérida. En la música: Carlos Chávez; y en la literatura: Salvador Novo, Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Bernardo Ortíz de Montellano, Alfonso Reyes, Julio Torri, Andrés Henestrosa, Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, José Gorostiza.

Su acción cultural fue constante hasta 1931, fecha en que se publicó el último número de *Contemporáneos*:

- 1) Promovieron varias revistas (*Ulises* (1927-1928), *Contemporáneos* (1928-1931), *La Falange* (1922-1923).
- 2) Propusieron un nuevo teatro mexicano: crearon grupos (*Ulises* (1928), *Orientación* (1932-1939), dieron a conocer autores (Gide, Cocteau, Eugene O'Neill) y actualizaron las concepciones técnicas y escenográficas (con Julio Castellanos).
- 3) Participaron en la cinematografía: fundaron un cine club, ejercieron crítica cinematográfica (Villaurrutia) y escribieron guiones (Villaurrutia *Vámonos con Pancho Villa*, 1934; y Novo *El signo de la muerte*, 1939).
- 4) Incursionaron en la crítica de artes plásticas (Cuesta, Villaurrutia, Gorostiza).
- 5) Propusieron buscar nuevas rutas en la pintura distintas a la de la Escuela Mexicana y organizaron exposiciones de arte.
- 6) Difundieron y asimilaron la poesía internacional contemporánea.
- 7) Defendieron la libertad de expresión⁷⁵.

La búsqueda de identidad nacional fue una preocupación que también ocupó a los contemporáneos pero no como una búsqueda colectiva, sino individual. Su nacionalismo

⁷⁵ Cfr. Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en *Op.Cit.*, p. 1436.

era *esencialista*, es decir, les interesaba encontrar aquello que conformaba la esencia de lo mexicano que hiciera una aportación a los valores universales:

Los Contemporáneos entendieron la idea de T.S. Elliot de que para escribir gran literatura era necesario cumplir con dos exigencias: el conocimiento de la tradición y el talento individual. Por tanto, escucharon los mensajes universales para incorporarlos a la literatura mexicana. Leyeron a franceses como Paul Valéry y André Guide, a estadounidenses como Walt Whitman y Carl Sandburg, pero no descuidaron a los clásicos españoles. El resultado fue un retorno a las formas clásicas, enriquecido por las innovaciones de los movimientos de vanguardia que, surgidos en diversas partes del mundo, revolucionaban la forma de interpretarlo⁷⁶.

El lenguaje, sin embargo, no tenía que ser mexicanista:

Cuando hablaban de abrirse a la vanguardia no se referían a renunciar a su mexicanidad, sino a proyectarla más allá y enriquecerla con las obras más importantes de sus coetáneos⁷⁷.

Nunca dejaron de interesarse en el arte prehispánico o en las tradiciones populares pero los abordaron desde esta búsqueda de lo esencial. Lo épico y grandilocuente no entraban dentro de sus pretensiones, al contrario, sus visiones eran introspectivas, recreativas de la intimidad. Les interesó el primitivismo del arte religioso y popular (Manuel Rodríguez Lozano), descubrieron la magia de la vida cotidiana (Antonio Ruíz, Julio Castellanos), sobre todo urbana, y se regodearon en los matices psicológicos de sus personajes (Agustín Lazo). El artista no debía estar encadenado al tema pues limitaba su capacidad expresiva y creativa. Según la opinión de Salvador Novo:

Una de las cosas que más ha perjudicado el arte de América es la aceptación no sólo de cierto tipo de arte, sino, dentro de ello, de ciertos asuntos considerados exclusivamente artísticos. Un grito de independencia debe darse por completo⁷⁸.

En la plástica las posibilidades formales tuvieron tanta importancia como lo representado y experimentaron con el color, la composición, la forma. Para ellos el arte era la vía de expresión personal por excelencia y no podía ser el vehículo de una ideología impuesta desde afuera porque traicionaría su esencia misma. El arte no necesitaba apropiarse de una ideología revolucionaria porque el arte podía ser revolucionario en sí mismo y el artista tendría una función social al expresarse con sinceridad y en apego a la especificidad del arte, de ahí la mayoría de sus polémicas con los muralistas.

A pesar de sus diferencias, muchos de estos artistas nunca dejaron de reconocer las cualidades de los muralistas pero querían un aprovechamiento más amplio de las vanguardias europeas. Gracias a ellos llegaron a México las filosofías y estéticas de posguerra: el existencialismo, el surrealismo, Ortega y Gasset. Su inquietud intelectual los llevó a realizar empresas artísticas como el Teatro Ulises, fundado en 1927 por Antonieta Rivas Mercado, con Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza y otros, en donde se montaban obras de vanguardia internacional. Los contemporáneos inauguraron una nueva manera de entender y vivir la cultura en México:

⁷⁶ Vicente Quirarte, "México en su literatura. Coordenadas para una carta geográfica" en *Introducción a la cultura artística de México. Siglo XX*, México, SEP, CNCA, Universidad de Zacatecas, 1994. p. 16.

⁷⁷ Alicia Azuela, *La vanguardia mexicana en la revista Contemporáneos*, Ponencia para el Latin American Studies Association. XIV International Congress, 1989, p. 9.

⁷⁸ Citado en Olivier Debrouse, *Figuras en el Trópico*, *Op.Cit.*, p. 67

Contemporáneos quiso ser y fue una bocanada de aire fresco en el mundo cultural mexicano (...) mucho de su trabajo literario fue de traducción y de asimilación de la cultura europea de vanguardia. Fueron punta de lanza de modernidad. Sus intereses en las artes plásticas los llevaron (...) a organizar exposiciones⁷⁹.

Movimiento de las Escuelas de Pintura al Aire Libre (1920 - 1935)

La primera Escuela de Pintura al Aire Libre, fundada en 1913 por Alfredo Ramos Martínez en San Anita, recuperó el método impresionista de pintura de paisaje y lo aplicó al entorno mexicano, representando asuntos locales y tipos indígenas. Esta escuela, que se presentó como una alternativa propuesta por la misma Academia, se mantuvo durante un año. Las Escuelas de Pintura al Aire Libre vuelven a la escena artística en 1920, así como Ramos Martínez como director de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1920-1928).

Esta segunda etapa, con la misma consigna de trabajar al aire libre, tuvo dos épocas: la primera, de 1920 a 1924, en donde las escuelas eran únicamente para artistas profesionales y con un cariz netamente espiritual; y la segunda, de 1924 a 1935, cuando este proyecto adquirió una clara intención populista y abrió las escuelas de arte al pueblo y especialmente a los niños:

El proyecto de Pintura al Aire Libre, donde la educación infantil había desempeñado un papel menor, se enlaza a partir de 1924 con el proyecto educativo pragmático del nuevo Secretario de Educación Pública, Manuel Puig Casauranc, quien buscaba integrar a los campesinos y obreros en la cultura nacional mediante actividades prácticas concretas, ya no por la vía espiritual y de elevada cultura propuesta por Vasconcelos⁸⁰

Esta época, en donde se masifica la enseñanza artística, constituyó un movimiento denominado como Escuelas de Pintura al Aire Libre, que incluía a éstas, a los Centros Populares de Enseñanza Artística Urbana (enero, 1927) y la Escuela de Escultura y Talla Directa (marzo, 1927). El modelo de estas escuelas "consistían en un local en las afueras de la ciudad, en un barrio industrial o en provincia; un pintor que hacía las veces de director y casi siempre, de único maestro; materiales proporcionados gratuitamente a los alumnos; inscripción a todos los interesados sin requisitos de edad o escolaridad previa, y un plan de trabajo que dejaba la iniciativa completamente en manos del estudiante"⁸¹.

Escuelas de Pintura al Aire Libre

La primera Escuela que se inauguró en 1920 se localizaba en Chimalistac, y un año después se trasladó a Coyoacán (exhacienda de San Pedro), a una casona con un enorme jardín. En 1924 se abrió la escuela de Churubusco, el siguiente año se inauguraron

⁷⁹ Jorge Alberto Manrique, "Otras caras del arte mexicano" en *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920 - 1960*, *Op.Cit.*, p. 133.

⁸⁰ Karen Cordero, "Alfredo Ramos Martínez 'un pintor de mujeres y de flores' ante el ámbito estético posrevolucionario (1920-1929)", *Op.Cit.*, p. 71.

⁸¹ Sylvia Pandolfi, "Introducción" en *Homenaje al Movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre*, *Op.Cit.*, p. 11.

escuelas en Xochimilco, Tlalpan y Guadalupe Hidalgo, más tarde en Ixtacalco y San Angel, y finalmente las escuelas foráneas de Taxco, Michoacán y Cholula.

El ministro de educación callista, José Manuel Puig Casauranc⁸², impulsó la revitalización de estas escuelas. El proyecto, que constituyó la alternativa al muralismo, reflejó el perfil ideológico del gobierno callista y se caracterizó por:

- 1) Sentido indigenista. Durante su gira de campaña, Plutarco Elías Calles había expresado:

Mientras los reaccionarios creen que las razas indígenas de mi país son lastre para blancos y mestizos, yo soy un enamorado de las razas indígenas de México y tengo fe en ellas⁸³.

El indígena se convirtió en el paradigma del mexicano y se realizaron esfuerzos para integrarlo definitivamente a la vida moderna: se dió impulso a las escuelas rurales y se organizaron nuevas misiones culturales, entre otras acciones. Los grupos indígenas fueron idealizados y se fortaleció la noción de una herencia ancestral que seguía produciendo frutos, sobre todo en materia artística. En las Escuelas de Pintura al Aire Libre se dió preferencia de ingreso a los indígenas pues, como expresó Salvador Novo:

Lo que hoy hace el indio (...) no (es) otra cosa que la soberbia continuación de un pasado artístico precolonial, no superado⁸⁴.

- 2) Democratización del arte. Las Escuelas tenían sus puertas abiertas a todos los que deseaban pintar, sin restricciones de raza, de clase social o de educación previa. Según Ramos Martínez el beneficio social del proyecto consistía en que:

el acercamiento del pueblo a las demás clases sociales produce una fuerza de valores reales y el despertar de energías verdaderas sin prejuicios ni vicios⁸⁵.

Las Escuelas absorbían todos los gastos del alumno: sueldo de maestros y materiales (telas, bastidores, colores, pinceles, etc.). El financiamiento provino primero de la Universidad Nacional y después del Departamento de Bellas Artes de la SEP.

- 3) Espontaneismo. La teoría del espontaneismo les sirvió de fundamento y la dirigieron principalmente a los niños⁸⁶. Según ésta, los niños y los indígenas no habían sido corrompidos por ideas estéticas impuestas ni por influencias malignas del arte extranjero o de imitación. Niños e indígenas gozaban de una inocencia que se

⁸² José Manuel Puig Casauranc fue secretario de educación del 10. de diciembre de 1924 al 22 de agosto de 1928. Lo antecedió Bernardo Gastélum (julio a diciembre de 1924), que sustituyó a José Vasconcelos (1921 -1924), y lo precedió Moisés Saenz (agosto a noviembre de 1928). Durante la administración callista Puig Casauranc también fue secretario de Industria, Comercio y Trabajo del 10. de agosto al 30 de noviembre de 1928.

⁸³ *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, Pres. de M. Puig Casauranc, México, SEP, 1926, p. 5.

⁸⁴ *Idem.*, p.12.

⁸⁵ *Ibid.*, p.135.

⁸⁶ Las teorías de espontaneidad artística tenían conocidos teóricos en el extranjero como: John Ruskin, *Elements of Drawing* (1857) y James Sully, *Studies of Childhood* (1896). Fuera de México se aplicaban al arte desde hacía tiempo.

materializaba en un arte de pureza expresiva, de “espíritu primitivo”. El alumno gozaba, además, de una completa libertad; el maestro fungía como guía para ofrecer consejos técnicos y estímulos verbales pero jamás le marcaba directrices estilísticas. Nuevamente fue el maestro Ramos Martínez quien dejó un testimonio como ejemplo:

Digno es de notarse que mientras más pura es la Raza (*sic*) mayor fuerza tiene su producción; es en ella donde se marca más originalidad y pureza. He podido observar que a medida que se cruza va perdiendo estas cualidades que son, a mi entender, la principal condición que tiene. Llama altamente la atención el hecho de que no haya perdido nada de fuerza ni de expresión, y que sea absolutamente la misma que desde su origen predomina, teniendo todas las características en expresión, en fuerza y originalidad.

y añadía:

los niños de México, tan puros y fuertemente dotados para las artes (...) sin esfuerzo alguno, logran resultados que en otros pueblos sería difícil obtener ⁸⁷.

- 4) Individualidad plástica. No se impuso una unidad estilística ni se buscó la perfección técnica. Al contrario, se fomentaba el que cada alumno buscara su propio camino artístico. Sin embargo, en general se aprecia el manejo de un colorido sintético y un dibujo “primitizante”. En 1925 en la Escuela de Tlalpan, a cargo de Francisco Díaz de León, fue la primera vez que se enseñó grabado en madera y metal fuera de la Academia, medio con el que se produjeron obras de rasgos fuertes que acentuaban la expresividad.

Asimismo se rechazó toda influencia externa, sobre todo extranjera:

Lo grandioso en estas escuelas es precisamente que ningún pintor se parece a otro; mucho menos podrían parecerse a pintores europeos que no conocerán probablemente, felizmente, nunca ⁸⁸.

- 5) La naturaleza como “maestra”. La inspiración la buscaban, como en los primeros años de estas escuelas, en la naturaleza. Los maestros buscaban desarrollar en los alumnos el sentimiento estético que se manifestaba en torno a ellos, en su vida cotidiana, en sus labores, en el paisaje que los envolvía. El director de la Escuela de Xochimilco, Rafael Vera de Córdoba confesó: “trato hasta donde es posible de hacerlos comprender los asuntos emotivos”⁸⁹.

Las Escuelas de Pintura al Aire Libre tuvieron éxito por su poder de convocatoria así como por la resonancia internacional que les trajo el exponer en diversas ciudades de Europa y Estados Unidos. Además del apoyo oficial, la comunidad artística en general apoyaba estas escuelas (con sus excepciones, como José Clemente Orozco). En 1931 apareció la revista *El Tlacuache. Cuaderno de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, de la cual sólo se publicó un número y su director fue Gabriel Fernández Ledesma.

⁸⁷ *Monografía de las Escuelas de Pintura...*, *Op.Cit.*, p.9.

⁸⁸ “Presentación” de Salvador Novo en *Idem.*, p.9.

⁸⁹ *Ibid.*, p.18.

Centros Populares de Enseñanza Artística Urbana

Siguiendo los lineamientos de las Escuelas al Aire Libre, se crearon, en enero de 1927, por acuerdo del rector de la Universidad, Alfonso Pruneda, y dependientes del departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación, dos Centros Populares de Enseñanza Artística Urbana para complementar las actividades y fines pedagógicos de las escuelas en áreas urbanas. El primero se ubicó en un barrio fabril de la calzada de Nonoalco 287, llamado "Saturnino Herrán" y el segundo, llamado "Santiago Rebull", en San Antonio Abad, en el Callejón del Hormigero, barrio de San Pablo.

Los Centros se localizaban en zonas industriales para captar a las clases marginales suburbanas. Su finalidad era la concientización del medio proletario frente a su entorno y la liberación de las fuerzas creativas, generalmente sin oportunidades para expresarse. Los alumnos, en su mayoría obreros o hijos de obreros, se inclinaron por imágenes plásticas con las que se identificaban: fábricas, chimeneas, máquinas, vías del tren, obreros trabajando. Se promovió el uso de varias técnicas: óleo, acuarela, carbón, grabado en metal y madera, técnicas de pintura mural, y a diferencia de las Escuelas al Aire Libre, en estos centros se utilizaron tonos grises y opacos, más apropiados para temas proletarios.

Escuela de Escultura y Talla Directa

Gabriel Fernández Ledesma, uno de los más entusiastas promotores de las escuelas urbanas y rurales concibió la idea, junto con sus hermanos y Guillermo Ruíz, de crear una escuela de escultura en donde se promoviera la talla directa. El proyecto consiguió el apoyo del secretario Puig Casauranc y el 10 de marzo de 1927 el patio del exconvento de la Merced se estableció como sede para la Escuela de Escultura y Talla Directa, bajo la dirección de Guillermo Ruíz y dependiente, como las demás escuelas y centros, de la Secretaría de Educación.

El método de trabajo era colectivo, se buscó establecer una actividad que creara vínculos solidarios entre los productores, a la manera gremial, además de lograr un arte auténticamente democrático. Asimismo en el taller se fomentaba la sensibilización, la espontaneidad y el orgullo por el trabajo manual.

La Escuela se dividía en varios departamentos "a las órdenes de obreros prácticos": herrería, talla en madera, talla directa en piedra, fundición, orfebrería y cerámica. Los trabajos que ahí se realizaban eran, según un contemporáneo:

obras llenas de sencillez y naturalidad, y saludables como el espíritu mismo de quienes las hicieron ⁹⁰.

La misión de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, los Centros Populares de Enseñanza Artística Urbana y la Escuela de Escultura y Talla Directa fue que los grupos marginados,

⁹⁰ Anónimo, "Una nueva escuela de escultura para los obreros y los niños" en *Forma. 1926-1928, Op.Cit.*, p. 172.

rurales y urbanos, tomaran conciencia de su entorno, de sus posibilidades expresivas, de su propia sensibilidad y de las posibilidades del arte como medio democratizador.

Los artistas que participaron en el proyecto como directores de las escuelas y centros fueron: Jorge Enciso (Coyoacán); Rosario Cabrera (Cholula, Puebla); Tamiji Kitagawa (Taxco); Antonio Rivas (Michoacán); Fernando Leal (Nonoalco); Joaquín Clausell (Iztacalco); Ramón Cano (Los Reyes, Coyoacán); Gonzalo Argüelles Bringas (San Angel); Gabriel Fernández Ledesma (San Antonio Abad); Francisco Díaz de León (Tlalpan); Rafael Vera de Córdoba (Xochimilco) y Fermín Revueltas (Guadalupe Hidalgo)⁹¹. Estos simpatizantes de las escuelas desarrollaron compromisos políticos e ideas estéticas mucho más radicales que las de Ramos Martínez y comenzaron a actuar independientemente del fundador del proyecto⁹².

Por otro lado, las tensiones entre el alumnado y profesorado de las dos ramas de educación artística oficial (EPAL y ENBA) aumentaron debido a dos factores. El primero fue que la atención que durante el periodo callista se le dió a estas escuelas populares de arte, relegó en parte las actividades, más convencionales, de la formación profesional de la Escuela Nacional de Bellas Artes; y el segundo obedeció a que “la definición tradicional de una Academia, como entidad que vigila la conformidad de la producción artística a determinadas normas estéticas e ideológicas, mediante la reglamentación y control de la educación artística y del gremio profesional, chocaba con la concepción de ‘Academia libre’ propuesta por Ramos Martínez, iniciada como una simple extensión de los procesos de cambio estilístico y didáctico propios de la Academia en la segunda década del siglo, pero había acabado prácticamente por defender la idea de que ‘cualquiera puede hacer arte’ y ‘cuanto menos preparación formal tenga, mejor’”⁹³.

El método de estas escuelas fue criticado por artistas que cuestionaban la negación de cualquier disciplina académica. Orozco impugnó:

Apareció la idea “democrática”, una especie de cristianismo artístico bastante raro y un principio de nacionalismo (...) El candor y la inocencia de los niños y de las gentes sencillas del pueblo eran algo sagrado que no había que echar a perder con observaciones técnicas (...) ¡Bienaventurados los ignorantes y los imbéciles, pues de ellos es la gloria suprema del arte! (...) Hubiera sido muy interesante que en el Conservatorio Nacional de Música hubieran llegado a conclusiones semejantes y que suprimieran toda enseñanza musical, todo entrenamiento y toda técnica, hubieran salido a la calle en busca de cualquier gente (...) y sentándolos al piano (...) esperaran de ellos, sin más ni más, música como la de Beethoven ⁹⁴.

En 1929 la SEP anunció que las Escuelas de Pintura al Aire Libre y las Populares de Pintura pasarían al control del departamento de Bellas Artes de la propia Secretaría y Ramos Martínez deja de estar al frente del proyecto⁹⁵. Con el tiempo, las Escuelas al Aire Libre no mantuvieron el interés del Estado frente a un proyecto de capacitación masiva en el terreno de las artes y tampoco pudieron convencerlo plenamente de su utilidad social, política o económica. Como, por otro lado, las escuelas no podía garantizar su

⁹¹ Cfr. *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, Op.Cit.*

⁹² Cfr. K. Cordero, *Op.Cit.*, p. 74.

⁹³ K. Cordero, *Ibid.*, p. 73.

⁹⁴ José Clemente Orozco, *Op.Cit.*, p. 56 - 58.

⁹⁵ K. Cordero, *Ibid.*, p. 75.

sobrevivencia frente al cambio de regímenes políticos, comenzando los treintas, durante el maximato, empezó a disminuir el subsidio para las escuelas y centros y poco a poco fueron quedando marginadas del proyecto cultural oficial hasta su desaparición total, en 1937, durante la presidencia de Lázaro Cárdenas, con el cierre de la última de estas escuelas, ubicada en Taxco, Guerrero⁹⁶.

El Grupo ¡30-30!

La sucesión presidencial de 1928 se presentó como una coyuntura para el país. En julio de ese año fue asesinado el presidente electo Obregón y los problemas externos e internos -la presión imperialista de los Estados Unidos y la rebelión cristera- mantenían un clima de inestabilidad. En cuestión artística la tensión Academia-vanguardia aún no se resolvía plenamente aunque la pintura mural y los centros populares de pintura, escultura y talla directa llevaban ahora la ventaja a nivel oficial.

Bajo estas condiciones se publicó, en forma de cartel, en julio de 1928, el *Primer Manifiesto* del grupo de pintores ¡30-30!⁹⁷. Los integrantes de este movimiento eran artistas que habían participado del muralismo, del movimiento de las Escuelas de Pintura al Aire Libre y del estridentismo: Gabriel Fernández Ledesma, Rafael Vera de Córdoba, Ramón Alva de la Canal, Fenando Leal, Fermín Revueltas, Francisco Díaz de León, Martí Casanovas.

¡30-30! era un nombre combativo (tomado de las carabinas de ese calibre que se usaron durante la Revolución) que se escogió para mostrar la estricta militancia del artista, desde posiciones del centro hasta la izquierda. Atacaban el orden establecido, la burguesía, el burocratismo en el arte, el academicismo y el conservadurismo, al mismo tiempo que se proponían como portavoces de un arte para el pueblo. En el *Tercer Manifiesto*, de los cinco que se publicaron, se declararon, en un lenguaje que recuerda a los estridentistas, contra "los académicos, los covachuelistas, los salteadores de puestos públicos y en general contra toda clase de zánganos y sabandijas intelectualoides". En cuanto a la función social del arte declaraban:

Estamos convencidos de que el arte es (*sic*) una función de utilidad social, puesta al servicio de las multitudes y un elemento de progreso desde el momento que crea un equilibrio entre las aspiraciones de la belleza y las necesidades de la colectividad.

Y agregaban:

⁹⁶ En 1932 el nombre de las Escuelas de Pintura al Aire Libre se cambió por el de Escuela Libre de Pintura. Los nuevos requisitos para el ingreso de alumnos y la crisis financiera pusieron un obstáculo a su supervivencia y se cerró la escuela de Tlalpan. Para finales de 1935 sólo quedaba la escuela de Taxco, Guerrero. Cfr. "Cuadro Histórico" en *Homenaje al Movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre*, *Op.Cit.*, p. 79.

⁹⁷ Para una revisión completa y reciente de lo que fue el grupo ¡30-30! Cfr. Laura González Matute, *et.al.* ¡30-30! *Contra la Academia de Pintura. 1928*, Catálogo de Exhibición, México, INBA Museo Nacional de Arte, 1994. "Libro estudio" y "Documentos del grupo de pintores 30-30". También puede consultarse el artículo de Laura González Matute, "30-30 Órgano de los pintores de México" en la revista *Artes Plásticas*, México, UNAM ENAP, marzo 1991, Vol. 3, núm. 12.

La Academia es una enfermedad contagiosa. LA ACADEMIA ES LA IMBECILIDAD⁹⁸.

Los treintatristas asestaron los últimos golpes a la Academia y afirmaron su vocación social. Exaltaron la figura de las masas y de las clases marginales, como protagonistas de los nuevos intereses del arte proletario, por eso brindaban su incondicional apoyo al movimiento de las Escuelas de Pintura al Aire Libre (varios integrantes del grupo dirigían estas escuelas).

Consecuentes con su ideal de colectivización editaron a mediados de 1928 un periódico sin subvenciones que comprometiera su criterio: ¡30-30! *Órgano de los pintores de México*, del cual salieron tres números en un año. La publicación se ilustraba con gráfica (grabado en madera) que creaba un impacto visual y ofrecía comentarios y críticas sobre el arte contemporáneo nacional e internacional. Es importante notar que ¡30-30! abrió sus puertas a la expresión extranjera, tanto plástica como crítica, y se interesaron por compartir experiencias con ellos.

Asimismo, el grupo ¡30-30! organizaba exposiciones en lugares populares, como la carpa Amaro o el exconvento de la Merced, a las que añadía un "espectáculo" poco convencional, como la aparición de un payaso montado sobre un elefante de circo o la interpretación de un corrido por Germán List Arzubide, para atraer gente y darle a la exhibición una ambientación *ad hoc* con el espíritu del grupo.

Como movimiento denunciante y agitador ¡30-30! se enfrentó a funcionarios y políticas del gobierno, lo que les valió censura y represión. La nueva administración de Emilio Portes Gil dió un viraje hacia la derecha y el radicalismo de grupos como el ¡30-30! no fue tolerado. La presencia del grupo en el ambiente cultural fue reduciéndose hasta su disolución empezando la década de los treinta.

Arquitectura

La arquitectura del siglo XX en México contó con un material de construcción que transformó radicalmente la forma y la técnica: el cemento. Este nuevo y moderno recurso daba a la forma un valor unitario, de tipo escultórico, además de ser ligero, resistente al fuego y la intemperie y fácil de trabajar. Cuando a principios de los veinte el cemento se combinó con un armado de acero estructural y se creó el concreto armado, éste se convirtió en la técnica constructiva del siglo⁹⁹.

La vida moderna que se planteó a partir de los gobiernos surgidos de la revolución exigió nuevos edificios que estuvieran a tono con un estado progresista y nacionalista. En la década que nos ocupa se ensayaron varios estilos que respondieron a distintas propuestas estéticas:

⁹⁸ Citas tomadas de la reproducción del "Tercer Manifiesto" en *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920 - 1960*, p.87.

⁹⁹ Cfr. Enrique Xavier de Anda Alanís, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos de la década de los veinte*, Op.Cit., "Capítulo II. El concreto armado: la técnica constructiva del siglo".

Neocolonial

El neocolonial, el primer estilo de la Revolución, tiene sus antecedentes en el porfirismo. El eclecticismo cosmopolita que caracterizó a esta época echó mano de los ejemplos virreinales que tuvo a la vista y los reprodujo con un fin ornamental, sin una reflexión profunda acerca del contenido simbólico que ésta arquitectura pudiera connotar.

Los primeros en recuperar en una búsqueda contemporánea la estética arquitectónica colonial fueron los ateneistas que en su convicción humanista buscaron el "ser" del mexicano en el mestizaje. En el campo estético el paradigma de esta convicción lo resumía la arquitectura colonial: unión del genio español y nativo.

Pasma imaginar -escribió José Vasconcelos en 1923- lo que fueron nuestras ciudades a fines del siglo XVIII, pocos años antes de la Independencia, cuando el poder colonial español había llegado a la cúspide. Era México entonces sin duda alguna el primer país de este continente, no solo por su riqueza y su población, sino también por su desarrollo material. Nada hay más hermoso que las construcciones urbanas y rurales de aquella época y ningún país de América puede ufanarse de un progreso semejante en arquitectura, en escuelas, en general en civilización¹⁰⁰.

Tres fueron las figuras que prefiguraron el neocolonial en la arquitectura: el pintor Saturnino Herrán, y los arquitectos Jesús T. Acevedo y Federico Mariscal (quien hizo la primera construcción neocolonial: edificio Sotres y Dosal de 1917, ubicado en Soledad esquina con Jesús María). Durante el régimen de Venustiano Carranza el propósito ateneísta pasó a servir al programa político del presidente y durante este gobierno se hizo patente el interés por el patrimonio colonial¹⁰¹. La arquitectura neocolonial apareció, repitiendo formas más que inventando, en algunos edificios de departamentos u oficinas del Centro Histórico:

Imita los motivos ornamentales (del barroco novohispano); utiliza materiales característicos del período: azulejo vidriado, tezontle, cantera, chiluca, hierro forjado (en balconerías), madera (en puertas y ventanas), y mayólica (en aplicaciones de remates, floreros y pináculos); usa los elementos del siglo XVIII con un sentido expresamente simbólico y ornamental, (arcos y columnas)¹⁰².

A partir del gobierno de Obregón cuando el neocolonial alcanza su auge constructor. El nacionalismo vasconceliano se identificó plenamente con la evocación mestiza de esta arquitectura y la fomentó desde la Secretaría de Educación. Las principales obras neocoloniales de la década de los veinte fueron: el Pabellón de México en la Exposición de Río de Janeiro (1921, de Carlos Tarditi y Carlos Obregón Santacilia), la Secretaría de Educación Pública (1921-1922), el Anexo de la Preparatoria en el ex-colegio máximo de

¹⁰⁰ Claude Fell, *José Vasconcelos. Los años ...*, *Op.Cit.*, p. 410.

¹⁰¹ Durante el gobierno de Carranza se emitió el decreto (20 de octubre de 1914) que creaba el Museo de Arte Colonial proyectado en el exconvento de la Merced pero que no se llevó a cabo; se creó un acuerdo en favor de la Conservación de Monumentos y se prohibió la exportación de antigüedades mexicanas por considerarlas parte de la historia nacional. *Cfr.* Enrique X. de Anda, *Op.Cit.*, p. 65.

¹⁰² *Idem.*, p.66.

San Pedro y San Pablo(1922), el Centro Escolar Belisario Domínguez y la Biblioteca Cervantes (1923), y la Escuela Normal de Maestros (1924)¹⁰³.

Funcionalismo

A partir de 1924 empezó a conocerse en México la obra del arquitecto suizo-francés Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret)¹⁰⁴. Para él la modernidad y el progreso se integraban dentro de una plástica que exaltaba la “estética de la máquina”, la depuración de la forma, la funcionalidad y reflexionaba sobre la relación de la sociedad con su espacio. Tres arquitectos mexicanos adoptaron la ideología funcionalista: Juan O’Gorman, Juan Legarreta y Alvaro Aburto. Un admirador mexicano de Le Corbusier explicaba:

La casa es una máquina para habitar (frase original de Le Corbusier) (...) en tales palabras se sintetizaba, por fin, la nueva orientación, las nuevas tendencias de la arquitectura especialmente ante su principalísimo problema: la casa habitación, la cual se anhela que satisfaga no sólo a la mente sino también al cuerpo de los hombres y las mujeres (...) El vapor, la electricidad, el gas, la radioactividad, palabras nada poéticas (...) palabras, sin embargo, redentoras¹⁰⁵.

Dentro del mismo afán de transformar el paisaje urbano en consonancia con los tiempos se volvió la atención hacia los norteamericanos. La arquitectura moderna norteamericana se convirtió en un ejemplo de confort y funcionalidad: se integraron closets en las recámaras (en lugar del ropero), los baños se redujeron y contaron con modernas instalaciones. Especialmente, cambió la tradicional horizontalidad en una verticalidad y aparecieron los primeros rascacielos. En fin, el espacio se adecuó a las necesidades que la vida moderna creaba.

Arquitectura Decó

La Exposición de Artes Decorativas de París de 1925 difundió un nuevo estilo que se ensayó en un principio en objetos de uso cotidiano y doméstico¹⁰⁶. Los creadores fueron los orfebres, artesanos y artistas de los talleres de almacenes parisinos. La decoración, lograda con el trabajo de la línea, la forma y el uso de imágenes exóticas, fue el eje de la estética Decó. La arquitectura siguió el sentido decorativista y geometrismo e integró al modelado de la fachada e interiores los objetos del mismo estilo utilizando una amplia variedad de materiales para la fabricación de muebles y accesorios. Asimismo, para esta arquitectura se creó un extenso catálogo de herrerías, labrado en cantera y otros materiales, relieves a base de pastas suaves, uso de azulejos y mosaicos y combinación de metales.

La aparición del nuevo estilo europeo coincidió en México con el resurgimiento económico del régimen callista. Se formaron nuevas zonas residenciales en las afueras

¹⁰³ Cfr., *Ibid.*, “El nacionalismo a partir del obregonato”.

¹⁰⁴ Cfr. *Ibid.*, “La imagen de la arquitectura moderna occidental en México”.

¹⁰⁵ Cita de la revista *Tolteca* en *Ibid.*, p. 86.

¹⁰⁶ Cfr. “La arquitectura del Decó” en *Ibid.*

del sector antiguo de la ciudad y el Art Decó, recreado por arquitectos como Juan Segura, se extendió por la urbe. Algunos de los ejemplos notables son: el Frontón México (1929), el Orfanatorio de San Antonio y Santa Isabel, el Edificio de la Asociación Cristiana Femenina (YMCA)(1933), la Central Telefónica Victoria, el Edificio Ermita (Arq. Juan Segura) y varios ejemplos de casas habitación.

El Decó permitió, por otro lado, un lenguaje neoindigenista que sobre todo se inspiraba en la arquitectura maya del período Puuc (Uxmal). Los motivos precolombinos estilizados se utilizaron en la decoración y se les acentuó su carácter "exótico".

El desarrollo de la arquitectura durante los gobiernos posrevolucionarios mostró un conflicto entre tradición y modernidad. La nueva arquitectura mexicana se construyó en torno al problema de incorporar la tradición a los nuevos modelos franceses o norteamericanos, pero también ante el adecuamiento de nuevas técnicas (como el concreto armado) y la utilización de novedosos materiales (como el cemento).

f) La colectivización de los artistas en la década de los treinta

La segunda década de nuestro siglo terminó con un panorama muy distinto de como empezó. El paraíso cultural se desintegró: muchos artistas fueron abandonados por el poder público, ya no hubo encargos, ya no hubo protección. La burocracia cultural hizo a un lado a los elementos subversivos que entablaban una lucha contra las exigencias de un arte dependiente del Estado. En la década de los treinta el Estado revolucionario consolidó su institucionalización y los artistas formaron agrupaciones cuya bandera era la confianza en el poder transformador del arte, un cambio hacia la justicia e igualdad: en 1930 se fundó la efímera Lucha Intelectual Proletaria (LIP), organizada por David Alfaro Siqueiros, Pablo O'Higgins, Leopoldo Méndez y Juan de la Cabada (su órgano de difusión: *Llamada*); al inicio de 1934 se fundaron la Asociación de Trabajadores de las Artes Plásticas (ATA) y, "para combatir al fascismo, el imperialismo y la guerra", la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), con los antiguos miembros de la LIP más Luis Arenal; en 1937 se creó el Taller de la Gráfica Popular y en 1938 la Federación Internacional de Arte Revolucionario Independiente (FIARI), encabezada por André Bretón y Diego Rivera ("¡por un arte revolucionario independiente!"). Todos estos movimientos colectivos rechazaron el individualismo del artista y la sacralización de las obras a partir de su carácter único, pero sobre todo la acción de circunscribir al arte a un público selecto¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Para una visión general de los movimientos artísticos colectivos en la década de los treinta Cfr. Francisco Reyes Palma. "Radicalismo artístico en el México de los años 30. Una respuesta colectiva a la crisis" en la revista *Artes Plásticas*. Dic. 1988- feb. 1989. Núm. 7.

III. La política cultural callista

a) El estado callista (1924-1928)

Entre 1924 y 1928 se instaló en México un gobierno en el que se conjugaron capitalismo y estatismo. El presidente Plutarco Elías Calles asumió la continuidad de los objetivos esenciales planteados en las anteriores administraciones de Carranza, De la Huerta y Obregón, es decir, pacificación del país y búsqueda del control del grupo revolucionario; Calles además inició la rectoría económica del Estado y la construcción de un nuevo sistema de prácticas de dominación estatal¹. Entre éstas, destacan el "principio de la institucionalización" -las instituciones cobran importancia "como entidades sociales y políticas útiles y necesarias para la estabilidad y permanencia de un régimen de gobierno"²- y el incremento de una burocracia cada vez más controlada por el poder ejecutivo.

Al inicio del régimen callista los problemas económicos a los que se enfrentaba México eran serios: una inmensa deuda pública interna y externa, el sistema bancario se había derrumbado totalmente, el papel moneda por lo general no era aceptado, y el crédito externo continuaba cerrado para el gobierno. Calles se encontró ante la necesidad de reconstruir al país y se propuso instaurar un capitalismo moderno en donde el Estado fuera el principal empresario. Durante esta etapa se llevó a cabo la reorganización bancaria (creación de un Banco Único de Emisión, que sería el Banco de México y creación del Banco de Crédito Agrícola) y Alberto J. Pani, ministro de Hacienda hasta enero de 1927, tomó drásticas medidas para el saneamiento financiero, tales como: reducir los sueldos en todas las secretarías; suprimir varios departamentos en la Secretaría de Hacienda; reformar los métodos de contabilidad nacional e imponer drásticas reducciones económicas en toda oficina de gobierno; cancelar los subsidios y las partidas que se dedicaban a sostener las asociaciones culturales civiles de beneficencia; etcétera³.

Por otro lado, cuando Calles subió a la presidencia se vió rodeado por un clima de expectación social. Las relaciones con la Iglesia se tensaban, anunciando el conflicto cristero⁴. Los campesinos y trabajadores urbanos e industriales (reunidos éstos en la

¹ Cfr. Gloria M. Delgado, *Historia de México. Formación del Estado Moderno, Op.Cit.*, pp. 259 - 275.

² Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura "revolucionaria" (1925)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, (Vida y pensamiento de México), pp. 30-31.

³ G. M. Delgado, *Idem*.

⁴ Los problemas comenzaron en octubre de 1924 cuando se celebró el Primer Congreso Eucarístico Nacional y el presidente Obregón acusó a la Iglesia de violaciones a la Constitución. El 30 de noviembre protestó como presidente Plutarco Elías Calles y en febrero empezó el conflicto del gobierno con el arzobispo de México. En la Ciudad de México un grupo de sacerdotes publicó un manifiesto donde declaraban que se separaban de Roma para establecer la Iglesia Cismática Mexicana, con la anuencia de Calles y el apoyo del líder obrero Luis N. Morones. En marzo de ese mismo año se fundó la Liga Nacional Defensora de la Libertad Religiosa en México y a medidados de éste se emitió la Ley Calles en donde se excluyó al clero católico de la vida política. En enero de 1927 se inició la ofensiva armada del clero católico mexicano y el pueblo que lo apoyaba contra el gobierno, conocida como la Guerra Cristera. Enrique Krauze plantea el conflicto cristero como "un rito de purificación (del Estado posrevolucionario)

CROM) esperaban ver cumplidas las reivindicaciones prometidas en los discursos electorales y los medios intelectuales presionaban a favor de estos grupos. El presidente, sin subestimar la nueva fuerza que significaban los obreros, se comprometió a mejorar las condiciones de la clase trabajadora y mantuvo públicamente la meta de diluir las diferencias de clase. En realidad, toda la sociedad civil se vió aspirada por el Estado:

Sin ceder el mando central, el presidente reorganiza, con relativa independencia de la base económica, la dinámica de las instituciones públicas, de las organizaciones ligadas al gobierno y de las formas de conciencia e ideológicas -como la escuela y la iglesia⁵.

La Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM), al frente de la cual se encontraba Luis N. Morones, fue elemento primordial de Calles para reducir su dependencia de la fuerza militar y eliminar el regionalismo y el caciquismo a fin de fortalecer el poder central. Morones fue nombrado ministro de Industria, Comercio y Trabajo y su función principal fue dictar, dirigir y determinar una política laboral en concordancia con los empresarios. En este período disminuyeron la beligerancia y agresividad de los sindicatos⁶.

Para impulsar la reconstrucción material del país, Calles se avocó a la creación de infraestructura industrial, a la planificación del desarrollo agrícola orientado al modelo de la pequeña propiedad, a la reorganización de las finanzas públicas y a la búsqueda de inversión extranjera. Durante su gobierno surgió una gran esperanza en el progreso a través de la industrialización y la técnica.

b) Política cultural

Como en el gobierno anterior, la educación mantuvo su papel prioritario como instrumento de unificación y de consolidación de la ideología estatal. Sin embargo, el plan educativo se reformuló del humanismo vasconceliano a un pragmatismo socializante: "no se trata de instruir al pueblo con los libros solamente, es necesario enseñarlo a trabajar y pensar"⁷. La diferencia de la política educativa de Puig Casauranc frente a la de Vasconcelos fue que, en palabras de Héctor Aguilar Camín, "las fanfarrias evangélicas del vasconcelismo y su desbordante espíritu misional, habrían de ceder terreno a los motivos prácticos: la educación como utilidad inmediata, como instrumento de acción reconstructora y, solo de resultados de esto, como redención espiritual y nacional"⁸.

Siguiendo la tónica de la reconstrucción nacional el aprendizaje debió justificarse como práctico y productivo a la vez y el énfasis se centró en la educación técnica, proletaria y urbana. El objetivo era hacer de la educación un bien común, empresa que no dejó de

cuyo objeto es aniquilar una tradición considerada como parte representativa del antiguo orden" (Jean Meyer, Enrique Krauze y Cayetano Reyes, *Historia de la Revolución Mexicana. 1924-1928. Estado y sociedad con Calles*, México, El Colegio de México Harla, 1988, p. 320).

⁵ V. Díaz Arciniega, *Op.Cit.*, p. 31.

⁶ Cfr. Gloria M. Delgado, *Historia de México. Formación ...*, *Op.Cit.*, p. 259 - 275

⁷ Cita en Julieta Ortiz Gaytán, *Políticas Culturales del México Contemporáneo (1921-1940)*, Tesis de Licenciatura en Historia, UNAM Facultad de Filosofía y Letras, 1983, p. 40.

⁸ Héctor Aguilar Camín en V. Díaz Arciniega, *Op.Cit.*, p. 33.

tener cierto tinte de antiintelectualismo, como se ilustra en una declaración del entonces ministro de Agricultura, Luis L. León:

Nuestro problema no es producir cinco o diez sabios, maravilla del mundo, sino sacar del analfabetismo y elevar a una cultura mediana a diez millones de campesinos⁹.

Dentro de la Secretaría de Educación Pública, cuyo ministerio ocuparon José Manuel Puig Casauranc (diciembre 1924 - agosto 1928) y Moisés Sáenz (agosto - noviembre 1928), se fijaron puntos prioritarios: la integración nacional - "la educación crearía una 'organización colectiva homogénea que pondrá su esfuerzo para el desarrollo nacional'¹⁰,"- y la educación orientada a un fin productivo -"todos los hombres deben ser agentes de producción dentro del grupo en el que viven y la educación debe capacitarlos decididamente par cumplir esta función"¹¹. Bajo estos principios se impulsaron las escuelas rurales, los talleres técnicos e industriales y las misiones culturales.

Escuelas rurales

Las escuelas rurales fueron el eje de la integración nacional: buscaron incorporar al indígena al mundo "civilizado" al castellanizarlo, quisieron "modernizar" sus formas de vida comunitarias e inculcar nuevos patrones culturales, se propusieron, en suma, poner en manos de la población rural "las armas del progreso y de la civilización"¹². La vía imprescindible para conducir a la colectividad a una "vida civilizada" fue la educación y el personaje central para lograr este proyecto socializador fue el maestro¹³. "Démosle educación {a los indios} -afirmaba Calles- y elevémoslos a la dignidad de hombres"¹⁴. La meta del proyecto educativo en el campo era, en palabras de Moisés Sáenz, el subsecretario de educación:

integrar a México por medio de la Escuela Rural. Esto es, enseñar a la gente de las montañas y de los valles apartados, a los millones de gentes que son de México, pero que todavía no son mexicanos, enseñarles el amor a México y la significación de México (...)¹⁵.

Talleres técnicos e industriales

Los talleres técnicos e industriales que funcionaron en las áreas urbanas integraron bajo una misma práctica las esferas del arte y del trabajo¹⁶. Se promovió la capacitación

⁹ Enrique Krauze, "intelectuales y cultura" en *Historia de la Revolución Mexicana. 1924-1928. Estado y sociedad con Calles*, *Op.Cit.*, p. 317.

¹⁰ Puig Casauranc citado en V. Díaz Arciniega, *Op.Cit.*, p. 150.

¹¹ Moisés Sáenz citado en *Idem*.

¹² Plutarco Elías Calles. *Pensamiento político y social. Antología (1913-1936)*, México, Fondo de Cultura Económica/ Instituto de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana/ Fideicomiso Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca, 1991 (Vida y pensamiento de México), p. 189.

¹³ Cfr. Francisco Reyes Palma, *Historia Social de la Educación Artística en México (Notas y Documentos). Un proyecto cultural para la integración nacional. Período Calles y el Maximato (1924 - 1934)*, Cuadernos del Centro de Documentación e Investigación, Coordinación General de Educación Artística INBA-SEP, 1981. "Colonización y defensa cultural: la escuela de campo", p. 15-18.

¹⁴ Plutarco Elías Calles. *Pensamiento político...*, *Op.Cit.*, p.14

¹⁵ Julieta Ortiz Gaytán, *Políticas culturales...*, *Op.Cit.*, p. 35

¹⁶ Cfr. Francisco Reyes Palma, *Historia Social de la Educación Artística en México (Notas y Documentos). Un proyecto cultural para la integración nacional. Período Calles...*, *Op.Cit.*, "El taller: un centro para formar la sensibilidad de los trabajadores", p. 12-14.

manual y la integración de la sensibilidad del obrero y del niño (en los talleres infantiles) a un oficio para que con el tiempo el trabajador fuera capaz de crear sus propios prototipos sin influencias externas. Además, la rutina muchas veces mecánica y enajenante del obrero se vería enriquecida con su propia creatividad. Con los talleres se cumplía el doble propósito de liberar la fuerza creadora de la raza y de incorporarla al desarrollo económico. Las escuelas de arte que funcionaron como talleres fueron: Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores, la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa (en donde se adquiría formación de cantero, herrero y tallista) y los Centros Populares de Pintura.

Como ejemplo de esta convicción sirve este informe del Departamento de Bellas Artes aparecido en diciembre de 1925 en el *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*:

La Sección fija todo su interés y dedica todas sus actividades para conseguir, por medio del dibujo, el amor a lo bello y por la depuración espiritual de los que saben sentirlo, al mismo tiempo que el amor al trabajo, el respeto al taller, y las posibilidades de independencia por medio de la industria, haciendo que la clase de trabajos manuales tenga toda la apariencia de la fructífera labor que se desarrolla en una fábrica¹⁷.

El Estado, consecuente con el reconocimiento de la clase obrera como “aliada” del Estado, se preocupó por desarrollar una cultura proletaria (en esta época surgieron manifestaciones tales como: la “danza de los barrenderos” o la “danza al trabajo”¹⁸) y promovió y procuró el éxito de las escuelas técnicas e industriales ya mencionadas.

Misiones culturales

Por otro lado, las misiones culturales, reinstauradas en 1927, continuaron con mayor impulso que en el período obregonista con su labor “redentora” a lo largo de la República atendiendo el desarrollo comunitario. Los maestros misioneros capacitaban a maestros locales en cuestiones de economía local pero también en música, canto, teatro y artes plásticas. Algunos misioneros del gremio artístico fueron: Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins, Fernando Gamboa, Ramón Alva de la Canal, Angel Bracho, Francisco Dosamantes, Alfredo Zalce. Los “espectáculos” que se montaban en las comunidades formaron parte del proyecto educativo callista pues éstos fomentaban la cohesión comunitaria y nacional al entonar piezas donde se reforzaba el castellano, se aludía a la historia nacional o se promovían conductas cívicas¹⁹.

Las Bellas Artes

Las artes plásticas, agrupadas dentro del departamento de Bellas Artes dirigido por Rafael Pérez Taylor, siguieron dependiendo de la Secretaría de Educación pero su anterior campo de acción se redujo considerablemente, así como su presupuesto y personal asignados. Varias dependencias, como la Escuela Nacional de Bellas Artes y el Conservatorio, pasaron a ser parte de la Universidad. La expresión artística *per se* no fue

¹⁷ *Idem.*, p. 14.

¹⁸ Enrique Krauze, “intelectuales y cultura” en *Historia de la Revolución Mexicana. 1924-1928. Estado...*, *Op.Cit.*, p. 316.

¹⁹ *Cfr.* Francisco Reyes Palma, *Historia Social...*, “El espectáculo como forma de recuperación del pasado”, p. 22-26.

un renglón que el gobierno atendiera especialmente. El único proyecto de artes plásticas del estado callista fué el movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre, que servía promocionalmente al régimen, sobre todo a nivel internacional, pues mostraba la creatividad de la “raza mexicana” y el potencial artístico de su infancia. Asimismo, se fomentó la artesanía regional. En esta época se puso de moda lo que ha sido llamado como mexicanismo turístico, es decir, la creación de expresiones de “lo mexicano” puestas al servicio del mercado turístico, sobre todo norteamericano. José Clemente Orozco, en su *Autobiografía*, recuerda:

(...) fue cuando empezó a inundarse México de petates, ollas huaraches, danzantes de Chalma, sarapes, rebozos y se inicia la exportación en gran escala de todo esto. Comenzaba el auge turístico de Cuernavaca y Taxco²⁰.

Durante el período callista los intelectuales y artistas tuvieron pocas alternativas en su práctica profesional: o renunciaban a sus aspiraciones de hacer arte público y así mantenían sus cargos como funcionarios de la burocracia gubernamental; o desarrollaban su actividad artística valiéndose de sus propios medios, sin ningún apoyo ni reconocimiento del Estado, e incluso obligados a exilios personales²¹. Para la pragmática ideología callista el intelectual y el artista debían tener un ideal de servicio en consonancia con los intereses estatales y solo aquellos que fueran sus aliados “revolucionarios” tendrían apoyo gubernamental. Aunque en esta época se definió el carácter del artista como “promotor cultural, encargado directo de la difusión y la incipiente comercialización del arte, propagandista internacional de la cultura mexicana, formador del acervo cultural, decorador de edificios públicos, orientador y valorador de la producción artesanal, recuperador del arte del pasado, teórico y organizador social”²², en la práctica su campo de acción estuvo bastante restringido. La burocratización de la cultura, que tuvo el empeño de “unificar” y adoctrinar, obstaculizó (aunque no anuló) las posibilidades del cambio innovador y la comunidad cultural resintió bastante esta situación²³. Sobra decir que el “artista como educador político por la imagen, agitador, dirigente de masas, propagandista y polemista en lo social y lo estético”²⁴, fue marginado y solo pudo manifestarse desde posturas de oposición al régimen.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ El autoexilio del medio cultural mexicano fue una alternativa a la que se vieron obligados varios artistas que no pudieron seguir con su proyecto de hacer arte público: José Clemente Orozco, partió a los Estados Unidos en 1927 alegando que encontraba el ambiente artístico en México “poco propicio” (*Autobiografía*, p.85); Jean Charlot trabajó en Chichén Itzá de 1926 a 1929 y David Alfaro Siqueiros residió en Guadalajara bajo la protección del gobernador Zuno, obregonista y anticallista, hasta 1928, cuando viajó a Rusia; Rufino Tamayo partió a Nueva York en 1926.

²² Francisco Reyes Palma, *Historia Social...*, *Op.Cit.*, p. 6.

²³ Julio Jiménez Rueda percibió la situación con tintes dramáticos: “La vida burocrática mata en el intelectual toda virilidad, por eso los eunucos abundan en las oficinas y los sátrapas frente al bufete son más autoritarios que los reyezuelos orientales. La literatura se empequeñece y afemina, la ciencia se convierte en inútil escarceo, las artes en ridículas manifestaciones de adulación y en serviles muestras de entusiasmo rastacuero” (Julio Jiménez Rueda, “Misericordia del hombre de letras”, *Excelsior*, 8 de febrero de 1925, citado en V. Díaz Arciniega, *Op.Cit.*, p. 115.)

²⁴ *Idem.*, p. 7.

IV. La revista *Forma*

a) Publicaciones artísticas en la década de los veinte

Antes de 1920 encontramos por lo menos cuatro revistas que difunden el arte mexicano, especialmente el prehispánico, estas son: *Tricolor*, *México Antiguo*, *Revista de Revistas* y el *Boletín del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*¹.

En la década de los veinte aumentó considerablemente el número de publicaciones periódicas, producto del renacimiento cultural posrevolucionario. Los Talleres Gráficos de la Nación se encargaban de imprimir diversas de ellas que daban testimonio del acontecer y logros de las distintas áreas culturales. El Estado fue el principal editor pero también hubo esfuerzos independientes. Durante estos años podían leerse: *Azulejos* (SEP), *Mexican Life* (escrita en inglés), *Conozca usted a México* (de corte nacionalista), *México Moderno* (dirigida por Enrique González Martínez y Manuel Toussaint), *La Falange* ("cultura latina"), *Vida mexicana* (de Alfonso Caso), *La Antorcha* (fundada por Vasconcelos), *El Timón*, *El Maestro* (SEP), *El libro y el pueblo* (Departamento de Bibliotecas de la SEP), *Revista de Revistas*, *El Universal Ilustrado* (con reseñas sociales, novedades literarias, periodismo cultural, notas bibliográficas, moda, recetas de cocina, curiosidades), *Antena* (dirigida por Francisco Monterde), *Ulises* (editada por Salvador Novo y Xavier Villaurrutia), *Pulgarcito* (periódico de dibujo infantil, editado por la SEP), *Magazine Mensual* (órgano de la Liga de Escritores de América, organizada por el Dr. Atl en 1926), *Sagitario*, *El Espectador*, *Contemporáneos* (literaria), entre otras.

Una de las revistas que mostró un interés específico por el arte y el folclor mexicano fue *Mexican Folkways* (1925 a 1937)². Esta fue una publicación bilingüe (inglés - español), editada por la norteamericana Frances Toor (Jean Charlot y Diego Rivera fueron sus editores artísticos). El interés expreso de esta publicación fue difundir aspectos de antropología social de México, sobre todo de los pueblos indígenas. Sus temas eran: arte indígena antiguo y arte popular, arqueología, leyendas, fiestas, canciones. Incluía el folclor como categoría artística y el público al que se dirigía era sobre todo el norteamericano:

*Mexican Folkways may be of use to the many high school and University students of Spanish as material for the study of social background, wich gives insight into literature and language, as well as to those who are interested in folklore and the Indian for their own sakes*³.

¹ Margarito Sandoval Pérez, en su tesis *La difusión del arte y el folklore en la revista Mexican Folkways* (Tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales UNAM, 1986), hace una relación de publicaciones culturales de la décadas que nos ocupan, a ésta pertenece la información que aquí se consigna. Sandoval incluye una breve descripción y menciona a los editores de cada publicación. Cfr. "Capítulo II. La difusión del arte y el folklore en las publicaciones periódicas de 1920 y 1940. Especializadas en arte, de cultura general y literarias"

² Para un estudio detallado acerca de la revista *Mexican Folkways*, Cfr. M. Sandoval P., *Op.Cit.*

³ "Editor's foreword" en *Mexican Folkways*, Núm. 1, Vol. 1, p. 3 - 4. Uno de los índices (Núm. 1 Vol. 1) de la revista sirve como ejemplo del tipo de temas que abordaba:

"Las montañas principales" (corrido guerrerense) M.O. de Mendizábal

"The Utilitarian aspect of Folklore" Manuel Gamio

En *Mexican Folkways* aparecieron artículos dedicados al arte mexicano (arquitectura, dibujo, escultura, fotografía, grabado, pintura y teatro) y en sus páginas colaboraban con ilustraciones Diego Rivera, Carlos Mérida, Máximo Pacheco, Jean Charlot, José Clemente Orozco y otros. También aparecieron estudios acerca de arqueología, educación rural y biografías. Sin embargo su interés primordial fue la difusión del folclor y a este dedicó la mayoría de sus páginas.

Una revista de gran calidad que durante la segunda mitad de los veinte dedicó sus páginas exclusivamente a reseñar las artes plásticas fue *Forma. Revista de artes plásticas*, editada por la Secretaría de Educación y publicada de octubre de 1926 al año de 1928. En ésta se promovía el grabado, la escultura, la arquitectura, la pintura y las artes populares. Se reflexionaba sobre la creación artística, colectiva e individual, y mostró interés por el diseño gráfico moderno. En ella colaboraron los más importantes exponentes del arte nacional, así como los teóricos más notables y, aunque limitada, tuvo difusión internacional. Con *Forma* se difundía no sólo el arte mexicano sino que se revaloraba la noción de arte.

Después de *Forma* se editaron varias publicaciones que se adentraban en las artes plásticas, el seguidor inmediato más notable fue *¡30-30! Órgano de los pintores de México* (1928), en donde encontramos ejemplos de crítica artística. En los treinta: *Artes plásticas: raíces y frutos de la cultura* (1938), dirigida por Manuel Rodríguez Lozano y editada por la Escuela Nacional de Antropología e Historia; y en los cuarentas: *Ars: Revista de arte y crítica* (1943) que privilegiaba el estudio del arte europeo⁴.

b) *Forma*. Fundación y objetivos

El artista Gabriel Fernández Ledesma era estudiante en la Escuela de Bellas Artes cuando conoció, por una visita oficial a la misma, al ministro callista de Educación, José Manuel Puig Casauranc. En aquella ocasión Fernández Ledesma abordó al funcionario para "reclamarle" que la Secretaría a su cargo no se interesara por difundir los intereses y problemática en torno a las artes visuales en el país. Para aliviar esta situación, Fernández Ledesma le propuso la creación de una revista que difundiera el quehacer del arte mexicano contemporáneo. El ministro escuchó el argumento de Fernández Ledesma y le pidió un plan y un presupuesto.

El proyecto que entregó Fernández Ledesma a Puig Casauranc recibió una respuesta favorable y el artista obtuvo el financiamiento de la Secretaría de Educación para emprender la publicación de una revista de arte y asumió el cargo de director de la

"The legend of Tzuatzcinco" Luz Vera

"The petate, a national symbol" Anita Brenner

"The magic of love among the aztecs" Pablo González Casanova

"The passion play of Tzintzuntzan" Frances Toor

"Coatlicue. An aztec goddess."

⁴ Cfr. Ana Isabel Pérez Gavilán, "Publicaciones de 1900 a 1950" en *Artes Plásticas*, México, UNAM ENAP, marzo 1991. Vol. 3, Núm. 12.

misma⁵. Fernández Ledesma eligió FORMA, es decir “la forma”, como título de la revista por ser ésta el elemento mediante el que se entienden las artes plásticas. En octubre de 1926 apareció el primer número de *Forma. Revista de Artes Plásticas*, edición mensual patrocinada por la Secretaría de Educación y la Universidad Nacional, con costo de \$1.00 y con un tiraje de 3000 ejemplares⁶. *Forma* se imprimía donde todas las ediciones de la Secretaría de Educación, en los Talleres Gráficos de la Nación, pero se armaba en casa del director, ubicada primero en Academia 29 y a partir del cuarto número en la calle de Flora 6. Sin embargo, no se cumplió el objetivo de publicarla mensualmente, pues durante los casi dos años que existió la revista (octubre 1926 a 1928) sólo salieron a la luz pública siete números.

En *Forma* no existió un consejo editorial ni algo semejante y tampoco se pagaban las colaboraciones. El fotógrafo oficial de la revista fue Agustín Jiménez, quien tenía el mismo cargo en la Escuela Nacional de Bellas Artes y que se decía “el unico especialista en trabajos de pintura y escultura”⁷. Gabriel Fernández Ledesma también era el jefe de redacción y a sus manos llegaban participaciones espontáneas o solicitadas directamente de artistas y eruditos del arte mexicano que publicaba de juzgarlas interesantes. La revista vendía suscripciones y contratos de anuncios⁸, entre estos encontramos de: Librería Pedro

⁵ *Forma* fue catalogada por la dirección editorial de la SEP como una publicación no standard, es decir aquella “cuya relación con la educación pública no sea tan estrecha que amerite su inclusión en una serie standard, y revistas y periódicos, que por ofrecer aspectos educaciones en cierto modo importantes, patrocina la Secretaría de Edicación costeando su impresión.” (J.M. Puig Casauranc, *Memoria que indica el estado que guarda el ramo de la educación pública el 31 de agosto de 1926*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1926, p. 71.) La SEP patrocinaba, en 1927, cinco publicaciones no standard: “FORMA, magazine de artes plásticas de primer orden; MEXICAN FOLKWAYS, bimestral en inglés y español sobre costumbres nacionales; COOPERA, mensual también, órgano del Departamenteo de Enseñanza Primaria Normal; TIHUI, órgano de las Tribus de Exploradores Mexicanos; PULGARCITO, revista dedicada a los niños e ilustrada por ellos” (J. M. Puig Casauranc, *Memoria que indica el estado que guarda el ramo de la educación pública el 31 de agosto de 1927*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1927, p. 388). En cuanto a recursos humanos asignados, la secretaria comisionó cinco profesores en la revista *Forma*. (*Idem.*, p. 410).

⁶ Para tener un punto de referencia respecto a otras revistas, *Mexican Folkways*, por ejemplo, era una publicación bimestral que tenía un tiraje de 2000 ejemplares y su costo al público era de .25 ctvs. (junio 1925 a enero de 1926), .50 ctvs. (enero de 1926 a enero de 1927) y \$ 2.50 (febrero 1927 a 1932). Cfr. M. Sandoval, *Op. Cit.*, p. 92.

⁷ *Forma. 1926-1928*, colección dirigida por José Luis Martínez, México, Fondo de Cultura Económica, Primera edición facsimilar 1982, (Revistas Literarias Mexicanas Modernas), Núm. 1, p. 53. En la Escuela Nacional de Bellas Artes, Agustín Jiménez (1901-1974) tenía a su cargo el curso de fotografía. Según José Antonio Rodríguez (“La gramática constructiva de Agustín Jiménez” en *Luna Córnea*, CNCA; Primavera 1993, Núm. 2) , “Jiménez se encontraba transformando la tradicional imagen fotográfica (...) evidenciaba texturas y formas a partir de un gran acercamiento (...) con lo que lograba llegar a la abstracción” (p. 73) En los treinta colabora en varias publicaciones, entre ellas: *Excélsior*, *Revista de Revistas* y *Mexican Life*. En 1931 gana el segundo lugar del concurso fotográfico organizado por la fábrica de cemento La Tolteca. En 1933 incursiona en el cine con *El compadre Mendoza*, Fernando de Fuentes, como realizador de fotos fijas, y desde entonces es absorbido completamente por el cine en la labor de camarógrafo. En 1956 recibió un Ariel por su trabajo en la cinta *Ensayo de un crimen* y en 1965 obtuvo una Diosa de Plata por la foto de *Viento Negro*.

⁸ En la última página de las revistas número 3, 4 y 5 dice: “Para lo relativo a / **CORRESPONDENCIA Y COLABORACION:** / Sr. Gabriel Fernández Ledesma. / Academia Núm. 39. / México, D.F. / **SUSCRIPCIONES:** / Señor Ettore Guastaroba / Agencia “Columbia” Departamento “FORMA” /

Robredo; Librería y Casa Editorial "Herrero"; Librería Porrúa Hnos.; revista *Mexican Folkways*; Publicaciones de la Universidad Nacional de México; revista *¡30-30! Órgano de los pintores de México*; y de la misma revista *Forma*⁹.

Por otro lado, la Secretaría de Educación impuso a la revista un "censor" que vigilara "los intereses" de la dependencia. Este fue Salvador Novo, quien contaba con apenas 22 años y era el director del departamento Editorial de la Secretaría, y su primera acción fue cambiar el nombre de "censor" por el de "representante del criterio artístico de la Secretaría de Educación". Según Fernández Ledesma, Salvador Novo no interfirió en el contenido de la revista¹⁰, salvo en una ocasión que se comentó la obra de Siquieros y en donde Novo incluyó la siguiente aclaración:

"FORMA" acoge la obra de Siquieros, por lo que de firme expresión plástica significa, sin que le interesen, ni menos apruebe sus ideas filosóficas o políticas¹¹.

Cabe mencionar que en el número 4, en un artículo sobre la obra de Manuel Rodríguez Lozano, aparece una nota que implica un acto de censura¹². Esta nota no aparece firmada por Novo pero se le puede atribuir dado que fungía como censor.

Forma se inscribió dentro de la política cultural del Estado y sirvió a fines precisos de éste. Al mismo tiempo que la revista hacía aportaciones a la cultura nacional, fue medio de propaganda ideológica del régimen. El 7 de octubre de 1926 Puig Casauranc presentaba la revista al tiempo que decía:

Capuchinas y Sn. Juan de Letrán / Tel. Eric. 12-76. Ap Postal 29-03. / México, D.F. / **CONTRATOS DE ANUNCIOS:** Sr. Ettore Guastaroba / Agencia "Columbia" Departamento "FORMA" / Capuchinas y Sn. Juan de Letrán / Tel. Eric. 12-76. Ap Postal 29-03. / México, D.F. / Sr. José González Moreno / Filomeno Mata Núm. 8 / Tel. Eric. 43-39. / México, D.F." (*Forma, Op.Cit.*, Núms. 3, 4 y 5, pp. 147, 195 y 251). En los números 6 y 7 cambia a: "Dirijase USTED para lo relativo a / **CORRESPONDENCIA Y COLABORACION:** Sr. Gabriel Fernández Ledesma. / Flora Núm. 6. / México, D.F. / **SUSCRIPCIONES, ENVIOS Y CANJE:** Sr. Salvador Novo. / Departamento Editorial.-Secretaría de Educación. / MEXICO,D.F./ **PIDA INFORMES sobre el primer Volumen de FORMA encuadernado.**" (*Ibid.*, Núms. 6 y 7 pp. 313 y 359).

⁹ Los anuncios, se incluían en las cuatro últimas páginas de las revistas, eran, visualmente, escuetos y poco atractivos.

¹⁰ Para la información sobre la fundación y características de la revista se consultó la entrevista que concedió Gabriel Fernández Ledesma a Sylvia A. Ready Kattan para su tesis *Índice comentado de la revista Forma*, Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, México, Universidad Iberoamericana, 1981, pp. 39 - 40 y 51 - 52.

¹¹ *Forma. 1926-1928, Op.Cit.*, Núm. 2, p. 81.

¹² La nota dice: "La favorable apreciación de la obra de Rodríguez Lozano, debida a José Clemente Orozco, debía ocupar el espacio de estas columnas; pero por entrañar un ataque violento, dirigido a otro pintor, y muy fuera de la obra juzgada, se ha retirado de esta página" (*Idem.*, Núm. 4, p. 152). En el estudio de Alma Reed sobre José Clemente Orozco se comenta este incidente de censura, dice: "Orozco protestó muchas veces contra la actitud "neolítica" -en donde se describe al 'pueblo sentado sobre la tierra, durmiendo al sol, o susando letárgicamente implementos de la Edad de Piedra en las primordiales ocupaciones de la lucha por la vida'- . Una de sus más fuertes declaraciones sobre ese asunto se halla implícita en el elogio a su amigo el pintor Manuel Rodríguez Lozano. Dice en parte: 'Rodríguez Lozano PINTA y esto en una época en que parece que se trata de poner de moda el ídolo del código. ¡Pobres indios! ¡Les roban lo único que les queda: la estética de sus antepasados! ¡Saludo fraternamente a Rodríguez Lozano, PINTOR y rebelde contra el robo de ídolos!' (Alma Reed, *Orozco*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 206). El ataque de Orozco fue, evidentemente, en contra de Diego Rivera.

Corresponde a la secretaría a mi cargo el atender con particularidad el fomento y desarrollo de las artes plásticas en el país, que constituyen (...) un fuerte lazo espiritual (...) (y) la revelación (...) del (...) caudal de fuerza creadora que alienta nuestra raza. Y el arte, liberado de esas malas influencias (malos modelos e industrialismo), es el que deseamos se haga en esta Revista. Nos toca seguramente felicitarnos por vivir el solemne momento histórico del despertar de una raza (...) (se) nos (ha) deparado la sublime tarea de revelar al mundo los ignorados e ingenuos y genuinos tesoros de nuestra nacionalidad.

Puig Casauranc, como representante de la postura oficial, consideraba importante la difusión del arte mexicano por la función que éste cumplía en favor de la concordia nacional: el arte unía espiritualmente a los mexicanos porque emanaba directamente de la grandeza de su raza (la raza indígena a la que se reducía a todos los mexicanos). Ese "despertar de una raza" se refería a la conciencia que los mexicanos mismos tuvieran de su propia fuerza creativa y de la posibilidad que ésta les diera de diferenciarse del mundo entero (Europa y Estados Unidos). Así, la revista cumpliría una doble función: colaborar con la tarea de unidad nacional al mostrar orgullosamente las posibilidades creativas del mexicano y despertar el interés para participar de esa "fuerza creativa" inherente a "nuestra raza".

Sin embargo, sería la Secretaría de Educación quien vigilaría que esta energía creativa se desarrollara "sanamente", o sea dentro de criterios artísticos determinados en función de las necesidades del Estado:

En ella (la revista) se expondrán sucesivamente los múltiples aspectos de la producción nacional, y yo invito a todos los artistas de México a llenar sus páginas. Dentro del plan ya perfectamente delineado, de educación artística que realiza la Secretaría a mi cargo (...) A este criterio, cuya dureza no debe temer ningún artista real y sincero, deberá ajustarse lo que aparezca en esta revista de artes plásticas¹³.

Gabriel Fernández Ledesma, por su parte, fundó la revista sobre objetivos similares, aunque más amplios y menos pragmáticos. En el primer número el director reflexionó sobre la función del arte y el objetivo que debía cumplir la difusión de éste. Para él la expresión artística mexicana se emparentaba estrechamente con la latinoamericana: en ambas germinaba la fuerza creativa de la raza indígena, sus historias eran similares y toda latinoamérica compartía la necesidad de superar el colonialismo cultural y de encontrar su ser nacional. Entonces, esta "verdad nueva", es decir este sentimiento de unidad que generaba la expresión artística "indoamericana" también fundiría el destino de estos pueblos:

(hay que) comprender que esta expresión plástica americana está lejos de ser irrealizable. Bástenos solo considerar la semejanza de nuestras costumbres, nuestro lenguaje común y las vicisitudes de nuestras luchas sociales (...) para establecer las más concluyentes identidades.

(...) entreguémonos a la tarea de educar al pueblo en el nuevo concepto estético-racial (nuestra raza presente). Entonces veremos aparecer (...) el fenómeno de cohesión continental (...) (hay que) establecer una purificación de elementos, una liberación de extrañas influencias (...) debemos descubrir la fórmula ideológica expresiva de nuestra patria.

Además de unir los destinos latinoamericanos, el arte cumplía una función social al ser punto de encuentro de las distintas clases sociales:

¹³ J.M. Puig Casauranc. "Presentación" en *Ibid.*, Núm. 1.

fusión activa de un trabajo armonizado en los elementos *de todos los órdenes sociales (...)* con ellos nos será posible entregar nuestros esfuerzos a una obra práctica de educación, orientada y edificada sobre los cimientos de libertad y concordia. (subrayado IRM)

Finalmente, para Fernández Ledesma la importancia y el objetivo primordial de *Forma* como medio de difusión artística se centraría en que a partir de la reflexión y del conocimiento de distintas posibilidades creativas nacionales se lograría liberar a los latinoamericanos del yugo imperialista y encontrarían su propio ser para lograr la anhelada "armonía espiritual":

FORMA es la nueva voz de los artistas plásticos de México (...) e invita a todos los pintores, escultores, grabadores, dibujantes, arquitectos y críticos, a colaborar en esta obra común, por la ORIENTACION DE LAS ARTES PLASTICAS CONTINENTALES (...) para alcanzar la armonía espiritual de todos los hombres de nuestra raza¹⁴.

Aparentemente, los criterios de la Secretaría de Educación y los del director de la revista nunca se opusieron pero después del número 7, en 1928, la publicación tuvo que interrumpirse repentinamente por el retiro del patrocinio estatal¹⁵. Fernández Ledesma no recibió una explicación oficial de esta acción, un rumor indicó que fue un acto de censura ante la reproducción de una fotografía "indecorosa" de Edward Weston pero las autoridades no lo confirmaron. La verdadera razón por la que se clausuró *Forma* siempre fue un misterio para Fernández Ledesma:

Yo publiqué ese escusado como una expresión formal, como podría publicar una flor, exactamente en el mismo sentido era la foto de Weston, pero las autoridades -según comentarios- se ofendieron porque la consideraron una foto vulgar y soez. Yo no creo que la gente haya sido tan cretina, tal vez hubo otra razón para desaparecer la revista (...) Inexplicablemente para mí, ya hacía tiempo que el papel era de menor calidad y las autoridades oficiales comenzaban a desinteresarse en la revista; nunca entendí porque un órgano que gozaba de tanto prestigio, dentro y fuera de México, tenía tan poco impulso oficial¹⁶.

Para explicar la clausura de *Forma* hay que recordar que el proyecto de promoción artística (aún la promoción de el proyecto artístico *del* Estado, es decir, el movimiento de Escuelas al Aire Libre) no era un renglón prioritario en las preocupaciones oficiales. La irregularidad con la que se publicó *Forma* (solo siete números en más de veinte meses) es un indicador del poco interés que la Secretaría de Educación concedió desde los primeros

¹⁴ Gabriel Fernández Ledesma. "Móvil" en *Ibid.*, Núm. 1, p. 23.

¹⁵ Incluso se tenía el siguiente ejemplar de *Forma*. El índice de este número (8) que no se publicó apareció en la revista número 7 y era:

El pintor Carlos Mérida

Chaquiras Mexicanas (Numerosas fotografías y varias planchas a color)

Grabadores mexicanos - José Guadalupe Posada

Juguetes mexicanos (Texto y litografías de Gabriel Fernández Ledesma)

Arquitectura infantil

Los frescos de Actopan (Descubiertos recientemente)

1a. Exposición de Grabadores en madera

Expresiones de Arte en nuestras escuelas (Monografía que prepara la Secretaría de Educación)

Escultura, artes industriales, etc.

¹⁶ Entrevista a Gabriel Fernández Ledesma citada en Judith Alanís Figueroa, *Gabriel Fernández Ledesma y el nacionalismo cultural mexicano*, Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, México, Universidad Iberoamericana, 1981, p. 79.

números a la revista. Hay que enfatizar que si *Forma* existió fue gracias a la iniciativa personal de Fernández Ledesma y del interés de la comunidad artística e intelectual mexicana, es decir, que gracias al esfuerzo constante, y en este caso no retribuido, de este pequeño grupo fue que el proyecto del revista se puso en marcha. Quizá este esfuerzo no pudo sostenerse cuando terminó, seguramente debido al cambio de gobierno, el subsidio de la SEP; pues es bien sabido lo difícil que resulta mantener una publicación cultural, si no hay dinero, una entrega casi absoluta o una buena organización.

Sin embargo, esta publicación, aunque demostró su calidad y su originalidad, no logró despertar un interés institucional que le permitiera consolidarse más allá del cuatrienio del presidente Calles. El pragmatismo gubernamental, con el claro objetivo de dirigir los recursos y esfuerzos al "progreso nacional" (reconstrucción económica y unidad nacional), brindó pocas oportunidades de desarrollo al arte mexicano y seguramente esta revista fue un proyecto más que concluía con la administración callista. Asimismo, se puede pensar que la austeridad que marcó el ministerio de Pani (diciembre de 1924 a febrero de 1927) y que continuó su sucesor Luis Montes de Oca (febrero de 1927 a noviembre de 1928) en la Secretaría de Hacienda, marginó de los recursos asignados a aquello que no se considerara "útil" para las necesidades urgentes del país¹⁷. *Forma*, al no ser autofinanciable, tuvo que desaparecer después de perder su subsidio oficial por un pretexto banal.

Otra hipótesis de porqué se dejó de financiar la revista se sustenta en la contradicción que ésta significaba a la cultura de masas que el callismo proponía. *Forma*, por su especificidad, tenía necesariamente un grupo de lectores reducido, una élite que se circunscribía a quienes se interesaba en el acontecer artístico contemporáneo en México y a la reflexión que este planteaba. La política educativa callista se oponía a manifestaciones que resultaran intelectualistas o de grupos reducidos y favorecía, en cambio, la cultura masiva y popular, rural y proletaria. Los estrechos lineamientos de la política cultural del callismo pudieron haber terminado con el futuro de *Forma* en el ámbito de la difusión cultural.

A raíz de este clima poco favorable que el Estado impuso a las expresiones culturales surgieron, hacia finales de los veinte, voces de protesta contra la burocratización en el arte. Un claro ejemplo de disidencia fue el movimiento ¡30-30!, que para evitar la censura estatal decidió no depender del dinero de ninguna institución oficial para publicar su periódico ¡30-30! *Órgano de los pintores de México*.

¹⁷ Cfr. Aurora Vargas Hernández, "Plutarco Elías Calles (1924-1928)" en Alejandara Lajous, *et.al.*, *Manual de Historia del México contemporáneo (1917-1940)*, *Op.Cit.*, "2. La reforma hacendaria y financiera".

V. *Forma* y el medio artístico nacional

a) El director de *Forma*, Gabriel Fernández Ledesma

Cuando Gabriel Fernández Ledesma editó el primer número de *Forma* contaba con 26 años. Originario de Aguascalientes, llegó a la Ciudad de México en 1917, en compañía de su amigo Francisco Díaz de León, ambos becados por el gobierno de su estado para formarse como artistas plásticos¹. La familia de Fernández Ledesma compartía el interés de Gabriel por el arte: su padre practicaba el dibujo, la fotografía y la encuadernación, su hermano Enrique era escultor, poeta y amigo de Ramón López Velarde y su tío Luis G. Ledesma era poeta. El mismo Gabriel, siendo muy joven, coleccionaba recortes de ilustraciones de revistas y periódicos de artistas de la capital (Rivera, Zárraga, Montenegro y el Dr. Atl). Además en 1915 había fundado, junto con otros compañeros, el "Círculo de Artistas Independientes" en su ciudad natal.

En 1920 conoció a José Vasconcelos y realizó por encargo del ministro su primer trabajo oficial: la decoración de la nave del exconvento de San Pedro y San Pablo con lambrines de cerámica (Fernández Ledesma tenía interés por el trabajo artesanal y aprendió la técnica de los azulejos en talleres especializados). La política cultural y las ideas estéticas de Vasconcelos tuvieron una influencia determinante en el artista. La empresa del ministro de desarrollar una auténtica "educación artística del pueblo" fue asimilada por Fernández Ledesma. Asimismo, hizo suya la aspiración de Vasconcelos de desarrollar una escuela nacional de arte, de un "nacionalismo vernáculo en la savia aunque universal en sus finalidades"², es decir, crear en México un arte mestizo, sincrético y universal. Otros postulados de la estética de Vasconcelos que compartió Fernández Ledesma fueron: acabar con el monopolio de Europa como modelo a imitar, la exaltación de la intuición artística de la raza, la existencia de una identidad artística iberoamericana, la revaloración de objetos de factura artesanal que transmitieran las características fundamentales del "gusto" nacional y la idea del arte como bien espiritual.

En 1921, el Departamento de Antropología del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, bajo la dirección de Miguel Othón de Mendizabal y de Raziel Cabildo, organizó algunas misiones al interior de la República destinadas a regenerar las artes y las industrias indígenas. Un grupo de pintores compuesto por Gabriel Fernández Ledesma, Ramón Alba Guadarrama, Garavito y Raziel Cabildo, fue a Uruapan, a Pátzcuaro y a Oaxaca para proponer a los artesanos indígenas nuevos diseños y modelos. El objetivo era preservar ciertas técnicas artesanales e integrarlas a la producción de objetos de uso diario. Con esta misiones surgió en el medio cultural el interés por el estudio y rescate de la artesanía tradicional. Gracias al departamento de Cultura Indígena y a las iniciativas tomadas por el Dr. Atl, por el antropólogo Miguel Othón de Mendizabal, por los pintores

¹ Como estudiante de la Academia de Bellas Artes, ingresó a la cátedra de desnudo de Saturnino Herrán. Cfr. Judith Alanís, *Gabriel Fernández Ledesma*, México, Coordinación de Difusión Cultural, Escuela Nacional de Artes Plásticas UNAM, 1985, p. 21.

² Vasconcelos citado en Claude Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925)*, Op.Cit. p. 381.

Roberto Montenegro y Gabriel Fernández Ledesma tuvo lugar una verdadera resurrección de las "artes populares".

Fernández Ledesma dedicó gran parte de su trayectoria profesional al estudio, desarrollo y promoción de las artes tradicionales. Fue uno de los principales renovadores de la cerámica en México. Con Roberto Montenegro realizó la decoración de cerámica del pabellón de México en Río de Janeiro (1922) y al siguiente año el mismo Vasconcelos le confirió el cargo de director artístico del Pabellón de Cerámica de la Facultad de Ciencias Químicas. Paralelamente, incursionó en el campo de la gráfica. En 1922 aprendió de Jean Charlot la técnica del grabado en madera (o xilografía) y, junto Francisco Díaz de León y Fernando Leal, fue uno de los principales promotores del grabado como el medio más accesible al pueblo para la expresión plástica y la difusión gráfica masiva. Por esta época colaboró con ilustraciones (en xilografía) para *El Universal Ilustrado*, para la obra *Lecturas clásicas para niños* (1924) e hizo las viñetas del libro de poemas *Anfora sedienta*, de Rafael Heliodoro Valle.



Hacia 1925 Gabriel vivía con sus hermanos en la calle de Academia. En este lugar instaló un taller de carpintería para hacerse de un ingreso extra, además del que ganaba como maestro de la sección de Dibujo dependiente de la Secretaría de Educación. Después de lograr el financiamiento para la revista *Forma*, promovió la creación de la Escuela de Escultura y Talla Directa en el ex convento de la Merced. Ahí mismo instaló un taller de grabado en relieve, en madera y en linóleo. Como sus recursos materiales no eran siempre suficientes, también trabajó con el hule de cámaras de automóvil e improvisó gubias con varillas de paraguas³.

En la cruzada por la democratización del arte, Gabriel se convirtió en educador de jóvenes, niños y obreros. Cuando en 1927 se fundaron los Centros Populares de Pintura y fue nombrado director de uno de ellos, se avocó a la sensibilización artística de obreros y clases marginales. Asimismo, los temas de su producción plástica se nutrieron del discurso nacionalista: las escenas costumbristas, el folclor, los tipos indígenas o mestizos, las fiestas populares, los obreros y campesinos. En 1928 colaboró con el grupo !30-30! en donde profundizó en la creación de carteles ilustrados con grabados en madera. Lo atractivo que resultaban las variaciones de tipografía, de líneas, de figuras geométricas y colores, lo llevaron a aumentar su interés en el diseño editorial. Al año siguiente fue comisionado por el entonces rector de la Universidad, Castro Leal, para trasladarse a España y llevar una exposición de las Escuelas de Pintura al Aire Libre y los Centros Populares a la Feria Internacional de Sevilla y en Madrid publicó *15 grabados en madera*. De regreso en México, en 1930, publicó *Juguetes Mexicanos y Calzado Mexicano. Cactlis y huaraches*. En estas obras él mismo realizó el texto, las ilustraciones y el diseño tipográfico⁴.

Para finales de los veintes y durante la década de los treintas el artista se dedicó a una nueva actividad: el teatro y el diseño de escenografías. También se hizo cargo de las Galerías de Arte de la Secretaría de Educación y de la Universidad. Sin embargo, la misma despolitización del arte al inicio de los cuarentas provocó que Fernández Ledesma abandonara la promoción cultural y su creación se cerrara en sí mismo, hasta el año de su muerte en 1986.

³ Cfr. Raquel Tibol, *Gráficas y neográficas en México*, México, SEP UNAM, 1987, p. 23.

⁴ Según Tibol, Gabriel Fernández Ledesma "fue el primero que realizó en México, en 1930, litografías policromadas para su libro *Juguetes mexicanos*", *Idem.*, p. 24. Cfr. el capítulo VII, nota 12, de este estudio en donde se fecha esta aparición en 1926.

Gabriel Fernández Ledesma fue maestro y versátil artista, pero sobre todo importante promotor cultural. Sus ideas estéticas tuvieron su fundamento en aquellas de Vasconcelos pero mostraron también su especificidad: su obra muestra una vocación social, en donde el pueblo participa activamente del arte (el pueblo es tema y creador) y sirve directamente a éste para su concientización, enriquecimiento espiritual y desarrollo material; además propuso la revalorización del trabajo artesanal y el rescate de las artes populares como necesidad en la configuración de una escuela artística nacional⁵.

b) Los colaboradores de *Forma*

La revista *Forma* intentó reunir en sus páginas a lo más granado de la intelectualidad mexicana. Numerosas figuras de renombre en las áreas artística y académica participaron de una u otra manera en la publicación y le dieron un prestigio que trascendió a nivel internacional. Los textos publicados se referían en su mayoría a la producción artística contemporánea y se comentaban cuestiones de actualidad en esta área. En las páginas de la revista encontramos ensayos, reseñas de exposiciones, encuestas sobre la situación de las artes en México, traducciones de estudios hechos por extranjeros, semblanzas de artistas y de su obra y artículos periodísticos. Cabe mencionar que también hubo aportaciones exclusivamente gráficas, es decir, imágenes que prescindían de un texto explicativo.

Ahora bien, en los siete números publicados de *Forma* aparecen colaboradores de varias profesiones que participaron con algún texto, opinión o imagen como ilustración. La mayoría pudieron identificarse dentro de la comunidad cultural, salvo algunos casos, en particular de alumnos de las escuelas populares. En el Apéndice I se incluye la lista de colaboradores, su actividad y se nombra su respectiva participación⁶.

En general cada autor aportó un solo texto. La excepción la constituyeron: Gabriel Fernández Ledesma con quince colaboraciones; Jean Charlot, con seis; Xavier Villaurrutia, con cuatro; Renato Molina Enríquez, con tres; y Edward Weston, Samuel Ramos, Anita Brenner y Enrique A. Cervantes, con dos cada uno. Hubo, además, veinte colaboraciones (entre ilustraciones y artículos) anónimas. Cabe mencionar que de un total de 90 colaboradores, catorce son de origen extranjero.

c) *Forma* y la pluralidad artística mexicana

Forma tuvo la intención explícita de acoger en sus páginas a autores y temas de las más variadas tendencias artísticas que se producían entonces en México⁷. Se quiso abarcar la

⁵ Para la semblanza sobre la vida y la obra de Gabriel Fernández Ledesma se consultó a Judith Alanís Figueroa, *Gabriel Fernández Ledesma, Op.Cit.*

⁶ Tomado de "Índice de Autores" en *Forma, Op.Cit.*, p. 361 - 369. En el índice de este estudio se excluyen las ilustraciones de artistas coloniales o fallecidos por considerarse que no son colaboradores, así como los nombres de aquellos que enviaron cartas de felicitación a la revista.

⁷ En el Núm. 7 de *Forma* dice: "Tiene (*Forma*), en otro sentido, la virtud de reunir el esfuerzo concordado de las artes plásticas mexicanas. No es una revista hecha de asuntos gastados, ni tampoco hace alarde de

totalidad del arte mexicano y se procuró no excluir a nadie ni a nada que representara al arte nacional. Fernández Ledesma se interesó por divulgar la obra de otros colegas y como director de la revista intentó mostrar en su panorama más amplio la expresión artística mexicana "aún cuando sustenten ideas contrarias a las nuestras"⁸. Más adelante veremos qué tanto se cumplió con esta aspiración.

Para comprender la complejidad y riqueza del medio artístico de aquellos años hay que tener en cuenta que para esas fechas (1926-1928), las distintas posiciones que artistas e intelectuales tenían frente su oficio y el objeto de su reflexión, aún no provocaban una ruptura que hiciera irreconciliables las relaciones entre ellos. Así no es extraño encontrar que, por ejemplo, Agustín Lazo, un pintor ligado al grupo de los contemporáneos comentaba favorablemente la obra de Rivera y de Orozco⁹; o en el otro sentido, Gabriel Fernández Ledesma analizaba también con interés la obra de Rufino Tamayo¹⁰.

Es precisamente entonces cuando empieza a definirse esta comunidad según "las tendencias estéticas, las convicciones políticas y las obras realizadas (individual y colectivamente -como las revistas-)" en distintos grupos:

durante los meses de 1925 crece la diáspora y surge la necesidad de agruparse en torno a intereses, propósitos, creencias y amistades comunes. Los antagonismos creados entre grupos y generaciones son el punto de partida para afianzar y cimentar la "solidaridad", y el proceso de inclusión y exclusión con que proceden dibujo la mecánica con que se identifican filiaciones y enemistades¹¹

En *Forma*, se percibe, por un lado, una especie de "conciencia generacional" que gira alrededor de una preocupación común, el problema del arte nacional, aunque cada quien proponga distintas soluciones ("La *nacionalidad* -dice Guillermo Sheridan- preside todos sus afanes: la educación, el espíritu, lo distintivo del momento, todo cuaja en las artes plásticas (...) ¹²"). Y por otro lado, también encontramos que dentro de la revista aparecen "en germen" los argumentos más tarde definirán la disputa entre los nacionalistas y el grupo de los Contemporáneos (nacionalismo y universalismo):

La defensa, apenas insinuada, (que hace Villaurrutia) del "arte desinteresado" (en su análisis sobre la obra de Lazo) (...) no se atreve aún a emprender la polémica contra los representantes del arte "interesado". No obstante, señala una disyuntiva del tono general de la publicación y su carácter subrayadamente simbólico por el hecho de ser el primer texto, apunta hacia el conflicto entre los Contemporáneos y sus opositores que, en materia de artes plásticas, no tardaría en aflorar¹³.

estridentes de moda. Registra simplemente la exposición de los valores de México para reflejarlos en el curso del movimiento actual." p. 359.

⁸ "Encuesta" en *Idem.*, p. 15.

⁹ Cfr. Agustín Lazo, "Nuevos frescos de Clemente Orozco" y "Proyecto para un teatro en un puerto del Golfo de México" en *Ibid.*, Núm. 1, p. 31 y p. 46.

¹⁰ Cfr. Gabriel Fernández Ledesma, "El pintor Rufino Tamayo" en *Ibid.*, Núm. 5, p. 200. Aunque en este caso cabe aclarar que la obra de Tamayo que Fernández Ledesma comenta es una en donde los postulados vanguardistas abstraccionistas todavía no aparecen. Las imágenes que ilustran este artículo son de tema mexicanista (v.g. "India oaxaqueña", "Mujeres de Yalalag").

¹¹ Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura "revolucionaria" (1925)*, Op.Cit., p. 104.

¹² G. Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, Op.Cit., p. 275.

¹³ *Idem.*, p. 277.

Es decir, que así como hay un interés común de enfocar la reflexión en torno al arte nacional, asimismo comienzan a definirse los distintos discursos que este problema plantea.

En capítulos anteriores se esbozaron los dos grupos generales - el grupo nacionalista y el grupo de la "contracorriente"- que englobaron el arte de la década que estudiamos. Uno, surgido del nacionalismo espiritual vasconceliano, continuado con una vocación socialista y teñido del pragmatismo callista; y otro, comprometido sobre todo con la búsqueda individual, muy interesado en las cuestiones formales y que tuvo su propia definición de nacionalismo.

En *Forma* se reflejan estas dos tendencias generales, cada una en distinta medida. Aunque hubo una voluntad expresa de pluralidad, hubo factores que determinaron el carácter de esta publicación (como el que la revista fuera subvencionada por la SEP o el interés personal del director). Según Sheridan, la presencia de Salvador Novo como "censor" de la revista fue determinante para que en ella colaboraran personajes de la llamada "contracorriente" como Xavier Villaurrutia, Agustín Lazo y Samuel Ramos; agrega: "Su poder (de Novo) queda manifiesto en el hecho de que, en el número inicial, entrega las primeras tres páginas a Villaurrutia, quien publica en ellas su segundo texto sobre Lazo¹⁴." Sheridan plantea una "batalla" dentro de *Forma* en donde, según él, "los nacionalistas no podían deshacerse de los "exquisitos" porque Novo era, a fin de cuentas, el del dinero. (y) Los "exquisitos" se divertían molestando a los nacionalistas con sus pequeños sabotajes ideológicos.¹⁵" No contamos con las fuentes que avalen esta supuesta "batalla" dentro de la revista, al contrario, tal parece que no hubo tal pues no encontramos "ataques" abiertos entre los colaboradores (excepto en el caso de la censura a Orozco); aunque sí encontramos marcadas diferencias entre los colaboradores en cuanto a cómo conciben al arte¹⁶.

Para tener una idea más exacta del papel de *Forma* ante la pluralidad artística mexicana se recurrió a un análisis cuantitativo (ver Cuadro I, resumen del Apéndice II), que involucra dos factores: número de colaboraciones (texto o ilustración) de una tendencia determinada y espacio concedido a cada colaboración. Este análisis esclarecerá los lineamientos de la política editorial

El criterio de clasificación de colaboraciones se ciñe a lo expuesto en el Capítulo III. Como intereses de los nacionalistas se consideran: búsqueda de una expresión nacionalista; revaloración del indígena antiguo; democratización del arte y aceptación de un compromiso social; revalorización del arte popular; uso de un lenguaje plástico narrativo. Como temas característicos de la "contracorriente": crítica especializada de arte; interés por búsquedas artísticas que se realizan fuera de México; defensa de la

¹⁴ *Ibid.*, p. 276. Sheridan también menciona la participación de Gilberto Owen pero no lo incluyo porque este tuvo una participación insignificante en la revista (contestó una pregunta para una encuesta. *Cfr.* "Encuesta" en *Forma, Op.Cit.*, p. 16).

¹⁵ G. Sheridan, *Ibid.*, p. 278.

¹⁶ Las diferencias se observan especialmente si comparamos las nociones que se exponen en la revista acerca del arte moderno en México y de la relación del arte con la sociedad. *Cfr.* los apartados de "arte moderno" y "Relación arte-sociedad" en el capítulo VI de este estudio.

libertad de expresión y de la importancia de la individualidad artística; propuesta de una idea de nacionalismo “esencialista” (la cultura mexicana que comparte valores universales).

Algunos temas se incluyeron en la cuantificación dentro de un apartado nombrado como “otros” debido a que no pudieron catalogarse convenientemente dentro de los límites de los dos grupos propuestos. Esta tercera catalogación incluye: la promoción del movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre, artículos especializados en materia de antropología, arte prehispánico o arte colonial y traducciones de artículos de extranjeros.

Cuadro I

Resultados del análisis cuantitativo que aparece en el Apéndice II:

<i>Cuantificación</i>	Nacionalistas	“Contracorriente”	Otros	Totales
Colaboraciones	30	15	57	102
Páginas	115	39	164	318
Ilustraciones	194	50	307	551

<i>Porcentajes</i>	Nacionalistas	“Contracorriente”	Otros
Colaboraciones	29.4 %	14.7 %	55.8 %
Páginas	36.1 %	12.2 %	20.1 %
Ilustraciones	35.2 %	9 %	55.7 %

Conclusiones

De los resultados anteriores se derivan las siguientes conclusiones:

1. El conjunto “otros” fue el que más alto porcentaje tuvo en el rubro de las colaboraciones, precedido por los nacionalistas y finalmente por la “contracorriente”. El apartado “otros” se identifica con los temas que interesaron a la política de promoción artística del callismo, en especial de educación proletaria. El movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre (que incluye los Centros Urbanos de Pintura y de Escultura) fue el tema más mencionado (22 colaboraciones se ocupan de este) dentro de las páginas de *Forma* aunque no necesariamente el que más páginas ocupó. Esto nos indica cómo el interés por la difusión del arte pragmático se impuso sobre

cualquier otro. Respecto al contenido temático, un factor determinante fue el interés personal del director, Fernández Ledesma, por el arte popular.

2. A los nacionalistas corresponde el porcentaje más alto en páginas concedidas, seguido de "otros" y por último, con el menor número de páginas, la "contracorriente". En esta cuantificación se puede apreciar la importancia que se da a dos artistas que más adelante serían nombrados como los pilares del muralismo: Diego Rivera y José Clemente Orozco, no solo en el tono admirativo con que se les mencionó, sino también en la cantidad de páginas que se les concedió. Quien más espacio ocupó en una sola colaboración fue la figura de Diego Rivera en "Historia de Diego Rivera", de Xavier Villaurrutia, ocupó casi la mitad (24 páginas de 44) del total de páginas de la revista número 5; el pintor José Clemente Orozco ocupó en un solo artículo, de Jean Charlot en el número 6, 20 páginas de un total de 55. Sin embargo el tercer pilar, David Alfaro Siqueiros, consiguió solo 4 páginas en una colaboración de Anita Brenner (en el número 2). Estos datos nos dan la pauta de la relación de cada uno de estos artistas con la burocracia cultural. Por otro lado, aunque encontramos largos artículos acerca de estos pintores, únicamente encontramos siete colaboraciones, breves, cuyo tema específico fue la pintura mural contemporánea en México, lo que también es un indicador de la situación de la pintura mural en ese momento.
3. El mayor número de ilustraciones lo tuvo el apartado "otros", después los nacionalistas y finalmente la "contracorriente". Visualmente, predominó la producción artística del proyecto callista (ejemplos de obra de alumnos de las Escuelas de Pintura al Aire, los Centros Populares de Pintura y la Escuela de Escultura y Talla Directa) y muestras de arte popular. Prácticamente todas las colaboraciones se ilustran con fotografías, grabados, etcétera, aunque, como se verá más adelante, no todas las imágenes verdaderamente "ilustran" el contenido del texto que acompañan.
4. La producción de la "contracorriente" (que en especial se dedica a reseñar exposiciones y artistas), fue la menos representada tanto teórica como visualmente. Esto demuestra la situación marginal en que se mantenía a esta tendencia y a estos artistas durante estos años, aunque la intención de Gabriel Fernández Ledesma fue la de incluir en sus páginas a lo más variado de lo que en esos años se producía en el arte nacional.

Se puede concluir que aunque se buscó la pluralidad de perspectivas artísticas en *Forma*, no se dió un espacio equilibrado a cada una de ellas. Cada tendencia apareció, en cuanto al número de colaboraciones e ilustraciones, en una proporción que refleja la escala jerárquica que la burocracia cultural callista tenía de las manifestaciones artísticas y que se resume: primero, las Escuelas de Pintura al Aire Libre, único proyecto artístico del régimen; segundo, el arte nacionalista, que ya tenía un antecedente de promoción oficial; tercero, la producción artística de la "contracorriente", que se forjó sobre todo a partir de esfuerzos independientes. Sin embargo, en cuanto al espacio concedido a cada tendencia, los nacionalistas fueron de quienes más hubo algo que decir.

d) *Forma* en el medio artístico internacional

El atractivo que despertó *Forma* en el extranjero radicó precisamente en su apertura a la pluralidad de expresiones artísticas mexicanas, desde la producción popular hasta las de la llamada "alta cultura". Esta riqueza artística se mostró al mundo occidental como un medio de autoafirmación y orgullo, como signo de independencia cultural. Varias personalidades del medio cultural en el extranjero que recibieron la revista emitieron comentarios favorables y *Forma* publicó varias cartas de felicitación, entre ellas de: Alfonso Reyes (embajador de México en Francia); Abate de Mendoza; Martí Casanovas (Cuba); F. Orozco Muñoz; Jean Coupet Sarraill (*The Paris Times*); Sebastia Gash (crítico catalán); Francisco Alcántara (*El Sol Madrid*); E.M. Henvaux (arquitecto y publicista belga); Waldo Frank; Diario 1927 (Habana, Cuba); Thomas A. Joyce (conservador del departamento de Cerámica y Etnografía de Museo Británico de Londres); William P. Spratling (profesor de arquitectura de La Tulane University); Julio Garet Mas (Uruguay); Joaquín García Monge (*Repertorio Americano*); Diario *Amauta* (Lima, Perú)¹⁷.

Todos los que comentaron acerca de la revista se mostraron sorprendidos ante la calidad de la publicación pero sobre todo al descubrir la diversidad del nuevo arte mexicano. Entre las virtudes que se otorgaron a *Forma* están las de estar "admirablemente presentada" (A. Reyes); de "dar cabida en sus páginas a todas las manifestaciones del arte contemporáneo mexicano (...) arte esencialmente mexicano, pero a la vez americanísimo (...)" (M. Casanovas); mostrar un arte lleno de "juventud y lozanía (...) ajeno a los ya ridículos doctrinarismos europeos" (F. Alcántara); y difundir en general la "cultura americana" (W. Frank). Asimismo es importante notar que se felicitaba a la Secretaría de Educación por el patronazgo orientado al florecimiento de las artes (S. Gash, J. Coupet y J. Garet Mas)¹⁸.

¹⁷ "Diversas opiniones respecto a nuestra revista" en *Forma, Op.Cit.*, p. 308 - 310.

¹⁸ *Ibidem.*

VI. El discurso del arte en *Forma*

Como documento que es testimonio de una época, *Forma* va a mostrar las líneas generales de la apreciación estética que se conformaron en México a través del trabajo de artistas e intelectuales. La elección de ciertos temas, las distintas ópticas de un mismo asunto, los lugares comunes, fueron conformando el discurso que respaldó al arte mexicano durante los últimos años de la década de los veinte.

A continuación se expondrán los temas que más preocuparon a quienes se dedicaron a reseñar el arte mexicano en la revista *Forma* y que reflejan la estética de este período:

Arte nacional

El objetivo primordial que animó a la gran mayoría de los artistas de la década que nos ocupa fue la consolidación de un "arte nacional". Este fue el hilo conductor de la revista *Forma* y todos los artículos lo tuvieron como denominador común. Los colaboradores, nacionales o extranjeros, participaron, directa o indirectamente, del cuestionamiento acerca de la naturaleza del arte nacional mexicano y se dieron una serie de respuestas que en general giraban alrededor de un mismo eje. Para definir al arte mexicano se estableció una dicotomía exclusiva: lo que era nacional y lo que no lo era. Se tenía la certidumbre que expuso el músico Carlos Chávez:

En México solamente hay arte extranjero (aunque sea obra de ciudadanos mexicanos) y arte mexicano¹.

Constantemente se aludía a las influencias "extranjeras" o "externas" en términos defensivos pues contaminaban el arte nacional:

(...) librémonos, sobre todo, de las influencias viciosas, de esa terrible enfermedad de imitación extranjera, de esa catarata que nos ciega (...)².

En *Forma* se mostró el parámetro de lo que se reconocía como arte nacional. Los artistas e intelectuales contemporáneos establecieron la identidad del arte mexicano en ciertos elementos autóctonos -arte popular (tradicción), espíritu de la raza (indigenismo), comprensión del medio social, pasado artístico prehispánico y colonial- ya que el cuestionamiento se centraban en comprender la esencia de lo mexicano y traducirlo en formas:

(...) solo penetrando en el fondo de nuestra raza y dualizando hondamente nuestros problemas sociales serán capaces los artistas de expresar nuestra vida nacional³.

Cabe notar que en la revista se afirmó que el arte mexicano vivía un momento decisivo y que las páginas de *Forma* eran, en el mismo momento que se escribían, documento histórico y tribuna del arte mexicano contemporáneo. *Forma* se concedió a sí misma el papel de portavoz legítimo del arte nacional y se consideró única en la difusión de su área de estudio:

¹ Carlos Chávez, "Encuesta" en *Forma, Op.Cit.*, Núm. 1, p. 16.

² Gabriel Fernández Ledesma, "Móvil" *Idem.*, Núm. 1, p. 23.

³ Manuel Ortiz Monasterio, "Encuesta" *Ibid.*, Núm. 1, p. 15.

Compare Ud. nuestra Revista con otras similares del Continente Latinoamericano y se convencerá de que además de ser la primera en su especie, todo su material es inédito y cuidadosamente seleccionado, (...) Tiene, en otro sentido, la virtud de reunir el esfuerzo concordado de las artes plásticas mexicanas. No es una revista hecha de recortes y asuntos gastados, ni tampoco hace alarde de estridencias de moda. *Registra simplemente la exposición de los valores de México para reflejarlos en el curso del movimiento actual.*

Si Ud. se suscribe a nuestra Revista podrá formar verdaderas monografías que serán *la única historia del importante movimiento de arte mexicano en nuestra época*⁴.

Relación raza - arte

La relación que se estableció entre el objeto artístico y el origen racial o étnico del creador fue uno de los elementos determinantes de la concepción estética de este período. En la década de los veinte, el indigenismo constituyó una de las piedras angulares en la valoración de la historia del arte mexicano. Hacia el exterior, se exportó la imagen de que el vigor del arte mexicano se alimentaba de "la fuerza de la raza" y hacia el interior se mostró el orgullo de la "tradición milenaria" que animaba nuestra plástica.

Cuando el vocero del Estado en materia de educación, el ministro Puig Casauranc, presentó el primer número de *Forma*, enfatizó la necesidad de fomentar el desarrollo de las artes plásticas no sólo como medio de expresión sino, sobre todo, porque éstas eran una "revelación, cada vez más clara y patente, del formidable caudal de fuerza creadora que alienta en nuestra raza"⁵. La raza a la que aludía era la indígena, que se hacía extensiva a todos los mexicanos.

La raza indígena, se dijo, tenía cualidades que se habían transmitido desde los antiguos habitantes mesoamericanos:

Lo que hoy hace el indio (...) (es) la soberbia continuación de un pasado artístico, precolonial, no superado⁶.

Así, el conocimiento artístico (color, composición, proporciones, etcétera) constituía una parte de la herencia espiritual del pasado precolonial que había que preservar y reforzar.

Una de estas "cualidades primordiales de la raza" era la innata disposición artística del pueblo de México. El deseo de expresión se consideraba, incluso, una necesidad orgánica⁷. La creatividad artística, al formar parte de la naturaleza de los mexicanos, se convirtió en un rasgo nacional al servicio de la cultura oficial. Rufino Tamayo, por ejemplo, a pesar de su modernidad imprimía, según Gabriel Fernández Ledesma, la huella de su raza:

Tiene la plástica de Tamayo la dureza de las formas de "la loza" mexicana y la esencia de los frutos tropicales (...) una prueba más de la intuición artística del pueblo indígena de México.

⁴ *Ibid.*, Núm. 7, p. 359. (subrayado IRM)

⁵ J. Manuel Puig Casauranc, "Presentación" en *Ibid.*, Núm. 1, p. 11.

⁶ Salvador Novo, "Las escuelas al aire libre" en *Ibid.*, Núm. 1, p. 27.

⁷ *Cfr.* Gabriel Fernández Ledesma, "Los relieves de Juan Hernández" en *Ibid.*, Núm. 1, p. 45.

El artista pinta por imperativo orgánico (...) (por) intuición bárbara y pura (...) si Tamayo no hubiera sido pintor sus manos hubieran hecho tecolotes de barro, y campanas de Atzompan⁸.

Arte popular

El arte popular se convirtió durante estos años en un reivindicador de la ancestral capacidad artística de los mexicanos, en especial de la raza indígena. Aunque, al hablar de arte popular mexicano, hay que tener en cuenta que este se considera la síntesis plástica que deriva tanto de los motivos utilizados por los indígenas, antes de la conquista, como de fuentes europeas y asiáticas, a partir del siglo XVI. Cuando se determinó que esta manifestación artística era "auténticamente mexicana" - la voz de la raza - pasó del abandono al que se le tenía marginada a paradigma de los grandes artistas, orgullo del Estado y objeto de moda para quienes antes lo despreciaban.

En *Forma* el arte popular es un tema privilegiado. No hay un número de la revista en donde no se haya dedicado un importante espacio a la revalorización de éste y constantemente se le menciona aún en artículos que versan sobre otros asuntos. Puede afirmarse que es uno de los componentes medulares de la estética que desde este medio se difunde. La caracterización del tema que se desprende de la lectura de *Forma* muestra varias facetas:

1) *Colectivo*. El arte popular no solamente debía ser valorado desde una perspectiva estética, también por su representatividad del grupo social que lo producía. La determinación social (raza, etnia y comunidad) que formaba parte inherente de la factura del arte popular dotó al objeto de un valor que residía en las formas transmitidas de una generación a otra y en el sentido colectivo que este trabajo implicaba. Era una manifestación no de un individuo excepcional ni único sino del Pueblo de México, en esto residía su fuerza.

Jean Charlot, aludiendo a la moda de "popularizar" la producción artística, se quejaba de que tras el nombre de "arte popular" se ocultaban los intereses de la burguesía: "se podía rendir homenaje a los objetos de arte y seguir despreciando al artista autor de ellos, escondiéndole, dízque para su provecho, porque sus obras, dejando de ser anónimas, hubieran cesado de ser populares, y ya no hubieran interesado a la élite"⁹.

2) *Útil y bello*. El arte popular sintetizaba la utilidad y la belleza. Cuando Jean Charlot se ocupó de reseñar las pinturas murales de las pulquerías y carnicerías enfatizó que la importancia de éstas residía no sólo en su colorido, originalidad y expresividad sino sobre todo en que eran de las pocas pinturas que él consideraba que tenían "una razón de ser". Es decir, la función de esta manifestación popular era conmover al espectador y moverlo a la acción. El francés comentaba: "más gente entra a beber en las pulquerías mejor pintadas, (esto) prueba lo útil del arte"¹⁰.

⁸ G. Fernández Ledesma, "Rufino Tamayo" en *Ibid.*, Núm. 5, p. 200.

⁹ Jean Charlot, "Manuel Manilla. Grabador mexicano" en *Ibid.*, Núm. 2, p. 74.

¹⁰ J. Charlot, "Pinturas murales mexicanas" en *Ibid.*, Núm. 1, p. 21.

La interrogante de ¿para qué sirve el arte? se respondía ante un objeto “útil” trabajado artísticamente (un mueble laqueado de Olinalá, un juguete, un exvoto o un textil bordado). Todos eran objetos de la vida cotidiana conformados en el tiempo con la sensibilidad artística de una colectividad; reafirmaban el sentido de pertenencia, la autoestima y fomentaban la cohesión social. El ministro de educación Puig Casauranc lo expuso líricamente:

(...) el arte manifestado en la tilma de leve gracia, en el jarro dorado, en la jícara de colores perfectos, en el petate policromo, que son, en la choza lejana, como una nota clara de seguridad y esperanza¹¹.

- 3) *Arte*. Para el criterio del análisis estético de la revista, arte culto y arte popular se incluían en un mismo compartimento, las fronteras entre uno y otro no se delimitaban. Cuando se recuperó al arte popular comenzó su revaloración en función del discurso nacionalista y se exaltó su calidad plástica y la creatividad de sus artesanos. Los artistas e intelectuales veían en él características y cualidades que hasta entonces sólo reconocían en el arte culto, como equilibrio en las formas y en la composición, uso adecuado del color, interpretación de la realidad, construcción sintética de la forma, fuerza expresiva, etcétera. En el afán de no disminuirlo no se le calificaba ni de “artesanía” ni de “arte menor”. Renato Molina Enríquez, en un artículo que dedicó a las lacas de Olinalá, relacionó las soluciones formales del arte moderno con las del arte popular:

(...) logran estos admirables decoradores el punto de equilibrio que hoy persigue la pintura moderna (...) a saber: el subrayar nuestro conocimiento conceptual de las cosas, sin divorciarlo de la significación visual de las cosas¹².

- 4) *No comercial*. La comercialización que había desvirtuado al arte moderno no había afectado al arte popular. La calidad artística de uno y otro no correspondía a su valor de mercado. *Forma* comparó dos obras “paralelas”: una de un afamado artista catalán (José Creft) y otra de un artesano anónimo de petate tejido. A ambas creaciones se les reconoció el mismo valor artístico a pesar de la enorme diferencia de valor monetario que se les había otorgado: “Valor 50 000 francos. Valor 50 centavos”.

En este sentido el artista popular tenía el mérito de no comprometer su obra en función de su valor comercial.

El fotógrafo de los daguerrotipos -escribió Edward Weston - (...) es un artesano que se dedicaba a su trabajo (...) sin encontrarse cohibido por ambiciones de arte (...) (realizando) la más genuina, la más honrada expresión¹³.

- 5) *Latinoamericano*. El arte popular hermanaba a Latinoamérica. La herencia indígena y el pasado colonial latinoamericano estrechaba los lazos espirituales entre las naciones y el arte formaba parte de este camino común¹⁴:

¹¹ J.M. Puig Casauranc, "Presentación" en *Ibid.*, Núm. 1, p. 11.

¹² Renato Molina Enríquez, "Las lacas de México. Los baúles de Olinalá" en *Ibid.*, Núm. 6, p. 275.

¹³ Edward Weston, "Los Daguerrotipos" en *Ibid.*, Núm. 1, p. 17.

¹⁴ En "El Calabazo de Ayacucho", Rafael Heliodoro Valle se refiere a este ejemplo del arte popular peruano en los mismos términos que cuando se habla del arte popular mexicano. Dice: "la técnica con que

(...) mediante la resolución de nuestra expresividad, la obra plástica continental reasumirá el origen de nuestra sangre (...) y nuestra gran aspiración espiritual (...) Bástenos solo considerar la semejanza de nuestras costumbres, nuestro lenguaje común y las vicisitudes de nuestras luchas sociales - análogas en todos los países latinoamericanos- para estalecer las más concluyentes identidades¹⁵.

- 6) *Auténtico*. Era una manifestación del espíritu de la raza. El arte popular se mantenía "puro", alejado de "contaminaciones" extrañas. Al mantenerse apegado a fórmulas plásticas tradicionales, era menos susceptible de incorporar a su lenguaje influencias europeas:

No teniendo aplicación dentro del espíritu de la nueva cultura ni pudiendo ser sustituida bruscamente o extinguida del todo, la tradición estética indígena se refugió en las artes menores¹⁶.

Miguel Othón de Mendizábal planteaba la idea ya expuesta de que el artista indígena contemporáneo continuaba la tradición de sus antepasados precoloniales. Al indio moderno se le reconocía la misma fuerza expresiva, el mismo poder de abstracción y el mismo genio creador que los estudiosos encontraban en piezas prehispánicas.

- 7) *Instintivo*. Mientras que el arte culto intelectualizaba su práctica y explicaba y justificaba la forma con teorías y manifiestos, el arte popular resolvía su expresión formal de manera instintiva, sin que mediara una complejidad intelectual. El artesano popular era ejemplo de la natural predisposición artística de los mexicanos y había que saber reconocer y fomentar esta virtud:

Es claro, el pueblo jamás se equivoca: Lleva en sí mismo la verdad, lo que le falta es alguien que sepa (...) traspasar su espíritu y descubrir tesoros¹⁷.

Arte infantil

El arte infantil constituyó uno de los temas importantes de *Forma* por dos razones: 1) expone la idea que en esa época se desarrolló acerca de la creación infantil a partir de una naturaleza virgen; 2) promocionaba y justificaba la existencia del movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre, proyecto artístico más importante del callismo.

En *Forma* fue unánime la convicción de que el niño gozaba del privilegio de no estar contaminado por los vicios y complicaciones de la civilización moderna. Según esta concepción los niños se mantenían en una especie de inocencia primigenia que iban perdiendo conforme se convertían en adultos, es decir, conforme iban adquiriendo los patrones culturales del medio dominante; en este sentido - y en una clara actitud rousseauiana- se les comparaba constantemente con los "primitivos" e indígenas:

han sido trabajados los "guajes" o "calabazos" de Ayacucho, Perú, recuerdan, de momento, a la que emplean los fabricantes de bastones de Apizco (Tlaxcala, México) (...)" Y más adelante agrega: "Esas cualidades son caminos de todo el arte americano autóctono, y, según Diego Rivera, es un arte de insitno seguro (...)" *Ibid.*, Núm. 5, p. 205.

¹⁵ Gabriel Fernández Ledesma, "Móvil" en *Ibid.*, Núm. 1, p. 23.

¹⁶ Miguel Othón de Mendizábal, "Los animales en los tejidos y bordados indígenas" en *Ibid.*, Núm. 3, p. 111.

¹⁷ Gabriel Fernández Ledesma, "Una nueva escuela de arte en Michoacán" en *Ibid.*, Núm. 7, p. 353.

La conciencia no tiene todavía, en el niño y el primitivo, esa fuerza vigilante que mantiene a raya a ese "residuo indómito" en el hombre adulto civilizado y despierto¹⁸.

Se daba tal valor a la "ingenuidad" que incluso se llegó a afirmar que las obras artísticas producidas por niños en un ambiente rural eran superiores en "fuerza expresiva y calidad artística" que aquellas que producían los niños de la ciudad¹⁹.

En el campo del arte las manifestaciones infantiles reflejaban, por lo tanto, este estado de pureza incorrupta:

(...) su producción (tiene) el sello magnífico e irrazonado de la función creadora indiferente al bien y al mal, objeto del arte²⁰.

El arte infantil tenía un lenguaje propio, distinto de la realidad, que reflejaba fielmente el mundo interior del creador, a través de "transfiguraciones y símbolos", y estaba libre de influencias externas. La calidad artística tenía su origen en la expresión que nacía del medio interno²¹.

La honradez pictórica de los niños la explicó un colaborador anónimo de *Forma*:

los niños, sin los prejuicios que la vida dá más tarde, transportan al papel la visión que cerebralmente han concebido, sin que pierda, en lo absoluto, su relación plástica, pasando por encima de las reglas de perspectiva, proporción, etc., realizando, en esta forma, dibujos en los que la expresión es lo único que les preocupa²².

Asimismo, un crítico español afirmó que las pinturas de los niños mexicanos no tenían "ni argumento literario o sentimental que seguir, ni apariencias que defender, ni halagos de que ser esclavos" y en cambio mostraban "fortaleza y sinceridad"²³.

El niño era, por intuición, un artista. Incluso sus creaciones se les podía comparar con "las obras maestras del arte moderno de Europa" pues mostraban "las líneas esenciales de éstas" y superaban, "en muchas ocasiones, las virtudes plásticas de éstas"²⁴. Estas "líneas esenciales" que se decía compartía el arte infantil y el arte moderno europeo eran la búsqueda de la expresión del mundo interior y la interpretación de la realidad exterior a partir de éste.

Ahora bien, si el niño era un campo fértil para la actividad artística, en México el estado callista no debía desatender su desarrollo. Los centros de educación artística popular cumplían este objetivo y muchos artistas, Gabriel Fernández Ledesma entre ellos, tenían a estas escuelas de trabajo artístico como una de las prioridades en la consolidación de un arte nacional. En ellas se atendía "a la naturaleza del educando, sin violentarla, enderezando el impulso, pero sin torcerlo"²⁵. Desde sus páginas, *Forma* promovió insistentemente estas escuelas, no sólo por su compromiso como vocero oficial del arte mexicano, sino porque desde ahí los niños mexicanos se iniciaban en un quehacer

¹⁸ Guillermo Castillo, "La naturaleza virgen es el niño" en *Ibid.*, Núm. 6, p. 264.

¹⁹ J. Manuel Puig Casauranc, *Op. Cit.*

²⁰ Salvador Novo, "Las escuelas al aire libre" en *Ibid.*, Núm. 1, p. 27.

²¹ *Cfr.* Guillermo Castillo, *Op. Cit.*

²² Anónimo, "El departamento de dibujos y trabajos manuales" en *Forma, Op.Cit.*, Núm. 2, p. 84.

²³ Gabriel García Maroto, "La revolución artística mexicana. Una lección" en *Ibid.*, Núm. 4, p. 161.

²⁴ *Idem.*, p. 162.

²⁵ Guillermo Castillo, *Op. Cit.*, p. 266.

artístico honrado, sin influencias extrañas a sí mismos, y esta era una de las premisas para lograr un arte nacional.

Relación arte - sociedad

Como ya se ha visto en capítulos anteriores, el arte que pregonaba un compromiso social tuvo gran aceptación en el medio cultural mexicano. En *Forma*, a la supuesta teoría del "arte por el arte" se le llamó despectivamente: "bandera de elegidos o distracción de señoritos "bien"²⁶. Jean Charlot aclara este punto:

La pintura que se limitara a la representación del universo plástico sería como la palabra de un loco ruidoso, que no encierra la idea.

(El arte) empieza cuando la pintura es vehículo de ideas grandes que van más allá del goce egoísta, que unen los hombres entre sí, los elevan y los preparan para las acciones necesarias²⁷.

Toda práctica artística tenía, entonces, que justificarse socialmente. En los artículos de *Forma* aparecen dos tendencias que relacionan estrechamente al arte con una función social:

- 1) *El arte como concientizador*. *Forma* sustenta esta postura, promovida principalmente por el arte nacionalista, según la cual uno de los fundamentos del arte era el beneficio que prestaba a su sociedad no solo como orientador de los derechos socio-económicos de las masas:

los creadores se dirigen ahora por primera vez a los humildes, a los explotados, a los miserables²⁸.

sino también porque resguardaba, reproducía y recreaba los valores del nacionalismo:

(...) en un país donde se lee poco, como en México, la pintura conserva su antigua función de propagar ideas²⁹.

- 2) *El arte como posibilidad para el desarrollo personal*. En la revista se dan muestras de una profunda fé en el trabajo artístico de obreros y otros grupos desposeídos. No sólo se compartía la política cultural callista en donde se buscaba la capacitación técnico-artesanal; también se intentaba despertar la sensibilidad creadora del alumno para enriquecer su vida personal en un sentido espiritual:

(los artesanos) podrían ser arquitectos y escultores, forjarían los hierros más hermosos, (...) simplemente con que se les orientara un poco y se les proporcionaran elementos de trabajo con que se les señalaran medios de vivir para que logren el oficio de la inspiración y a la vez se libran de la sórdida pobreza que antes no los dejara elevar el espíritu³⁰.

²⁶ Pedro de Alba, "Artistas y artesanos. La escuela libre de escultura y talla directa" *Forma, Op.Cit.*, Núm. 6, p. 260.

²⁷ Jean Charlot, "Para las gentes de buena voluntad" en *Ibid.*, Núm. 1, p. 44.

²⁸ Renato Molina Enríquez. "Arte para los obreros" en *Ibid.*, Núm. 3, p. 116.

²⁹ Anita Brenner, "David Alfaro Siqueiros. Un verdadero rebelde en el arte" en *Ibid.*, Núm. 2, p. 79.

³⁰ Pedro de Alba, *Op. Cit.*, p. 259.

El artista, asimismo, debía tener un compromiso social y político con el pueblo mexicano y latinoamericano y con los de su gremio. Como muestra de esta actitud, en uno de los números de *Forma* se incluyó un mensaje de protesta y solidaridad con intelectuales latinoamericanos que habían sido privados de su libertad por razones políticas. La hoja volante que acompañaba a la revista decía:

La redacción de FORMA, revista a quien anima la más alta solidaridad del espíritu latinoamericano PROTESTA en nombre de los fueros del talento, por la prisión de los intelectuales cubanos a quienes se acusa absurdamente de maquinaciones comunistas. No ignoramos las razones privadas que han movido al gobierno de Cuba al grave paso de encarcelar a sus más distinguidos artistas, que el hecho mismo de serlo, creemos sí interesados en el bien social y político de su patria, pero ajenos a conspiraciones bajas e injustas.

Nuestra portada encierra el sentimiento particular de los redactores de FORMA y el muy hondo de todos los intelectuales mexicanos³¹.

Revaloración del arte prehispánico y colonial

La tendencia general que se aprecia en *Forma* es la de reconocer la herencia colonial y prehispánica como valiosa no sólo como parte integral del arte mexicano contemporáneo sino también de la identidad nacional.

Del total de los cien artículos que apreciaron en los siete números de la revista (1926-1928), cuatro son los títulos que se refieren al arte prehispánico y doce al arte colonial.

Arte prehispánico

Es interesante notar que de las cuatro colaboraciones que se refieren al arte prehispánico, dos son de extranjeros (Jean Charlot, pintor y Sylvanus Morley, arqueólogo) y dos de mexicanos (Gabriel Fernández Ledesma, pintor y Ramón Mena, arqueólogo). Tres incluyen texto e imágenes y una (la colección de escultura indígena) únicamente muestra fotografías de algunas piezas. Aunque es cierto que en *Forma* fue clara la referencia a algunos de los rasgos del arte contemporáneo que se explicaban con el prehispánico como: fuerza expresiva, síntesis de la forma, abstracción de la realidad, sentimiento trágico, monumentalidad de la figura³²; también es cierto que adoleció de una difusión más amplia del arte indígena antiguo (que por otro lado cubrían parcialmente otros medios, como *Mexican Folkways*). Esta limitación nos hace reflexionar acerca del grado de acercamiento del arte moderno posrevolucionario al arte prehispánico, quizá la explicación sería que se acudió más al esquema del "primitivismo" vanguardista (que

³¹ Adriana Ready, *Índice comentado de la revista Forma*, *Op.Cit.*, p. 52. Resulta interesante notar que esta hoja volante, seguramente de Fernández Ledesma, muestra una posición ante el comunismo. Baste subrayar que "defiende" a sus colegas cubanos de la acusación de participar en *maquinaciones comunistas*, pues si bien acepta que pueden estar "interesados en el bien social y político de su patria," los cree incapaces de participar en "*conspiraciones bajas e injustas*", o sea, comunistas.

³² Un ejemplo nos lo da Jean Charlot, en "José Clemente Orozco. Su obra monumental" *Forma*, *Op.Cit.*, Núm. 6, p. 303, en donde dice de la obra del pintor:

(..) posee esa cualidad específica del arte tolteca y del arte azteca y del espíritu nacional: la tragedia inmanente.

recupera precisamente los rasgos anteriores) que a la exposición de un conocimiento profundo del arte mexicano antiguo.

Las piezas prehispánicas que se muestran en la revista valoran la herencia artística del indígena antiguo. El indígena contemporáneo no reproduce la expresión de sus ancestros sino que la traduce al arte popular, el único que preserva el pasado indígena.

Arte colonial y neocolonial

Para este apartado conviene recordar que la revaloración del arte colonial responde al planteamiento de Vasconcelos (y ateneísta) de que el arte colonial, sobre todo la arquitectura y la escultura, constituía una síntesis de la cultura autóctona hispanoamericana. Siendo la Nueva España un crisol en donde se fundieron diversas razas y culturas, el arte colonial mostraba los rasgos heredados de todas las antiguas civilizaciones:

(...) esta vasta producción arquitectónica (colonial) (...) sería digno (*sic*) de un nombre genérico propio por ejemplo, arte mestizo, puesto que a él concurren no sólo los elementos de las grandes escuelas europeas, sino también las reminiscencias de la grandiosidad tolteca y la profusa decoración tropical de aztecas y mayas³³.

Vasconcelos recalcó, sin embargo, la preeminencia de la herencia española que es a la que debe México su "lenguaje y civilización", en contraposición a la indígena que aportó "la sangre y el alma"³⁴. La recuperación de la herencia artística colonial constituía la imagen estética de la raza mestiza y universalista que Vasconcelos concibió como representativa del pueblo de México.

Forma continuó con la revaloración del arte colonial, aunque prestó más atención a la forma que al contenido simbólico de la obra. Las referencias a una herencia espiritual del periodo colonial que se palpe en la obra disminuyen notablemente. La recuperación de las formas coloniales es amplia y su aplicación se diversifica a distintas ramas del arte (desde herrería, talla en madera y en piedra, azulejos, diseño editorial, objetos litúrgicos y arquitectura).

Sin embargo la revista no muestra unanimidad en la revaloración. Hubo quien le restó méritos al arte colonial por ser "de importación":

nuestro arte no fue sino la continuación primero, y la prolongación, después, del producido en la península³⁵.

Y hubo quien le dedicó estudios más halagadores. Manuel Toussaint, por supuesto, rebatió la crítica anterior:

Las obras del siglo XVI, no por más europeas, son menos importantes³⁶.

³³ Vasconcelos citado en Nicola Coleby, *La construcción de una estética: El Ateneo ...*, *Op.Cit.*, p. 139.

³⁴ Claude Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925)*, p. 97.

³⁵ A. Carrillo y Gariel, "El arte mexicano de la colonia" en *Forma, Op.Cit.*, Núm. 7, p. 338.

³⁶ Manuel Toussaint, "Arquitectura. Estudio sobre Teposcolula" en *Ibid.*, Núm. 2, p. 93.

A pesar de críticas y alabanzas el hecho es que el arte colonial, y en menor medida el prehispánico, sirvieron de vivo ejemplo para los alumnos de las escuelas populares de escultura y talla directa (madera y piedra), de herrería y orfebrería. Estos recuperaron la forma tradicional pero dándole un sentido moderno:

(...) renacen talladores y ebanistas interesados por estos objetos de arte (colonial litúrgico), más con el responsable problema de combinar la incómoda belleza de un sitial frailer, con la comodidad de un sillón Morris³⁷.

Arte moderno

La definición que en aquella época se hizo del desarrollo que debía seguir la plástica moderna en México se puede reconstruir a partir de la revisión de los diversos artículos que los colaboradores de *Forma* - entre ellos, Xavier Villaurrutia, Anita Brenner, Samuel Ramos, Agustín Lazo, Jean Charlot- dedicaron a sus colegas. A continuación se exponen los rasgos que los mismos artistas y críticos consideraron esenciales en la producción del arte moderno:

1) *El valor formal en la obra de arte*. La importancia de una creación artística residía en la plástica misma y el asunto o el mensaje se ubicaban en un lugar secundario frente al lenguaje de las formas. La forma también podía cambiar al hombre. La tarea del crítico era, según se planteó en *Forma*:

echar a un lado el encanto sentimental inherente al asunto, para aislar y definir el valor plástico³⁸.

Xavier Villaurrutia pedía pinturas "sin lección, sin historia, sin moral", que a cambio mostraran una "expresión plástica sintética", lograda con el "mínimum de elementos y todos ellos claramente plásticos y sin otra ambición que concurrir a una agradable reunión de formas y colores"³⁹. En la obra de caballete de Diego Rivera, Villaurrutia encontró, por ejemplo, que no aparecía "la menor sombra de la doctrina y anécdota que aparecen en su pintura mural"⁴⁰.

En *Forma* se publicaron algunas reseñas que aluden a esta cualidad artística en pintores como: Rufino Tamayo, Agustín Lazo y José Clemente Orozco. Villaurrutia advirtió "¡Que nadie se acerque a esta pintura con una unidad métrica en los ojos!"⁴¹ y ante los cuadros de Agustín Lazo y de Tamayo aplaudió sus "deseos de anular todo impulso ajeno a lo que no es estrictamente plástico"⁴². Lazo, a su vez, apuntó que en la obra de Orozco "las formas plásticas adquieren una simplicidad y un estilo de dibujo que nos hace olvidar la literatura"⁴³.

³⁷ Lázaro López, "Talla en madera" en *Ibid.*, Núm. 2, p. 68.

³⁸ J. Martín Ramírez, "El Centro Popular de pintura de San Pablo" en *Ibid.*, Núm 7, p. 322.

³⁹ Xavier Villaurrutia, "Agustín Lazo" en *Ibid.*, Núm. 1, p. 12.

⁴⁰ X. Villaurrutia, "Historia de Diego Rivera" en *Ibid.*, Núm. 5, p. 227.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² X. Villaurrutia, "Revista de exposiciones" en *Ibid.*, Núm. 1, p.38.

⁴³ Agustín Lazo, "Nuevos frescos de José Clemente Orozco" en *Ibid.*, Núm 1, p. 31.

2) *El artista debía reflejar su mundo interior, absteniéndose de copiar a la naturaleza.* André Fontains y Louis Vauxcelles aconsejaban:

La naturaleza es la materia que sirve para edificar. No la confundáis jamás con la obra de arte. La "selección" se impone en presencia de la naturaleza.

Aquellos que confunden una obra de arte con la copia de un objeto, no han comprendido jamás a los maestros. Hay que ir hacia ella (la naturaleza) como "amo" y no como esclavo⁴⁴.

Es decir, el artista tenía que interpretar a la naturaleza exterior siguiendo su propia naturaleza artística, debía "edificar" a partir de ella y no encadenarse a la verosimilitud. Samuel Ramos en un "ensayo estético" que dedicó a la caricatura la compara con la pintura "nueva" porque, según él:

Casi toda la pintura nueva es caricaturesca (...) el caricaturista deforma instintivamente por un proceso que se confunde con su impresión del sujeto.

Al artista no le importa la realidad en sí misma, sino la realidad con la huella que le imprime la actuación humana⁴⁵.

La naturaleza provocaba la inspiración y el hombre la recreaba artísticamente. La expresión íntima y el impulso creativo fueron los protagonistas en la labor artística.

3) *El arte exponía la esencia humana.* Aquella esencia que se expresaba desde lo más profundo, sin mediación intelectual, y que se reconocía como lenguaje universal. El deseo de crear un arte nacional no se contradecía con la aspiración de que el mexicano se inscribiera en el arte universal a través de los valores que compartía el arte de cualquier nacionalidad⁴⁶. Anita Brenner encontró en los retratos de Carlos Orozco esta comunicación universal:

Su obra no es local, ni siquiera nacional; todos fácilmente la comprendemos, pues está dentro de lo fundamental⁴⁷.

Cuando Agustín Lazo dijo que Máximo Pacheco era un artista "en estado de gracia" aludió a una expresión artística que surgía del ser íntimo, sin que interfiriera "ninguna preocupación intelectual". Lazo agregó que Pacheco le "recuerda a Rousseau", por su búsqueda de una expresión primitiva⁴⁸.

El Museo de Arte Moderno Americano

Una de las iniciativas que aparecieron en las páginas de *Forma* fue la de reunir en un mismo espacio las distintas manifestaciones del arte moderno, en un principio mexicano

⁴⁴ André Fontains y Louis Vauxcelles, "La talla directa" (2a. parte), tomado de la *Historie General de l'Art Français a nous jours* en *Ibid.*, Núm. 4, p. 156.

⁴⁵ Samuel Ramos, "Ensayos estéticos. La caricatura" en *Ibid.*, Núm. 1, p. 18.

⁴⁶ Esta idea se vió expresada en las concepciones estéticas ateneistas y particularmente con José Vasconcelos.

⁴⁷ Anita Brenner, "Carlos Orozco como retratista" en *Ibid.*, Núm. 3, p. 106.

⁴⁸ Agustín Lazo, "Máximo Pacheco" en *Ibid.*, Núm. 2, p. 59.

y posteriormente de Centro y Sudamérica. En el número 2 apareció una convocatoria para formar un museo de arte moderno:

FORMA

invita a todos los artistas de México a que cedan una o dos de sus mejores obras para fundar el

MUSEO DE ARTE MODERNO AMERICANO

en nuestro próximo número daremos a conocer los nombres y las obras de los contribuyentes, así como el jurado de admisión.

Para la edición del número 3 de la publicación (1927), ésta ya había recibido para dicho museo: una talla directa en basalto negro ("Raza") de Guillermo Ruíz; un óleo ("Primera comunión") de Gabriel Fernández Ledesma; otro óleo ("Los dos huérfanos") de Máximo Pacheco y dos óleos, varios estudios y diez dibujos a lápiz de Diego Rivera.

La intención era formar una colección con la cual se mostrara "el camino por donde va el arte de México", a partir de "las primeras lecciones pintadas al fresco en los muros de la Preparatoria y la Secretaría de Educación". Es decir, se tomaba como punto de partida de la colección el origen del muralismo revolucionario. Un anónimo promotor del Museo, suponemos que fue Gabriel Fernández Ledesma, lamentaba que se consideraran como exponentes del arte moderno mexicano "las viejas mentiras académicas" que daban la impresión de no haber sido nunca modernas. A estas obras, que estaban en las galerías de la Escuela Nacional de Bellas Artes les otorgaba un "valor histórico más o menos discutible" y opinaba que estaban bien para conservarse como "documentos" pero no para exhibirse en un museo de arte moderno.

Las colecciones que pretendían formar para el Museo eran:

1. Pintura moderna mexicana
2. Escultura
3. Grabado (grabadores en madera y metales, aguafuertes)
4. Ilustradores
5. Dibujantes
6. Arquitectura (colección de fotografías, proyectos, maquetas, etc.)
7. Pintura popular (colección de fotografías, colección de retablos religiosos)
8. Lote de juguetes mexicanos
9. Obras de herreros, tejedores y alfareros
10. Artes menores
11. Colección de escuelas al aire libre
12. Sección de niños (colección del Departamento de Dibujo y Trabajos Manuales)⁴⁹

No sólo se exhibirían las creaciones de artistas reconocidos sino también se mostrarían las de artistas anónimos, niños y adultos, que, para las concepciones estéticas de la época, eran los que producían "las obras más puras y significativas":

⁴⁹ Cfr. Anónimo, "El Museo de Arte Moderno Americano" en *Ibid.*, Núm. 3, p. 124.

!Cuántos humildes canteros y talladores de madera aparecerán bajo una nueva luz en el prominente plano estatuario que merecen!

Según comentaba el anónimo promotor, el Museo gozaría del patrocinio oficial pero el control lo tendrían los artistas. Se esperaba que primero se fundara un museo provisional y posteriormente uno definitivo, en un edificio construido ex profeso, con la instalación de un centro activo de arte para conferencias, pláticas, exposiciones, bibliotecas, etc. Y agregaba:

(...) deseamos recibir las sugerencias de quienes se interesen⁵⁰.

Como sabemos, este museo no se realizó, entre otras razones porque el proyecto mismo de la revista se canceló, y las obras donadas fueron devueltas a sus dueños originales.

Arquitectura

La arquitectura, durante la década que nos ocupa, vivía un proceso de definición. Había nuevos proyectos pero también pesimismo ante la situación en que se encontraba este oficio. Varios arquitectos rindieron testimonio en *Forma* y a continuación se exponen propuestas y actitudes:

"Indefinición"

Cuando Luis Prieto y Souza conoció los proyectos para el pabellón de México en la Feria de Sevilla se encontró con una informe exposición de la arquitectura mexicana. Para su decepción no encontró un solo estilo que pudiera, en su opinión, representar a la arquitectura nacional contemporánea dignamente. La desorientación artística se manifestaba en "la muy variada y desigual forma de las plantas y de elevaciones exhibidas en el concurso (...) y las muy diversas formas en la expresión del carácter y del estilo"⁵¹.

Alberto Robles Gil mostró aún menos optimismo:

nuestra arquitectura actual (...) atraviesa por un período de transición anárquico y de un resultado, en general, prostituido y sin norma, de mal gusto y sujeta "a la moda", exótica y efímera (...)⁵².

Los variados estilos que se ensayaron no convencían a quienes buscaban una identidad de la arquitectura mexicana. La búsqueda en la tradición fue común (neoazteca o neomaya y neocolonial) pero estos estilos se objetaban cuando no se adaptaban a las necesidades del momento. Manuel M. Ituarte advirtió:

De sujetarse estrictamente a la tradición, se correría el riesgo de convertir la arquitectura en arqueología⁵³.

Una de las justificaciones para este estado de la arquitectura aludía a una determinación externa a la profesión en sí, la inscribía en una crisis generalizada. Alfonso Pallares

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Luis Prieto y Souza, "Concurso para el pabellón de México en Sevilla" en *Ibid.*, Núm. 1, p. 49- 51.

⁵² "Encuesta" en *Ibid.*, Núm. 3, p. 118.

⁵³ *Idem.*, p. 117.

consideró que la indefinición de la arquitectura era sólo el reflejo de la situación del país y que cuando México lograra una expresión nacional en todos los campos la arquitectura, forzosamente, encontraría un lenguaje propio:

cuando se unifiquen en valores definitivos nuestra economía, nuestras industrias y nuestras capacidades culturales mexicanas, los arquitectos se orientarán forzosamente e ineludiblemente, en una trayectoria arquitectónica perfectamente caracterizada.⁵⁴

Arquitectura Neocolonial

Uno de los estilos a los que condujo el desarrollo de formas antiguas aclimatadas a la época contemporánea fue el neocolonial. Este, aunque condenado por algunos -"La arquitectura - sentenció Agustín Lazo- se aniquila a sí misma por la repetición constante de formas muertas"⁵⁵-, fue considerado por otros como posibilidad para una arquitectura nacional (como lo pensó Vasconcelos) aunque reconocían las debilidades de este estilo, sobre todo si se sujetaba a una "moda":

El arte serio sufre una derrota ante el juego de bolsa de los mercaderes (...) tomando lo que ellos juzgan "pintoresco" de los estilos hacen un revoltijo sin unidad y sin criterio.

Ante este peligro el oficio y la seriedad del proyecto debían anteponerse a los caprichos del momento:

Solo una fuerte vocación de arquitecto, con visión de pintor podrá sortear con éxito las responsabilidades del "colonialismo"⁵⁶.

El estilo neocolonial en la arquitectura, como en otras artes, se sustentó en el valor que se confirió a trabajar con la tradición.

Arquitectura internacional

Otra de las posibilidades de la arquitectura mexicana que apareció planteada en *Forma* fue la de "unirse al movimiento arquitectónico mundial". La arquitectura, como espacio activo en la historia de la humanidad, debía transformarse a la par que el hombre. La acelerada industrialización de la primera mitad del siglo XX, el uso de nuevos materiales como el concreto armado, y el pragmatismo en la vida cotidiana, obligaron a la arquitectura a adaptar el espacio a las necesidades modernas⁵⁷. La modernización del mundo occidental, México incluido, obligaba a justificar la arquitectura desde una perspectiva funcional e incorporarla a un estilo internacional⁵⁸.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Agustín Lazo, "Proyecto de Diego Rivera para un teatro en un puerto del Golfo de México" en *Ibid.*, Núm. 1, p. 46.

⁵⁶ Anónimo, "Antonio Ruíz" en *Ibid.*, Núm. 4, p. 190.

⁵⁷ Para una historia del desarrollo de la arquitectura moderna en México Cfr. Enrique X. de Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana*, Op.Cit.

⁵⁸ En los veintes y treintas del siglo XX, se formuló en Francia, Alemania y Holanda una arquitectura, llamada Internacional, que se caracterizó por sus volúmenes rectilíneos, por su rechazo a la decoración superficial y su componentes geometrizados. Entre los representantes de este estilo están Peter Behrens, H.P. Berlage, Adolf Joos, Joseph Hoffman, y los grupos Bauhaus y de Stijl, así como Le Corbusier.

La arquitectura -escribió el arquitecto Carlos Obregón Santacilia- seguirá muy pronto, una misma tendencia en todo el mundo. Los medios de comunicación unificarán los procedimientos de construcción, las necesidades del hombre y las costumbres serán las mismas. El arquitecto en México, debe unirse al movimiento arquitectónico mundial⁵⁹.

Formalmente, Carlos Obregón Santacilia definió la nueva tendencia en una frase: "Hastío de la curva". En su opinión, en todas las épocas de la arquitectura, después de períodos en donde predominaban las curvas, "ha venido el deseo de simplificar, de hacer rectas". El hastío de la curva en el mundo moderno respondía a varios factores:

la economía, las exigencias de la máquina (...) todo lo que requiere para su funcionamiento una ciudad de hoy, agrupación de multitud de gentes (...) las diversas instalaciones modernas, sanitarias, de iluminación, etc. ⁶⁰.

Obregón Santacilia quería que cada elemento arquitectónico tuviera "una razón de ser" y nunca fuera "una cosa superpuesta", sino que estuviera "fuertemente ligado al conjunto". Es decir, una arquitectura ciento por ciento funcional.

Muy similar fue la descripción de Agustín Lazo del paradigma del "nuevo edificio":

No tiene un solo ornamento, no necesita ninguna decoración; su belleza resulta de la combinación armoniosa de superficies planas y curvas, su fuerza, de las pesadas masas verticales de los muros horizontales de las escaleras (...) la desnudez del cemento armado es su más rica calidad.

Está pesadamente sentado sobre nuestra tradición azteca y, a la vez, dá el paso más allá⁶¹.

Cabe notar que Lazo conjugó la pureza formal con la recuperación de la tradición y la evolución de esta (en la referencia a la monumentalidad prehispánica aclara que "dá el paso más allá"). Este fue uno de los rasgos que más buscaron los arquitectos mexicanos, fincarse en la tradición pero dar un paso "más allá", hacia la modernidad. Obregón Santacilia afirmó categóricamente:

El arquitecto debe trabajar dentro de la tradición pero (...) haciéndola trabajar⁶².

Finalmente, *Forma* planteó una nueva posibilidad de la arquitectura: Arquitectura infantil⁶³. Sin embargo, no tuvimos más noticia de ésta porque no pudo exponerse debido a la repentina clausura de la revista.

Escultura

En el arte posrevolucionario la escultura era una rama que se encontraba poco explorada por el gremio artístico. La escultura buscaba apenas su camino cuando la pintura llevaba ya mucho recorrido. Algunos escultores se interesaron en las propuestas del nuevo arte, como: Ignacio Asúnsolo, Guillermo Rufz, Germán Cueto, Fideas Elizondo, José Albarrán

⁵⁹ Carlos Obregón Santacilia, "Encuesta" en *Ibid.*, Núm. 3, p. 117.

⁶⁰ C. Obregón Santacilia, "Consideraciones sobre arquitectura moderna. El hastío de la curva" en *Ibid.*, Núm. 3, p. 143.

⁶¹ Agustín Lazo, "Proyecto de Diego Rivera para un teatro en un puerto del Golfo de México" en *Ibid.*, Núm. 1, p. 46.

⁶² C. Obregón Santacilia, "Encuesta" en *Ibid.*, Núm. 3, p. 117.

⁶³ *Cfr.* el índice del número 8 de *Forma*, revista que no se publicó. *Ibid.*, Núm. 7, p. 359.

y Pliego. En general los artistas mostraban su escepticismo ante el tema e incluso hubo quienes afirmaron que en México la escultura contemporánea no existía siquiera ⁶⁴.

Por otro lado, algunos creadores reconocían como exponentes de la escultura mexicana, y así lo expresan Diego Rivera e Ignacio Asúnsolo, "a los alfareros de Tlaquepaque y el resto del país, así como los canteros, los talladores de madera", y a algunos ejemplos del arte popular -"terracotas policromadas y juguetes populares" ⁶⁵.

Sin embargo, a pesar del incipiente proceso de definición de la escultura posrevolucionaria se marcaron claras directrices:

1) *Recuperación de la tradición prehispánica.* La escultura prehispánica se constituyó en el modelo de la moderna:

nuestra admirable tradición (de arte prehispánico) en lo futuro será tomada como ejemplo y punto de partida para nuestra nueva escultura ⁶⁶.

La abstracción de la naturaleza, el sentido de monumentalidad, el trabajo directo en la piedra y la fuerza expresiva lograda por los antiguos indígenas eran las aspiraciones de los modernos escultores, que pretendían volver a la tradición.

2) *Trabajo directo de la materia.* El concepto que en este momento se tuvo del escultor se ligó determinadamente con la técnica - "Un buen escultor debe ser un buen albañil. Oficio es sinónimo de arte" ⁶⁷ -, y con el sentido que se trabajaba la materia. El ideal de la labor escultórica fue la "talla directa":

(la) talla directa pretende reaccionar contra la virtuosidad, es decir: la mentira del modelado y regresa a la tradición (...) Desde hace mucho tiempo nuestros estatuarios, en lugar de trabajar directamente la materia dura, amasan bolitas de barro. Son modeladores y no escultores ⁶⁸.

El verdadero escultor era aquel que trabajaba "directamente la materia: madera, piedra, bronce, metales repujables, etc." ⁶⁹, evitando "convertir la madera y la piedra en yeso y el bronce en cera" ⁷⁰ y apegado al "lenguaje de la forma estricta" pues "la más bella estatua es la que no expresa más que la plástica" ⁷¹.

Grabado

El grabado en madera (también llamado xilografía) había sido redescubierto, según Raquel Tibol, en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán en 1922 gracias a la llegada de Jean Charlot con ejemplos de esta técnica (el francés trajo consigo su álbum

⁶⁴ Fermín Revueltas, al preguntársele su opinión respecto al periodo que vivía la escultura en México, contestó: "La escultura actual de México no vive ningún período, puesto que no existe siquiera" e Ignacio Asúnsolo opinó: "De la colonia acá no se ha hecho nada". "Encuesta" *Ibid.*, Núm. 2, p. 63-64.

⁶⁵ Ignacio Asúnsolo y Diego Rivera hicieron esas declaraciones para la entrevista acerca de escultura que les hizo la revista. "Encuesta" *Ibid.*, Núm. 2, p. 64.

⁶⁶ Ignacio Asúnsolo, "Encuesta" en *Ibid.*, Núm. 2, p. 63.

⁶⁷ André Fontains y Louis Vauxcelles, "La Talla Directa" en *Ibid.*, Núm. 3, p. 125.

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ Guillermo Ruíz, "Encuesta" en *Ibid.*, Núm. 2, p. 63-64.

⁷⁰ Diego Rivera, *Idem.*

⁷¹ André Fontains y Louis Vauxcelles, "La Talla Directa" en *Ibid.*, Núm. 3, p. 125.

Via Crucis que interesó vivamente a sus colegas mexicanos)⁷². Artistas como Gabriel Fernández Ledesma, Francisco Díaz de León y Fernando Leal, entre otros, se interesaron particularmente en el significado social de esta técnica y se avocaron a su desarrollo y difusión. En *Forma* no podían faltar las referencias a este redescubrimiento gráfico tanto con imágenes como con textos alusivos. Viñetas, capitulares, títulos, ilustraciones, fueron grabados en madera o en linóleo y se publicaron dos textos específicos sobre la materia: uno de Jean Charlot acerca del grabador Manuel Manilla y otro de Francisco Díaz de León acerca de grabados en madera.

Así como Charlot recuperó para el arte moderno la obra de José Guadalupe Posada, convirtiéndolo en un personaje casi mítico; así mismo hizo con Manuel Manilla y su obra gráfica⁷³. Las virtudes del arte popular se hacen presentes en los grabados de Manilla pues según Charlot:

(...) fusiona armoniosamente ingenuidad voluntaria y sabiduría humilde⁷⁴.

Díaz de León, por su parte, proponía la técnica del grabado en madera para la labor editorial:

elemento preciosísimo de ayuda para la resolución de los problemas editoriales y una ornamentación fuerte y a la vez elegante, dentro de las modernas exigencias decorativas⁷⁵.

Como sabemos, y veremos con mayor detenimiento en el siguiente capítulo, el director de *Forma* puso en práctica esta propuesta para la revista misma y promovió desde aquí, y luego con el grupo *!30-30!*, el grabado con fines de diseño editorial y como desacralizador del "gran arte".

Fotografía

En *Forma* la fotografía se mostró como otra de las ramas del arte mexicano; ya sea en daguerrotipos, en fotografías populares de la Villa de Guadalupe, o en aquellas de Tina Modotti o Edward Weston. Sin embargo, generalmente se le relegaba a un segundo plano y todavía algunos críticos se planteaban la pregunta acerca de si se le podía conceder a ésta la categoría de arte o tenía únicamente un valor documental. Renato Molina Enríquez opinaba que el valor histórico de la fotografía residía en que mostraba la sensibilidad de cada época según los temas que se elegían:

Si se le juzga por los inapreciables datos psicológicos que nos aporta sobre la índole de los temas que en cada época atraen de preferencia la atención del observador, no podrá dudarse que asumen entonces

⁷² Cfr. Raquel Tibol, *Gráficas y Neográficas, Op.Cit.*, p. 17. El artista gráfico Alberto Beltrán disiente de la versión de Tibol. Afirma que fue el peruano José Sabogal, que llegó a México a principios de los veintes, quien reintrodujo la técnica de la xilografía en México. Según Beltrán, Sabogal fue recibido por el gobernador de Jalisco, José Guadalupe Zuno, en Guadalajara y ahí enseñó la técnica del grabado en madera a una serie de artistas, entre ellos Carlos Orozco Romero. Sabogal regresó a Perú por la misma época en que llegó Jean Charlot a México y la aportación del peruano se le atribuyó al francés.

⁷³ Manuel Manilla (1830-1895) nació en la Ciudad de México y trabajó en la imprenta de Vanegas Arroyo de 1882 a 1892, poco antes que José Guadalupe Posada.

⁷⁴ Jean Charlot, "Manuel Manilla. Grabador mexicano" en *Ibid.*, Núm. 2, p. 75.

⁷⁵ Francisco Díaz de León, "Grabados en madera" en *Ibid.*, Núm. 2, p. 89.

la más alta importancia por su valor documental, que las convierte en el índice más seguro de sensibilidad decorativa de su tiempo⁷⁶.

Si la fotografía se consideraba arte, lo importante no era el asunto sino la imagen misma: la composición, la luz, la forma. Cuando Weston publicó su polémica fotografía "W.C." apareció una nota al pie de ésta que la justificaba con el argumento anterior y compadecía a aquellos que no podían ver la belleza de la forma, más allá del asunto:

Los espíritus timoratos, encasquillados por la costumbre de justipreciar la belleza por "el asunto"(...) no quedarán conformes con el goce de ver (...) las imágenes pues, no cobrarán en su mentalidad el valor intrínseco de su belleza desnuda⁷⁷.

El mismo Molina Enríquez analizó las fotografías estridentistas de Tina Modotti y las calificó de "creación artística" sólo después de haber encontrado en ellas un equilibrio plástico y una composición determinada por la luz⁷⁸.

Edward Weston, por su parte, definió el sentido de su búsqueda en la fotografía:

He registrado la quintaesencia del objeto (...) sin subterfugio ni evasivas, así en la técnica como en el espíritu, en lugar de ofrecer una interpretación (...)

La fotografía no vale nada cuando imita a otro medio de expresión, valiéndose de trucos técnicos o de puntos de vista ajenos.

En otras palabras Weston creía, como sus colegas artistas, en la sinceridad en el arte, tanto en la expresión como en los medios. Su idea de la fotografía artística era, primero, conocer las posibilidades de este medio, y después disparar el obturador -sin ninguna complicación técnica- frente a lo que se presentaba ante los ojos del fotógrafo y apelaba a su sensibilidad. El artista concluía:

La fotografía tomará su lugar entre las artes creadoras, sólo cuando esté acompañada de una sinceridad de propósito y de una comprensión sólida de las más sutiles posibilidades de este medio de expresión⁷⁹.

Danza

De danza se escribió tan solo un texto, de Samuel Ramos, breve pero sustancioso. Como éste se inscribió dentro de la serie de "Ensayos estéticos", el autor se dedicó a analizar la danza como fenómeno estético. Su planteamiento fue el siguiente: La danza procura una emoción estética porque su acción es totalmente distinta de la cotidiana y muestra una idealidad. El cuerpo del bailarín, sin embargo, sigue dándonos una referencia inmediata de lo humano y por lo mismo permite la fantasía dentro de los límites del mundo humano. Así:

La danza (...) concilia en una perfecta unidad dos tendencias aparentemente contradictorias: la menor realidad con la mayor "naturalidad" posible⁸⁰.

⁷⁶ Renato Molina Enríquez, "Obras de Tina Modotti" en *Ibid.*, Núm. 4, p. 180.

⁷⁷ Edward Weston, "W.C." en *Ibid.*, Núm. 7, p. 334.

⁷⁸ Dice textual: "Tina Modotti (...) fina sensibilidad moderna y actual (...) (en sus fotografías) la luz se encarga de organizar y explicar las masas, sólida y naturalmente articuladas. La fuerza y la ponderación en contradictorio equilibrio, hacen de la obra de Tina Modotti un verdadero trabajo de creación artística", *Ibidem*.

⁷⁹ Francisco Monterde García Icazbalceta, "Fotografías de Weston" en *Ibid.*, Núm. 7, p. 331.

Por otro lado, según Ramos la danza expresaba sinceramente la esencia del hombre (el “buen salvaje”) y liberaba el espíritu:

El bailarín no crea un hombre nuevo. Sencillamente se arranca la máscara con que la vida social lo desfigura y muestra su ser primitivo⁸¹.

Deporte

Un texto curioso es aquel en donde Gabriel Fernández Ledesma valoró el deporte desde una perspectiva plástica. El autor recuperó la idea clásica antigua acerca de la perfección que logran el cuerpo y el espíritu cuando se practica un deporte, - lo llama “voluntad heroica” y “acción sublime”:

Al llegar a cierto punto en el dominio deportivo, el atleta adquiere una arrogante superioridad y es entonces cuando, sin premeditarlo, en su esfuerzo, aparece la gracia de la línea, la justa relación del movimiento y el sentido perfecto de la plástica⁸².

Lo interesante es notar la extensión que alcanza la noción de arte, más allá del objeto artístico tradicional. Según esta concepción el hombre mismo sería una obra de arte cuando su cuerpo, en tensión, en movimiento, consigue “el sentido perfecto de la plástica”.

⁸⁰ Samuel Ramos, “Ensayos estéticos. La Danza” en *Ibid.*, Núm. 3, p.108.

⁸¹ *Ibidem.*

⁸² Gabriel Fernández Ledesma, “La belleza deportiva” en *Ibid.*, Núm. 3, p. 114.

VII. El diseño editorial en *Forma*

a) Panorama del diseño editorial en el México posrevolucionario

Como ya se mencionó en el primer capítulo, para el ministro de Educación de Obregón el libro desempeñaba un papel capital en la estrategia nacional de alfabetización y difusión de la cultura. Su tarea, y la de Julio Torri, a la sazón director del departamento Editorial, fue multiplicar los libros, promover ediciones de gran tiraje y precio accesible, y sobre todo, practicar una política *de calidad* en el terreno de la publicación. El sueño de Vasconcelos era, según sus propias palabras:

establecer una casa editorial enorme, que diera a los 90 millones de hombres de habla española, todos los libros de que hoy carecen, escritos en su lengua y vendidos a mínimo precio¹.

Cabe notar que no solo el contenido de los libros fue importante para la política editorial promovida por Vasconcelos, también cuidó que éstos fueran objetos hermosos y, en la medida de lo posible, que mostraran una intención artística². Un ejemplo importante de esta actitud es la publicación de *Lecturas clásicas para niños* en 1924. Dos artistas fueron contratados por la SEP para “ornamentar” esta obra: Roberto Montenegro y Gabriel Fernández Ledesma³. Las ilustraciones, capitulares y viñetas las realizaron casi en su totalidad en grabado en madera (o xilografía).

El uso de la xilografía para ilustrar esta importante obra mostraba la más novedosa tendencia del diseño editorial de aquella década. Apenas en 1922 la práctica del grabado en madera había renacido en el arte mexicano gracias al francés Jean Charlot quien lo revivió, así como la litografía, en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán⁴. Charlot inició en estas técnicas a quienes después la desarrollarían y utilizarían para la producción gráfica posrevolucionaria: Francisco Díaz de León, Gabriel Fernández Ledesma, Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal, Emilio Amero

¹ José Vasconcelos “A guisa de prólogo” en *Lecturas clásicas para niños*, Ed. Facsimilar, SEP, 1984, p. IX.

² Esta intención la hereda de la antigua tradición tipográfica e ilustrativa (frisos, capitulares, viñetas, máscaras e ilustraciones). En el siglo XX, la *Revista Moderna* constituye un ejemplo de la continuidad de esta tradición.

³ En el colofón del primer volumen de esta obra se encuentra la siguiente mención: “Se acabó de imprimir este libro en el departamento Editorial de la Secretaría de Educación Pública de México el XXV de octubre de MCMXXIV y fue ornamentado por Montenegro y Fernández Ledesma”.

⁴ La técnica litográfica la trajo a México el italiano Claudio Linati hacia 1831 y el grabado en hueco se practicaba en la Academia de San Carlos desde 1779 (Raquel Tibol, *Gráficas y neográficas, m Op.Cit.*, pp. 11-12). La litografía y el grabado se usaron en el siglo XIX para el diseño editorial, conforme a la moda europea. A fines de aquel siglo, en 1895, se comienza a usar la fotografía para ilustrar las publicaciones y se combina con el grabado. (Cfr.: Aurelio de los Reyes, “El cine, la fotografía y los magazines ilustrados” en *El arte mexicano. Arte del siglo XIX. VI. México*, SEP Salvat, 1982. Tomo 12). Hacia finales del siglo XIX, “con la aparición de técnicas mecánicas más baratas, rápidas y de mayor rendimiento comercial el grabado y la litografía hubieron de dejar paso a (...) la fotolitografía y el fotograbado, que abatieron lo que en un momento fuera preciosa y exquisita expresión de la plástica decimonónica.” (Clementina Díaz y De Ovando, “El grabado comercial en la segunda mitad del siglo XIX” en *El arte mexicano. Arte del siglo XIX. VI., Op.Cit.*)

y otros⁵. El grabado en madera fue acogido con entusiasmo por los artistas mexicanos porque vieron en esta técnica las características idóneas para la expresión popular que buscaban: reunía síntesis compositiva, expresividad en la línea, pequeño formato y la posibilidad de hacer reproducciones por millares. Además el descubrimiento, también promovido por Jean Charlot, de José Guadalupe Posada - paradigma de la expresión popular- sirvió de fuente de inspiración a muchas obras gráficas.

Dos de los artistas que abrieron brecha al diseño editorial del siglo XX fueron Francisco Díaz de León y Gabriel Fernández Ledesma y utilizaron el grabado en madera como un apoyo gráfico fundamental⁶. En 1929 Fernández Ledesma editó en España su obra *15 grabados en Madera* y como nota introductoria escribió:

Pertenezco al grupo de pintores mexicanos que desde 1922 se ha interesado en las actividades del grabado en madera, olvidado desde fines del siglo pasado, época en que aparece en México con rasgos característicos y perfiles propios por obra de sus magníficos grabadores populares que ilustraron los "corridos o cantares de ciegos", (...) Con tal ejemplo, y en la época actual de México que se rehabilita y construye en todos sus órdenes, vuelve a surgir el grabado en madera, constituyendo ahora uno de los más fieles medios de colaboración que el artista ha de aportar para la creación del nuevo libro (...) en las Escuelas Libres y Centros de Pintura, nos damos a la tarea de formar nuevos grabadores (...) con el propósito de llegar a realizar en México el libro que reúna las condiciones de utilidad, economía y belleza⁷.

Estos dos pioneros del diseño editorial moderno dedicaron gran parte de su energía a que el arte llegara al taller de impresión y se preocuparon por crear un estilo mexicano en el libro:

Gabriel Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León, empeñados en restaurar la pulcritud tipográfica y el grabado, dieron sitio a una obra que osciló entre la inspiración anticuaria y popular o la contaminación vanguardista. Estuvieron entre (...) el preciosismo artesanal y la audacia individual⁸.

b) Forma

El diseño editorial

Para 1926 Fernández Ledesma ya tenía la experiencia de haber participado en la ilustración de varias publicaciones e iba creciendo su interés por el arte aplicado a la labor editorial y a la creación de carteles⁹. En este año se publicó el primer número

⁵ R. Tibol, *Op.Cit.*, p. 17.

⁶ La trayectoria artística de Francisco Díaz de León, más que la de Gabriel Fernández Ledesma, está íntimamente involucrada con el desarrollo de la gráfica y diseño editorial. En 1924 él hizo los primeros grabados en linóleo que se realizaron en México (R. Tibol, *Idem.*, p. 19) y en 1929 convirtió el Taller de Grabado de la Academia en un Taller de las Artes del Libro y después de grandes esfuerzos y gestiones fundó en 1938 la Escuela de Artes del Libro. (*Diseño antes del diseño. Diseño gráfico en México 1920-1960*, estudio de Cuauhtémoc Medina, Cat. Exh., México, INBA Museo de Arte Carrillo Gil, 1991, p. 19)

⁷ Citado en Judith Alanís, *Gabriel Fernández Ledesma, Op.Cit.*, p. 72.

⁸ Cuauhtémoc Medina, *Diseño antes del diseño...*, *Op.Cit.*, p. 17.

⁹ Gabriel Fernández Ledesma participó, hasta antes de 1926, en varios proyectos editoriales:

de *Forma* y la revista se convirtió en la expresión concreta de la aspiración de su director de aportar una nueva estética editorial. En la revista no se consignó el nombre de un director artístico, y aunque es indiscutible la participación de Fernández Ledesma, no sabemos quién o quiénes más hayan participado en el diseño. Probablemente Francisco Díaz de León, por su interés en esta área y por la amistad que mantenía con Fernández Ledesma, haya colaborado en este sentido.

La característica más importante del diseño de la revista es que su elaboración se propuso como un trabajo artístico; la labor en el taller de impresión requería no solo del dominio técnico sino especialmente del conocimiento que el artista tenía de los valores plásticos. La presentación misma de la revista se planteó como una expresión plástica:

para dar personalidad a las cubiertas y portadas, Fernández Ledesma recurrió de nuevo a tipos en madera de fabricación manual, para destacar el número y el título como elementos plásticos¹⁰.

Forma fue confeccionada con un sentido artesanal, “cada página está trabajada individualmente; el diseño no se sujeta a una norma estricta, sino a una solución particularizada”¹¹. Eso no impidió, sin embargo, que la revista presentara un criterio homogéneo que le dió equilibrio; ilustraciones y texto se trabajaron en composiciones geométricas y simétricas.

En cuanto a la tipografía se utilizaron tipos “técnicos” -no “artísticos”-, que se combinaron con elementos artísticos como son las viñetas, capitulares, etc. Se puede decir que el diseño es sobrio, con un mínimo de elementos ornamentales. A lo largo de los siete números de la revista, la letra guarda una uniformidad de tamaño, color y forma determinada según su función en la plana (títulos, texto, notas, pies de fotos) y dada su sencillez, no compite con la imagen. La sobriedad tipográfica, combinada con las imágenes dispuestas equilibradamente, dió a las composiciones de cada página una notable armonía visual.

En general el diseño editorial aprovechó al máximo los recursos editoriales con que se contaba en aquella época¹². En todos los números aparecen impresiones en color (entre ellas las litografías de Fernández Ledesma, “El sentimiento estético de los

1919 : Hizo 20 dibujos, el *ex libris* y la carátula del libro para *Con la sed en los labios*, poemas de Enrique Fernández Ledesma.

1920: Hizo 20 dibujos, el *ex libris* y la carátula del libro para *Campanas de la tarde*, poemas de Francisco Díaz de León.

1921: Hizo la carátula, siete ilustraciones a tres tintas y el *ex libris* para *Album Nervo*, editado por el Ferrocarril Central Mexicano.

1923: Diseñó la carátula y 17 grabados en madera para *La participación de México en el Centenario de la Independencia de Brasil*.

1924: Ilustró, junto con Roberto Montenegro, *Lecturas Clásicas para niños* para la SEP.

Además Fernández Ledesma realizó una importante cantidad de carteles para el movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre.

Cfr. Judith Alanís, *Gabriel Fernández Ledesma y el nacionalismo cultural mexicano*, Op.Cit.

¹⁰ Cuauhtémoc Medina, Op.Cit., p.18.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Las publicaciones se imprimían mediante la fotomecánica. Cfr. nota 3.

juguetes mexicanos”¹³) y las reproducciones de grabados en madera se imprimieron en papel manila, distinto del resto de la publicación (que es satinado, tipo cuché), para acentuar la importancia que se daba a este medio de expresión.

Las ilustraciones

Al ser ésta una publicación dedicada a las artes, se dedicó un amplio espacio a ilustrar las distintas expresiones plásticas con fotografías, grabados, caricaturas o reproducciones de pinturas. En *Forma*, la balanza entre texto e imagen se inclina definitivamente hacia ésta; la política editorial parece haber sido de “mínimo texto y máxima imagen”.

Para las ilustraciones hay una clara preferencia por el uso de la xilografía. Varios títulos de la revista (como “Corrido de la Revolución” o “Paneles y azulejos policromos”) y viñetas son grabados en madera. Es interesante notar que para incluir las viñetas y los grabados no se consideró necesaria una relación directa entre estos y los textos que acompañan, es decir, la ilustración no se incluyó en función del artículo sino de sí misma.

Como ya se mencionó, en todas las revista se incluyeron imágenes a color -de juguetes mexicanos y ejemplos de talavera- cuya intención era no solo romper la monotonía monocromática sino también mostrar el color como elemento primordial del arte en general y distintivo del arte mexicano.

Las colaboraciones derivan de distintas fuentes, bien podrían ser del artista al que se hace referencia en algún texto (fotografías de Edward Weston y Tina Modotti, dibujos de Rivera, Orozco, Siqueiros, pinturas de Tamayo, Pacheco, caricaturas de Covarrubias, etcétera), de los alumnos de las escuelas y centros populares (principalmente obreros, niños o indígenas), del arte popular y artesanías regionales, del mismo director de la revista (como es el caso de los juguetes mexicanos y de algunas viñetas), o anónimas. Prácticamente ninguna ilustración se hizo *ex profeso* para la revista, salvo quizá las pocas viñetas que ya mencionamos.

En el Apéndice III se encuentra una clasificación de las imágenes que ilustraron *Forma*. A continuación se comentan las apreciaciones derivadas de dicha clasificación:

Arquitectura

La arquitectura no se ilustró en todos los números de la revista. Sin embargo, se mostró un panorama de los estilos arquitectónicos vanguardistas del extranjero (internacionalismo, *Decó*) y de aquellos que se iniciaron en México (neoindígena,

¹³ Como ya se mencionó anteriormente (nota 4 del capítulo V), Raquel Tibol afirma que Fernández Ledesma fue el primero publicar litografías policromadas en el libro *Juguetes mexicanos*, que apareció en 1930 (R. Tibol, *Gráficas y neográficas*, *Op.Cit.*, p. 24). Las de la revista *Forma* aparecieron desde 1926, entonces éstas serían las primeras que se publicaron. En la revista número 6 aparecen los siguientes créditos: “Trabajó las planchas de color: Uriel Hernández. Prensista: Felipe Díaz”. *Forma*, *Op.Cit.*, Núm. 6, p. 2871.

neocolonial). La ausencia de imágenes de edificios funcionalistas se explica porque aunque desde 1924 se tuvo conocimiento de las nociones teóricas de Le Corbusier, no fue sino hasta 1928 cuando se construyó el primer ejemplo del funcionalismo en México¹⁴. Los estilos *Decó*, neoindígena y neocolonial aparecen en los proyectos que entraron al concurso para el pabellón de México en Sevilla que se celebraría en 1928, así como en un interesante proyecto de Diego Rivera para un teatro en el Golfo de México, que nunca se hizo. Cabe mencionar que los estilos que recogen la tradición mexicana fueron cayendo en desuso hacia finales de los veinte. Sin embargo, en la revista hay un interés especial en el neocolonial, expresión del nacionalismo en la arquitectura, del que tenemos el mayor número de ejemplos, e incluso incluyen unas composiciones de Antonio Ruiz para "sets" cinematográficos norteamericanos. En cuanto al estilo internacional, es importante notar que entre las imágenes aparecen unas de arquitectura europea y norteamericana, entre ellas de un edificio de Frank Lloyd Wright, por lo que aquí se demuestra el interés de algunos arquitectos mexicanos (Carlos Obregón Santacilia en este caso) por que se conociera, y asimilara, en México la vanguardia internacional. Asimismo encontramos la ilustración de un rascacielos neoyorquino y un grabado del mismo tema, que son contemporáneos a la construcción del primer rascacielos mexicano en 1927¹⁵.

Arte popular

La variedad del arte popular que se muestra no es especialmente rica. Los ejemplos que de éste encontramos son: pinturas murales de pulquerías, juguetes, exvotos, arte textil, baúles de Olinalá, trabajo en petate, un calabazo peruano grabado y una máscara de madera. Sin embargo, un mismo objeto sirvió para una profusión de imágenes, desde detalles hasta vistas completas. Incluso de este tema son la mayoría de las láminas en color que presenta la revista.

Arte prehispánico

El arte prehispánico que se ilustra pertenece a las culturas maya y azteca, de los períodos clásico y postclásico, respectivamente. Las técnicas que muestra la revista son escultura, mosaico y pintura en cerámica. La escultura en piedra recibió marcada atención pues sirvió para ilustrar la talla directa, la síntesis de la forma y la referencia a la naturaleza, que era el paradigma de la escultura de aquellos años. Las máscaras nahuas de mosaico se ilustraron en láminas a color, dándoles especial relevancia, quizá por pertenecer a la colección del Museo Británico. Únicamente en los números 1, 4 y 5 de *Forma* aparecen ilustraciones de arte prehispánico.

Arte colonial

Del arte colonial encontramos gran variedad de imágenes y ejemplos en prácticamente todos los números de la revista. Hay ilustraciones de capitulares de anifonarios (libros de coro), reproducciones de un catecismo del siglo XVI, esculturas

¹⁴ Este fue la casa habitación que construyó Juan O'Gorman para el Ing. Ernesto Martínez de Alba, ya desaparecida. Enrique De Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana, Op.Cit.*, Cuadro 9.

¹⁵ Construido por el Arq. José Luis Cuevas en la esquina de Av. Juárez y Dolores. *Cfr. Idem.* Cuadro 8.

de madera estofada y de piedra, fuentes, azulejos y paneles de cerámica, dibujos de herrería, ejemplos de pintores coloniales y un ejemplo de arquitectura (Teposcolula, que ilustra la innovación novohispana de la capilla abierta). Algunos de éstos están impresos en color.

Escultores

Los escultores mexicanos profesionales que aparecen en las imágenes de *Forma* son dos: Guillermo Ruiz y Luis Albarrán y Pliego. El primero, a la sazón director de la Escuela de Escultura y Talla Directa, es el que ilustra el nuevo rumbo de la escultura posrevolucionaria. Sus obras tienen las siguientes características: talla directa sobre piedra u otro material (cera), forma compacta y cerrada, "primitivismo" y una clara referencia a la escultura prehispánica del período posclásico. El segundo, presenta una escultura zoomorfa realizada en lámina de hierro, un material que no se inscribe dentro de la tradición. Asimismo, encontramos una imagen de un escultor español contemporáneo llamado José Creft, que también utiliza un material poco convencional para realizar su escultura: tubos de chimenea. Cabe mencionar, que todas las esculturas que aparecen en la revista se apegan a la figuración. En la clasificación se incluyó, en este mismo rubro, una obra de orfebrería de estilo neocolonial (relicario), fundida por Luis Albarrán y Pliego, que nos muestra una vez más la importancia que se le dió en *Forma* a lo colonial como elemento de la nacionalidad.

Pintores

Los pintores que ilustran las páginas de *Forma* son, en su gran mayoría, artistas renombrados del arte posrevolucionario, a saber: José Clemente Orozco, Diego Rivera, Roberto Montenegro, Máximo Pacheco, Rufino Tamayo, Carlos Orozco, Gabriel Fernández Ledesma, Fermín Revueltas, David Alfaro Siqueiros, Manuel Rodríguez Lozano y Tamigi Kitagawa. De todos ellos se incluyeron ilustraciones de sus obras más recientes realizadas en México (v.g. el mural de la Casa de los Azulejos de Orozco, los murales de la SEP, de Chapingo y el proyecto de los de Palacio Nacional de Rivera, los estudios para los frescos de la Universidad de Guadalajara de Siqueiros). La pintura mural recibe la mayor atención y para ilustrarla se utilizan páginas completas. También encontramos los proyectos previos a la obra mural, hechos en carboncillo o lápiz. La mayoría de los temas son mexicanistas pero hay algunas excepciones, entre estas: la obra de Roberto Montenegro (quien incluye una ilustración orientalista, su mural de los signos del zodiaco y algunos retratos), algunos trabajos de Diego Rivera realizados en la Academia de San Carlos y durante su estancia en Europa; y unos retratos de Carlos Orozco. Las ilustraciones de Manuel Rodríguez Lozano y Rufino Tamayo, incluidos dentro de la llamada "contracorriente", muestran una temática que bien puede calificarse de mexicanista (Rodríguez Lozano con escenas urbanas populares y Tamayo con retratos de indígenas oaxaqueños).

Obras gráficas

La gráfica fue representada en tres de sus derivaciones: xilografía, dibujo y caricatura. En cuanto a la xilografía, los artistas contemporáneos que colaboraron con obras en esta técnica son: Francisco Díaz de León, Gabriel Fernández Ledesma, Fernando Leal, Erasto Cortés y Jean Charlot. Todos muestran una temática mexicanista y manejan la técnica de tal manera que logran un acabado de trazo expresionista. Cada uno de ellos presenta, sin embargo, características particulares: Díaz de León representa imágenes del pasado colonial (virgen, calles coloniales, cúpulas, campanario) y también incluye una de tema urbano (edificios); Gabriel Fernández Ledesma expone una serie de carteles de especial fuerza visual (uso del primer plano); Fernando Leal representa bailables tradicionales indígenas (danza de "la media luna" y danza yaqui del "venadito"), que manifiestan un interés antropológico; de Erasto Cortés destaca un grabado de un centro nocturno, con características formales de la ilustración estridentista; finalmente, Jean Charlot muestra indios mayas modernos (en 1927 él se encontraba en Chichén Itzá) y una peculiar representación de unos mayas (más parecidos a unos egipcios) trabajando llamada "obreros". El dibujo lo representan dos artistas: la argentina Norah Borges, con unas ilustraciones para libros y con la mujer como tema; y un dibujo tipo *Decó* de Matías Santoyo (que según la nota a pie de foto estudiaba en Estados Unidos). Por último, las únicas caricaturas que encontramos son de Miguel Covarrubias, entre ellas aparecen Picasso y el Príncipe de Gales¹⁶. Ahora bien, dentro de los "rescates" gráficos, encontramos la obra de Manuel Manilla. En la revista se ilustró el artículo acerca de este artista con nueve grabados cuyo tema es el pueblo, su vida y sus fantasías (v.g. el circo, un velorio, el cometa, etcétera).

Escuelas de Pintura al Aire Libre

Del proyecto callista de la Escuelas de Pintura al Aire Libre encontramos imágenes de las técnicas y materiales que se trabajaron en las distintas escuelas, a saber: dibujo, óleo, grabado en madera y linóleo, escultura y talla (piedra y madera) y herrería. El tema es el ámbito proletario industrial o rural (y los personajes obreros o campesinos) y también, especialmente en escultura y grabado, los animales. Las características formales que comparten las obras gráficas y al óleo son: colores sintéticos, "primitivismo", uso del primer plano. En cuanto a las esculturas: forma cerrada, simplicidad en el diseño, influencia de la escultura prehispánica (azteca). Los ejemplos de oficios (herrería y talla en madera) son los que muestran mayor destreza técnica.

Fotografía

En *Forma* se ilustran dos géneros de fotografía: el retrato y la fotografía artística. El retrato copia al modelo pictórico (el personaje posa frente a una escenografía) y se le utiliza como un testimonio o "recuerdo" del retratado (como en aquellas de la Villa de

¹⁶ Miguel Covarrubias se desarrolló profesionalmente como artista en Estados Unidos y Europa. Sus caricaturas aparecieron en revistas de prestigio como *Vogue*, *New Yorker* y *Vanity Fair*, en donde retrató a la "alta sociedad" neoyorquina. En 1935 publicó su libro *The prince of Wales and other famous americans* (suponemos que la caricatura que aparecen *Forma* del Príncipe de Gales después formó parte este libro). También fue escenógrafo.

Guadalupe), sin ninguna intención artística. Por otro lado, encontramos trabajos de dos extranjeros que influyeron -él determinadamente- en la fotografía posrevolucionaria: Edward Weston y Tina Modotti. Weston y Modotti muestran obras abstraccionistas con temas mexicanos en donde tiene un papel importante el contraste lumínico (Weston, por ejemplo, utiliza juguetes mexicanos para crear un juego de claroscuro y de formas curvas; Tina compone imágenes abstractas con cables de electricidad, un vagón de ferrocarril y una escalera). Es importante señalar que el tema, especialmente para Weston, se supedita a la forma (en este sentido la fotografía del W.C. es ilustrativa). Es decir, no importa qué se capte con la cámara (un juguete, un edificio, etcétera), el fotógrafo es quien crea la imagen que vemos.

Ilustraciones editoriales

Entre éstas destacan aquellas de estilo estridentista (volúmenes geometrizados, estilización de la forma, uso sintético de la línea, deformación de la perspectiva y acercamiento a la abstracción) que introducen los gustos de las formas vanguardistas europeas (futurismo italiano, expresionismo alemán, constructivismo, cubismo, dadaísmo)¹⁷, pero también encontramos diseños neocoloniales y dos viñetas que tuvieron como inspiración el deporte (la composición se forma a partir de la tensión muscular que se genera con el ejercicio). Asimismo aparece el emblema de la Universidad de México y el logotipo del fotógrafo Agustín Jiménez.

¹⁷ Recordemos que Francisco Díaz de León, uno de los principales promotores del diseño editorial de estos años, recibía en su domicilio un número importante de revistas de distintos países europeos que lo informaban de las novedades artísticas del extranjero (Cfr. capítulo II, nota 7, del presente estudio).

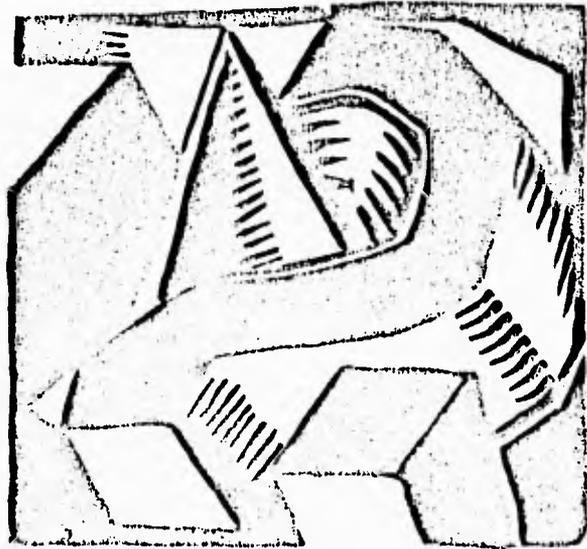
ILUSTRACIONES

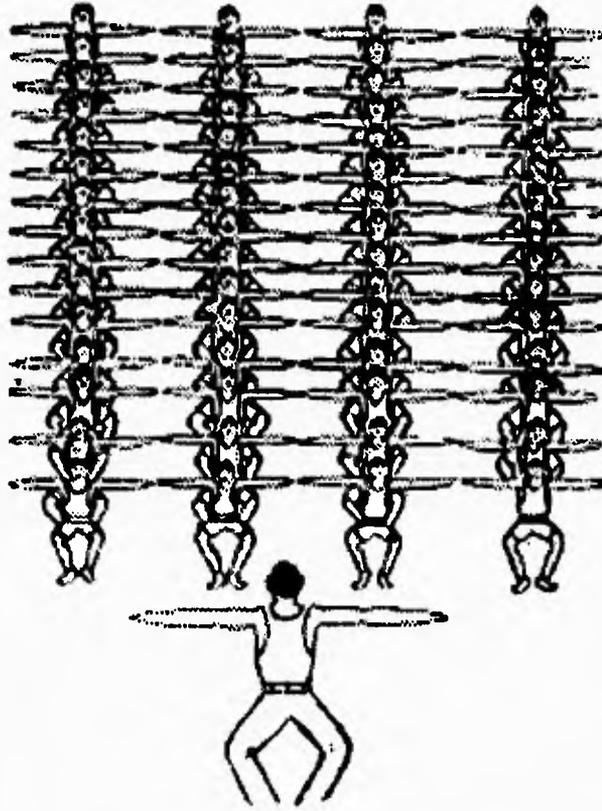
Índice de ilustraciones

- I. Viñeta, *Forma, Op.Cit.*, p. 16.
- II. Viñeta, *Ibid.*, p. 85.
- III. Logotipo de Agustín Jiménez, *Ibid.*, p. 99.
- IV. Portada, *Ibid.*, p. 101.
- V. Viñeta, *Ibid.*, p. 107.
- VI. Viñeta, *Ibid.*, p. 114.
- VII. Viñeta, *Ibid.*, p. 146.
- VIII. Composición de una plana, *Ibid.*, p. 205.
- IX. Título, *Ibid.*, p. 241.
- X. Composición de una plana, *Ibid.*, p. 272.

PAGINACION VARIA

COMPLETA LA INFORMACION







FORMA

REVISTA DE ARTES PLASTICAS

PINTURA • GRABADO • ESCULTURA • ARQUITECTURA
EXPRESIONES POPULARES

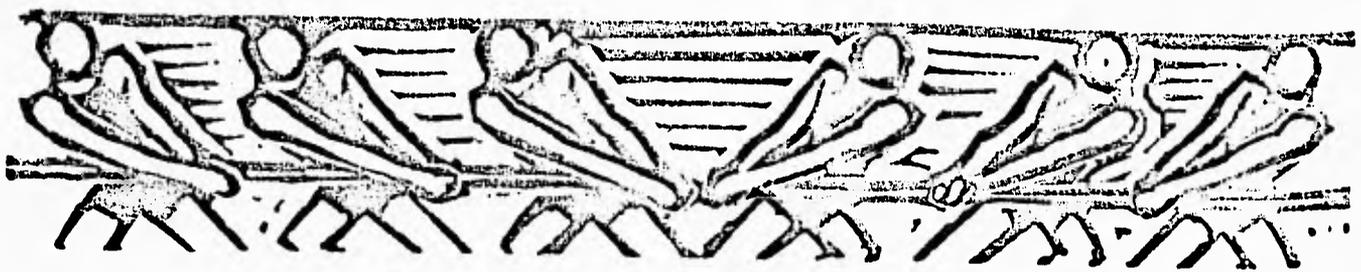
3

MEXICO

1 9 2 7

[101]









Parte que completa, con la decoración anterior, el anillo esgrafiado.

en amados y la superficie del calabazo se ha de-
cuido sin quemar, mientras que los personajes están
en las superficies robustecidas y la superficie que
cada es la que los hace presentarse en primer tér-
mino.

Es también de gran rebuñamiento y revela un
genio sutil, que por medio de las quemaduras
de la superficie se puede llegar a dar en la calidad
de un fruto, la calidad metálica de la locomotora.

las diferencias de los personajes y el manchado de
la piel de los animales.

Las cosas mexicanas con las que tiene más ati-
nidad, son ciertos cofres decorados; pero en realidad
el sentido es muy diferente del de los mexicanos,
teniendo más finura y menos robustez y nerviosidad
el arte de los indios peruanos, tal como se nota, ob-
servando sus telas y sus objetos de cerámica.



Desarrollo en un plano, de otra de las fajas ornamentadas.

7



carbonato de magnesio y cal "dolomita," que hace las veces de "mordente" de las materias colorantes en el cual los tarascos designan con el nombre de *tepützchuta*, y los aztecos, con el de *tecoztlitl*, y unido a los diversos tintes minerales u orgánicos, constituyen y aún hoy día constituyen los ingredientes usuales de la preparación de nuestras lacas.

Los conquistadores admiraron desde el principio estos productos, y por sus primitivos cronistas sabemos que antes de su llegada en los mercados y en las ferias indígenas se expendían —según las ordenanzas de sus reyes—, "ropa y joyas ricas, como en Texcoco." (Durán, Hist. de las Indias de la Nueva España, Tomo II, Pág. 218.)

Fray Alonso de la Roa, en su Crónica Franciscana dice: "La pintura de Peribán hasta hoy no imitada se inventó en esta provincia; y fuera de ser tan vistosa, el barniz es tan valiente que a porfía se deja vencer del tiempo, con la misma pleza en que está pegado, porque siendo natural en todos los colores marchitarse con el uso, perderse y despegarse con las aguas calientes, con los golpes y trasiegos, este de Michoacán no se rinde ni marchita con el tiempo, sino que se hace tan de una pasta con la madera o vaso, que dura lo mismo que él. Lo primero que se hace es dar el primer barniz, y dado,



Estas decoraciones generalmente son de un color verde aceituna oscuro, sobre fondo azarcón.



Dibujo característico de las lacas labradas.

seco y dispuesto se abren las labores a punta de acero o buril, dibujando las figuras, misterios y países que quieren, y después van embutiendo los colores, con la división, proporción y correspondencia que ha menester la obra. Hacen excelentes escriptorios, cajas, baulos y cesteros, tecomates y vasos peregrinos, batons, joyas y bufetes, con otras muchas curiosidades." (Crónica de Orden de N. Seráfico P. San Francisco, Provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán, de la N. España, Reimp. 1882, Págs. 40-41.)

Puede decirse que con anterioridad a la conquista, no existieron en lo que más tarde fué el territorio de la Nueva España, más que dos centros de producción de lacas, que correspondieron precisamente a dos grupos indígenas altamente desarrollados al amparo de medios huestros: los tarascos en Michoacán, y los náhuas toltecas en el valle de México. En cambio, durante el transcurso de toda la dominación española, esta manufactura irradia, extendiéndose por distintas regiones del país, a favor de la difusión cultural efectuada por los frailes y misioneros que intercambiándose entre los distintos asentamientos de sus órdenes respectivos, implantaban en su lugar las industrias o manufacturas de todos de otro. Así, en las postrimerías del colonia-

CONCLUSIONES

Este estudio se plantea como una aproximación general a la revista *Forma*. Aún hay aspectos que seguramente pueden abordarse con mayor profundidad pues esta revista es una rica fuente histórica que no está agotada. Un estudio especializado en la comunidad artística, y cómo se relacionaban sus distintos componentes, o en algún tema específico de los que trata la revista, puede encontrar valiosa información que aquí no se enfatizó. El panorama amplio y algunos aspectos interesantes de *Forma* como una crónica del arte en el período de 1926 a 1928 se exponen a continuación.

Entre las nociones teóricas, propuestas y enfoques relevantes que *Forma* aporta están:

- Difunde los logros de las escuelas y centros del movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre. Hace una apología de las virtudes del trabajo colectivo (de tipo gremial), de la enorme creatividad y sensibilidad artística de los alumnos (indígenas, obreros, niños, clases marginales), de los métodos y técnicas de trabajo (relación directa con los materiales) y de los beneficios espirituales y prácticos de estos centros de aprendizaje técnico-artístico.
- Revalora la cultura popular a partir de la producción artesanal tradicional. Muestra los valores sincréticos que, más allá de raíces autóctonas y occidentales, dan forma a lo verdaderamente mexicano. Es decir, el arte popular revela “lo mexicano” y por esto se le valora, y en segundo lugar se aprecia su calidad estética.
- Propone la creación de un Museo de Arte Moderno Americano que mostrara y valorara la producción artística contemporánea en Latinoamérica. Para formar el acervo de dicho museo se apoya en una noción de arte moderno en donde las libertades de expresión artística se extienden, además del arte culto y de los artistas profesionales, al arte infantil y popular.
- Aboga por la masificación del arte. Expone que el acceso del pueblo al arte, a través de la educación artística proporcionada por el Estado, constituye una auténtica vía de democratización de la cultura, de conocimiento y de superación. El artista profesional asume el compromiso social de conducir la sensibilización artística del pueblo.
- Se pronuncia en contra de la función mercantil del producto artístico. El arte debe ser un bien común, libre de especulación y al alcance del pueblo. Para evitar el acaparamiento del arte en unas pocas manos, el Estado debe fomentar y patrocinar la producción artística.
- Expone la relación que existe entre el arte nacional y la fuerza creadora de la “raza”. Afirma que todos los mexicanos - no se hace una distinción entre el mestizo y el indígena contemporáneos - tienen una predisposición natural para la producción

artística que heredaron de sus ancestros indígenas y que la educación artística debe hacer aflorar ese rasgo de la raza.

- Propone la recuperación de características formales de la tradición plástica prehispánica, como son: síntesis de la línea, expresividad y “comprensión” del material, sobre todo en lo que se refiere a escultura.
- Se hace una reflexión en torno a oficios artísticos poco desarrollados y valorados en ese momento: arquitectura, danza y fotografía. Con respecto a la arquitectura, se realiza un análisis crítico de su pasado reciente y se comenta el estilo internacional y la conveniencia de integrar a México a esta vanguardia.
- Propone un diseño editorial en donde la tipografía, la composición de la plana y los colores revelan una intención artística. Revalora el grabado en madera y explora sus posibilidades gráficas, tipográficas, expresivas y como medio de difusión masivo.

La respuesta que *Forma* recibió del medio artístico-cultural nacional, e internacional, fue positiva. Hubo respuesta a la convocatoria que Fernández Ledesma hizo a especialistas en varias ramas del conocimiento y práctica artística para colaborar en la revista. En sus páginas se incluyeron artículos sobre arte culto y popular, ensayos estéticos (danza y caricatura), crítica de arte, artículos especializados de arte prehispánico y colonial, comentarios acerca de la obra de artistas connotados, traducciones de críticos de arte extranjeros, etcétera. La elección de temas, autores y el espacio que a cada uno se concedió estuvo influido por los lineamientos de la cultura controlada por el Estado y por la noción que el mismo Fernández Ledesma tenía de lo que era el arte mexicano.

Aunque hubo una voluntad de mostrar pluralidad en temas y autores, encontramos que la gran mayoría de los colaboradores participan de la búsqueda de la esencia del arte mexicano y comparten inquietudes comunes como: la revalorización del arte popular, la recuperación de la tradición del arte prehispánico y colonial, la exaltación de la natural inclinación artística de los mexicanos, la importancia de la promoción estatal a la educación artística entre la población infantil y proletaria, la democratización del arte. En *Forma* se le concede más atención a la colectividad que al individuo en cuestión artística pero encontramos análisis críticos de artistas que se consideran paradigmáticos, como: Diego Rivera, José Clemente Orozco, Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano, Guillermo Ruíz, entre otros. También se reservan espacios para comentar la obra de artistas “anónimos” que se dedican a a la herrería, tallado en madera, lapidaria, etcétera.

Por otro lado, hay que reconocer que *Forma* se inscribió dentro del aparato ideológico del régimen (en función de la promoción, al interior y exterior del país, del movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre) y ante tal situación actuó en consecuencia. Es significativo el hecho de que en la revista no encontramos ninguna mención, ni denuncia, de la situación crítica de algunos artistas marginados del medio cultural mexicano

(aunque sí denunció la agresión a artistas cubanos) ni se alude a las limitaciones impuestas por el callismo a la libertad de expresión y tampoco se menciona el difícil momento político-social que vivía el pueblo de México a raíz de la guerra cristera y otros conflictos internos. La marginación que durante el régimen callista sufrieron algunos artistas se pudo apreciar en la lista de autores (por ejemplo, encontramos artículos firmados por Rivera pero no por Siqueiros).

Resulta paradójico que encontremos en la revista oficial que fue *Forma* anuncios del grupo ¡30-30! -esta inserción se debe a la participación de Fernández Ledesma en este grupo "rebelde"-, cuya inconformidad fue precisamente en contra de la burocratización en el arte, de la dependencia estatal y de las actitudes acomodaticias; sin embargo, si pensamos que a Puig Casauranc *Forma* debe haberle parecido, desde el punto de vista de crítica al gobierno, una publicación poco peligrosa, entendemos un poco más esta licencia y nos da una pista también de cómo se pensaba el arte desde el Estado callista. Es decir, esto indicaría que para el Estado el arte y los artistas tenían un sentido utilitario pero no los concebía como un instrumento de cambio en la conciencia de la sociedad. *Forma* era útil al gobierno porque era una publicación de prestigio en donde se mostraba un aspecto positivo, otro logro revolucionario, y esto hablaba bien del régimen.

Otro aspecto interesante que aporta el análisis de la revista es el relativo a las diferencias internas de la comunidad artística. Como se vió en el capítulo V, las dos tendencias principales que aparecieron a raíz del nacionalismo cultural -arte nacionalista y "contracorriente" o "universalismo"- no aparecen claramente delimitadas entre los distintos colaboradores de *Forma*, más bien lo que se aprecia al revisar sus índices es, a primera vista, una homogeneidad en cuanto a los intereses y una relativa coincidencia de criterios artísticos. Cuando Gabriel Fernández Ledesma advierte que incluirá en la revista incluso a aquellos "que sustenten ideas contrarias a las nuestras" (incluyendo en este "nuestras" a Novo) nos confirma la existencia de diferencias entre los artistas, pero los dos casos de censura nos ilustran respecto a esas "ideas contrarias", que son contingentes, no esenciales (recordemos que en caso Orozco es censurado porque critica indirectamente a Rivera y en otro se rechazan las ideas políticas de Siqueiros). El hecho de que fuera Salvador Novo el "censor" de la revista, seguramente influyó en la selección de algunos colaboradores, como Samuel Ramos, Agustín Lazo o Xavier Villaurrutia; pero el que este último dedicara un extenso estudio a la valoración positiva de la obra de Rivera nos indica que no había desavenencias importantes entre ellos, sino más bien lo contrario. Es decir, que para analizar las tendencias artísticas en *Forma* es difícil aplicar el esquema de dos bloques diferenciados según su idea del arte y lo nacional porque en estos años (1926-1928) los grupos que después se identificarían como antagónicos convivían sin muchos problemas dentro del mismo círculo cultural.

Asimismo, encontramos que el discurso de un nacionalismo a ultranza no tiene una correspondencia literal en la práctica. El ejemplo más elocuente es la defensa de la "pureza" del arte nacional frente a la "contaminación" del arte extranjero. La historiografía tradicional nos ha hecho pensar que el ambiente cultural nacionalista estaba cerrado a las innovaciones del extranjero pero en la revista encontramos algunos

testimonios y ejemplos de obra , expuestos en el capítulo III en el apartado de “aceptación y resistencia”, que desmitifican esta idea de que los nacionalistas se cerraron definitivamente al arte europeo. En este caso estaría también el propósito mismo de la revista, o sea que a pesar de que *Forma* se muestra comprometida con la democratización del arte, ésta no tenía una difusión masiva, más bien era una publicación elitista por el reducido círculo que pudo conocerla. Por otro lado, en la revista se enfatiza constantemente la necesidad de hacer un arte comprometido socialmente y que reafirme la nacionalidad, sin embargo encontramos una tendencia a sobrevalorar el arte a partir de sus valores plásticos. Por ejemplo, en el arte infantil y prehispánico se exalta la expresividad, el uso del color, la síntesis de la forma, etcétera, y no se menciona el mensaje o el tema.

Finalmente, rebasando los límites de este trabajo, realicé un ejercicio de comparación superficial entre algunos aspectos de *Forma* y cuatro revistas mexicanas de arte publicadas recientemente. Esta comparación tiene el fin de destacar la especificidad de la promoción artística en aquellos años e igualmente tener una noción general de cómo se lleva a cabo ahora esta labor. Las revistas que consulté fueron: *Artes de México* (independiente), *Saber Ver* (Centro Cultural Arte Contemporáneo, Televisa), *Artes Plásticas* (Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM), *Artes Visuales* (Museo de Arte Moderno, INBA).

Uno de los contrastes más importantes entre estas publicaciones y *Forma* es la actual liberación y multiplicación de las tendencias artísticas. En *Forma* es muy claro el objetivo de la publicación: la difusión del arte nacional, de sus postulados y sus posibilidades. Los siete números que aparecieron a la luz pública guardan cohesión en cuanto a temática y definición. Es claro que esta revista busca contribuir a la afirmación de una conciencia nacionalista propuesta desde el Estado. Es decir, *Forma* se inscribe dentro de una política educativa específica, la callista, y guarda una relación estrecha con ésta. En las revistas de arte de la actualidad ya no encontramos un ideología hegemónica que extienda su control hasta el arte, ahora las directrices se determinan por políticas institucionales o de grupos independientes. Por ejemplo, la revista *Artes Plásticas*, de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, tiene una línea muy definida hacia los estudios de corte académico que implican una reflexión teórica profesionalizada. En cambio en *Saber Ver* no encontramos esta intención de producir conocimiento ni de analizar el arte mexicano, sino que publican traducciones acerca del arte universal y su objetivo es la difusión.

Otro rasgo que diferencia notablemente la promoción artística de hace setenta años con la de ahora es el que se relaciona con la comercialización del arte. Esto ha cambiado determinantemente la idea misma del arte. En las revistas *Artes de México* y *Saber Ver* el arte se presenta como un objeto con un valor comercial y que tiene una relación directa con el *status* socioeconómico. El arte es, y ha sido, un bien espiritual, y material, restringido a una élite pero ahora esta situación es explícita.

En cuanto a la temática, se ha ampliado extensamente el panorama en este sentido. Los temas de estas revistas abarcan: teoría del arte (*Artes Plásticas, Artes Visuales*), pintura, escultura, arte alternativo, bibliografía de arte, fotografía, crítica, etcétera. Sin embargo, no se considera ahora un tema que en *Forma* fue medular, el arte popular. En la actualidad, los límites entre arte culto y arte popular están delimitados y del segundo ya no se interesan ni los críticos, ni la mayoría de los historiadores del arte, ni los intelectuales en general (salvo los antropólogos).

La aspiración de *Forma*, y de su época, de masificar el arte y su conocimiento ha sido soslayada. Las revistas actuales están dirigidas a una élite intelectual o económica. Ya no se plantea la necesidad de la difusión y práctica extensiva del arte como un punto de contacto entre las distintas clases sociales.

Un contraste notable es que las revistas de arte contemporáneas abrieron definitivamente las puertas a la difusión de la creación extranjera de vanguardia (*Artes Visuales*). Ya no encontramos este prejuicio hacia el arte extranjero que limitó al arte nacionalista.

Viendo a *Forma* a casi setenta años de distancia podemos concluir que el esfuerzo de creación de esta revista tuvo una gran dosis de idealismo. Su utopía fue hacer del arte un bien espiritual que brindara una patria común a todos los mexicanos. Esta utopía formó parte de una política cultural y educativa que promovió José Vasconcelos y que se proyectó hasta los años que nos ocupan. Actualmente este ideal de socializar el arte no forma parte esencial de la política cultural de nuestros gobiernos.

APÉNDICE I. Colaboradores de *Forma*

PINTORES

Jesús Argonza *

M. Becerril *

Dr. Atl

Francisco Estrada*

Gabriel Fernández Ledesma

Augusto Flores *

Gabriel García Maroto

Matilde Gómez*

Pancho Herrera*

M. Hidalgo*

Tamiji Kitagawa

Agustín Lazo

COLABORACIÓN

Taller de reparación (ilustración)

El brindis de los monos (ilustración)

Los retablos del señor del hospital

La electricidad (ils.)

Los sabios sin estudio (ils.)

Móvil

El arte espontáneo de los presidios

El sentimiento estético de los juguetes mexicanos (ils.)

Relieves de Juan Hernández

La fotografía de la Villa de Guadalupe

Guillermo Ruíz

La belleza deportiva

Primera comunión (ils.)

Rufino Tamayo

Puerta tallada (ils)

Siluetas zacatecanas

Lacas (ils.)

Grabados en madera (ils.)

Máscara japonesa; máscara mexicana

Una nueva escuela de arte en Michoacán

Las lomas (ils.)

La revolución artística mexicana. Una lección

Un sábado en Xochimilco (ils.)

Bailarines (ils.)

Tianguis (ils.)

Borricos, Obrero leyendo, Juanita, Vieja indígena, flores, Capilla de San Pedro en Tlalpan, Retrato de un joven, Muchacha endomingada (ils.)

Retrato, Apam, los amigos, niño (ils.)

Nuevos frescos de Clemente Orozco

Proyecto de Diego Rivera para un teatro en un puerto del Golfo de México

* Alumnos de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, Centros Populares de Pintura o Escuelas de Escultura y Talla Directa.

Fernando Leal	Máximo Pacheco
Luis Martínez*	Grabados en madera (ils.)
Enrique Meyrán*	Don Panchito (ils.)
Roberto Montenegro	Retrato, Mono, Familia (ils.)
	Tehuana (ils.)
	Encuesta sobre arquitectura (opinión)
	Carbón, El nuevo día, Retrato retrospectivo, Rosa Rollando, Retrato de un anticuario, La fiesta de la cruz, La historia, El cuento, Trazo, El zodiaco, Bañistas (ils.)
J. Montiel*	La domadora (ils.)
José Clemente Orozco	Encuesta sobre pintura (opinión)
	Estudio, La Chole, Desnudo, Trabajo, Paz, Justicia, Soldaderas, Soldados y soldaderas, Composición geométrica, Cabeza de obrero, Estudio, La unión obrera y campesina, Pies, La trinchera, Mujeres de campesinos, El fin de los símbolos, Carbón, destrucción del orden anterior, Mutilados, Víctimas, El enterrador, Fecundidad, Misionero, Trabajo, Frescos (ils.)
Pedro Osnaya*	Retrato (ils.)
Máximo Pacheco	Columpio, El grito, El hogar, Descanso de los aguadores, Jacal, Obrero muerto, Los dos huérfanos (ils.)
Fermín Revueltas	Encuesta sobre escultura (opinión)
	Mujer orante, Trazo, Encáustica, Fresco (ils.)
Fernando Reyes*	Retrato de mi tía (ils.)
Diego Rivera	Encuesta sobre escultura (opinión)
	Talla directa
	Proyecto de un teatro, Dibujo a lápiz, El reparto de ejidos, Copia de un yeso, Hombre que fuma, Naturaleza muerta, Paraje tropical, Paisaje americano, Anfiteatro, El Jordán, Viñaderos, Mujer etrusca, Retrator, Muros de Chapingo, murales en la Secretaría de Educación y el Palacio nacional (ils.)
Manuel Rodríguez Lozano	Mujer sentada, Velorio, El corrido, La banca (ils.)
Antonio Ruíz	Dibujos sobre arquitectura neocolonial (ils.)
Antonio Silva*	La operación (ils.)
David Alfaro Siqueiros	Cabeza, Fresco, Obrero, Encáustica (ils.)
Rufino Tamayo	Oaxaca, Mujeres, Hermanas, Niños, India oaxaqueña, Cabezas, Tres hombres, Indias de Yalalag (ils.)
Víctor Tesorero*	Taxco (ils.)
Raymundo X*	Familia (ils.)

ARTISTAS GRÁFICOS

Enrique Aguilera*	Dibujo (ils.)
Norah Borges (estridentista argentina)	Las dos hermanas, La colegiala, Ilustración (ils.)
Roberto Castellanos*	Dibujos (ils.)
Erasto Cortés Juárez	Acueducto, Fábrica, Baile (ils.)
Miguel Covarrubias	Negrita, Picasso, El príncipe de Gales (ils.)
Gerardo Crespo	Cedro rojo, Grabado en Madera (ils.)
Jean Charlot	Pinturas murales mexicanas Para las gentes de buena voluntad Manuel Manilla, grabador mexicano Decoración de un vaso maya (ils.) Nota sobre la pintura mural de los mayas Grabados en Madera (ils.) José Clemente Orozco, su obra monumental
Fernando Díaz*	Dibujo (ils.)
Francisco Díaz de León	Grabados (ils.) Un pintor japonés en México ¹ El carro de pulque (ils.) El torno (ils.) Dos relieves (ils.) El mostrador, El huacal (ils.) Retrato de Ixca Farías, Retrato de la Srita. Victoria Marín (ils.)
Manuel Esperón*	El dibujante (ils.)
José Lara *	Las capitulares de los libros de coro
M. Martínez Pintao	El cerro colorado (ils.)
Guillermo Monter*	Tehuana (ils.)
Carlos Orozco	
Regino Padilla*	
Valerio Prieto	
Pedro Ramírez *	
Matías Santoyo	

ARQUITECTOS E INGENIEROS

Francisco Centeno	Encuesta sobre escultura (opinión)
Enrique Cervantes	Una obra artística de orfebrería hecha en la ciudad de Puebla
(Ingeniero dedicado a la restauración de edificios)	

¹ Este artículo de Díaz de León se refiere a Tamiji Kitagawa (Director de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Taxco).

con valor histórico-artístico)

A.E. Cumming

(Ingeniero civil)

Manuel M. Ituarte

Carlos Obregón Santacilia

Manuel Ortíz Monasterio

Alfonso Pallares

Alberto Robles Gil

(Ingeniero civil)

ESCULTORES

Felipe Avila*

Luis Albarrán y Pliego

Ignacio Asúnsolo

Bruno Chávez*

Arnulfo Domínguez Bello

J.M. Fernández Urbina

Fernando Gamboa*

Cutberto González*

Juan Hernández*

(talla en madera)

Lázaro López*

Carlos Obregón*

Guillermo Ruíz

Hugo Sarracín*

Juan Tirado*

HERRERO

J. Guadalupe Nava*

Hermanidad o cofradía de loceros

Encuesta sobre arquitectura (opinión)

Encuesta sobre arquitectura (opinión)

Encuesta sobre arquitectura (opinión)

Consideraciones sobre la arquitectura moderna. El
hastío de la curva

Encuesta sobre pintura (opinión)

Encuesta sobre escultura (opinión)

Encuesta sobre arquitectura (opinión)

Perro (ils.)

Armadillo (ils.)

Encuesta sobre escultura (opinión)

Puerco espín (ils.)

Encuesta sobre escultura (opinión)

Encuesta sobre escultura (opinión)

Gorila (ils.)

Perro, Cabeza, Pastor, Vaquita (ils.)

Militarismo, La familia, Clericalismo, La educación
del campesino y el obrero (ils.)

Talla en madera

Puerco espín (ils.)

Encuesta sobre escultura (ils.)

Cabeza, Raza (ils.)

Retrato (ils.)

Puerco espín (ils.)

Hierros forjados (ils.)

FOTÓGRAFOS

Tina Modotti
Edward Weston

Fotografías (ils.)
Los daguerrotipos
Conceptos del artista
Fábrica, Juguetes mexicanos, W.C. (ils.)

MÚSICO

Carlos Chávez

Encuesta sobre pintura (opinión)

LITERATOS

Emilio Abreu Gómez
Francisco Monterde y García Icazbalceta
Salvador Novo
Gilberto Owen
Rafael Heliodoro Valle
Xavier Villaurrutia

El pintor Roberto Montenegro
Fotografías de Weston
Las escuelas al aire libre
Encuesta sobre pintura (opinión)
El calabazo de Ayacucho
Agustín Lazo
Revista de exposiciones
Exposición
Historia de Diego Rivera

ESPECIALISTAS EN EL ÁREA SOCIAL Y ARTÍSTICA

Pedro de Alba
Anita Brenner
(antropóloga)

A. Carrillo y Gariel
(historiador)
Guillermo Castillo

André Fontains y Louis Vauxcelles
(historiadores del arte franceses)
Ramón Mena

Artistas y artesanos
David Alfaro Siqueiros, un verdadero rebelde en el arte
Carlos Orozco como retratista
El arte mexicano de la colonia

La naturaleza virgen es el niño. Reflexiones sobre la exposición de dibujos infantiles para el concurso de Ginebra
La talla directa²

Mosaicos mexicanos

² Traducción de un artículo tomado de *Histoire General de l'art francais de la Revolution a nosu jours*, sección de escultura.

(arqueólogo)

Miguel Othón de Mendizabal

(etnólogo)

Renato Molina Enríquez

Sylvanus Griswold Morley

(norteamericano, especialista en estudios mayas)

Walter Pach

(norteamericano, historiador y crítico de arte)

Magda Portal

Alberto Prebisch

Luis Prieto Souza

J. Martín Ramírez

Samuel Ramos

(filósofo)

Manuel Romero de Terreros

(historiador)

André Salmón

Luis G. Serrano

Manuel Toussaint

(historiador)

Los animales en los tejidos y bordados indígenas

Arte para obreros

Fermín Revueltas

Obras de Tina Modotti

Lacas de México. Los baúles de Olinalá

Un jarro maya pintado

El arte en México

Venus Andyomena (ils.)

Norah Borges

Manuel Rodríguez Lozano

Concurso para el pabellón de México en Sevilla

El centro popular de pintura de San Pablo

La caricatura

La danza

Obras de hierro

Manuel Rodríguez Lozano

Azulejos y paneles policromos de la época de la colonia

Estudio sobre Teposcolula

APÉNDICE II. Cuantificación de número de colaboraciones de una tendencia determinada y espacio concedido a cada colaboración en la Forma

Nacionalistas

Revista número 1: 7 colaboraciones, 16 pp. y 31 ils.

Autor	Título	Núm. pp.	Núm. ils.
Jean Charlot (2)	Pinturas Murales Mexicanas (pinturas murales en las pulquerías)	3	6
	Para las gentes de buena voluntad (donde reflexiona sobre la especificidad del arte)	1	0
Agustín Lazo (2)	Proyecto de Diego Rivera para un teatro del Golfo de México	3	4
	Nuevos frescos de Clemente Orozco	4	7
Gabriel Fernández Ledesma	Móvil	1	0
	El sentimiento estético de los juguetes mexicanos (sin texto)	2	5
Anónimo	La escultura indígena mexicana (sin texto)	2	9

Número 2: 6 colaboraciones, 17 pp. y 42 ils.

Autor	Título	Núm. pp.	Núm. ils.
Jean Charlot	Manuel Manilla, grabador mexicano	4	9
Anita Brenner	David Alfaro Siqueiros	4	4
G. Fernández Ledesma (2)	La fotografía en la Villa de Guadalupe	2	8
	El sentimiento estético de los juguetes mexicanos	2	8
A. Lazo	Máximo Pacheco	4	8
Anónimo	Asimilando (arte popular)	1	4

Número 3: 8 colaboraciones, 22 pp. y 29 ils.

Autor	Título	Núm. pp.	Núm. ils.
Diego Rivera	Escultura. Talla Directa	3	3
Anita Brenner	Carlos Orozco como retratista	2	2
Renato Molina Enríquez (2)	Arte para los obreros	1	0
	La pintura mural de Fermín Revueltas	5	6
Diego Rivera	Dibujo (sin texto)	1	1
Dr. Atl	Los retablos del señor del hospital (exvotos)	4	5
Fernando Leal	Grabados en madera (sin texto)	4	4
G. Fernández Ledesma	Juguetes mexicanos	2	8

Número 4: 1 colaboración, 2 pp. y 6 ils.

<i>Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Núm. pp.</i>	<i>Núm. ils.</i>
G. Fernández Ledesma	Juguetes mexicanos	2	6

Número 5: 4 colaboraciones, 31 pp. y 43 ils.

<i>Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Núm. pp.</i>	<i>Núm. ils.</i>
Jean Charlot (2)	Nota sobre la pintura mural de los mayas	1	0
	Grabados en madera (sin texto)	4	4
Xavier Villaurrutia	Historia de Diego Rivera	24	30
G. Fernández Ledesma	Juguetes mexicanos	2	9

Número 6: 3 colaboraciones, 26 pp. y 41 ils.

<i>Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Núm. pp.</i>	<i>Núm. ils.</i>
G. Fernández Ledesma (2)	Grabados en madera	4	4
	Juguetes mexicanos	2	4
Jean Charlot	El renacimiento del fresco en México. José Clemente Orozco, su obra monumental	20	33

Número 7: 1 colaboración, 2 pp. y 2 ils.

<i>Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Núm. pp.</i>	<i>Núm. ils.</i>
G. Fernández Ledesma	Dos máscaras	2	2

“Contracorriente”

Revista número 1: 3 colaboraciones, 6 pp. y 7 ils.

<i>Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Núm. pp.</i>	<i>Núm. ils.</i>
Xavier Villaurrutia	Agustín Lazo	3	4
Samuel Ramos	Ensayos estéticos. La caricatura	2	3
Xavier Villaurrutia	Revista de exposiciones	1	0

Número 2: 2 colaboración, 1 pp. y 0 ils.

<i>Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Núm. pp.</i>	<i>Núm. ils.</i>
Xavier Villaurrutia	Exposición (crítica de arte)	1	0

Número 3: 3 colaboraciones, 7 pp. y 11 ils.

<i>Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Núm. pp.</i>	<i>Núm. ils.</i>
Carlos Obregón Santacilia	Consideraciones sobre arquitectura moderna	4	9
Ana Brener	Carlos Orozco como retratista	2	2
Samuel Ramos	Ensayo sobre la danza	1	0

Número 4: 4 colaboraciones, 15 pp. y 16 ils.

<i>Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Núm. pp.</i>	<i>Núm. Ils.</i>
André Salmón y Alberto Prebisch	El pintor Rodríguez Lozano	5	5
Renato Molina Enríquez	Fotografía. La obra de Tina Modotti (para un poema estridentista)	4	4
Anónimo	El arquitecto Antonio Ruíz	5	6
M. Rodríguez Lozano	Mujer sentada (ils.)	1	1

Número 5: 1 colaboración, 4 pp. y 9 ils.

<i>Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Núm. pp.</i>	<i>Núm. Ils.</i>
G. Fernández Ledesma	El pintor Rufino Tamayo	4	9

Número 6

<i>Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Núm. pp.</i>	<i>Núm. Ils.</i>
0	0	0	0

Número 7: 2 colaboraciones, 6 pp. y 7 ils.

<i>Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Núm. pp.</i>	<i>Núm. Ils.</i>
Magda Portales	Norah Borges	2	3
F. Monterde G.I.	Fotografías de Weston	4	4

Otros

Revista número 1: 10 colaboraciones, 19 pp. y 38 ils.

<i>Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Núm. pp.</i>	<i>Núm. Ils.</i>
Varios	Encuesta sobre pintura	2	2
E. Weston	Los Daguerrotipos	1	3
G. Fernández Ledesma	El Arte espontáneo de los presidios	2	6
S. Novo	Las Escuelas al Aire Libre	2	2
Anónimo	La Escuela de Bellas Artes	2	4
Varios	Grabados en madera (sección de niños)	2	3
Anónimo	Hierros forjados	1	3
Martínez Pintao	Dos relieves	2	2
G. Fernández Ledesma	Relieves de Juan Hernández	1	6
L. Prieto Souza	Concurso para el Pabellón de México en Sevilla	4	7

Número 2: 11 colaboraciones, 22 pp. y 55 ils.

<i>Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Núm. pp.</i>	<i>Núm. Ils.</i>
Roberto Montenegro	Tehuana (ils.)	1	1

Matías Santoyo	Tehuana (ils.)	1	1
Varios	Encuesta sobre escultura	2	0
Lázaro López	Talla en madera	1	3
Anónimo	Las capitulares de libros de coro	3	14
E.A. Cervantes	Una obra artística de orfebrería hecha en la Ciudad de Puebla	2	4
G. Fernández Ledesma	Guillermo Ruíz	1	2
Varios	Escultura (sección de niños)	1	2
Anónimo	El Departamento de Dibujo y Trabajos Manuales	2	6
Francisco Díaz de León	Grabados en madera	4	12
Manuel Toussaint	Arquitectura. Estudio sobre Teposcolula	5	10

Número 3: 7 colaboraciones, 16 pp. y 19 ils.

<i>Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Núm. pp.</i>	<i>Núm. ils.</i>
Miguel O. de Mendizábal	Los animales en los tejidos y bordados indígenas	5	12
G. Fernández Ledesma	Fotografías de Deportes	2	3
Varios	Encuesta sobre arquitectura	2	0
Anónimo	Museo de Arte Moderno Americano	2	1
André Fontains y Louis Vauxcelles	Estudio sobre talla directa	2	0
Máximo Pacheco	Óleo (ils.)	1	1
Anónimo	Esculturas de caballos	2	2

Número 4: 11 colaboraciones, 33 pp. y 50 ils.

<i>Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Núm. pp.</i>	<i>Núm. ils.</i>
André Fontains y Louis Vauxcelles	La talla directa	2	1
G. García Maroto	La revolución artística mexicana. Una lección	9	9
Anónimo	Una nueva escuela de escultura	3	8
Gerardo Crespo	Grabados en madera	1	1
Erasto Cortés	Dibujos	3	4
Anónimo	Ilustraciones Jeroglíficas	1	6
J. Guadalupe Nava	Hierro Forjado	1	3
L. Albarrán y Pliego	Escultura en lámina de hierro	1	1
Anónimo	Dos fuentes (páginas confrontadas)	2	2
Anónimo	Arquitectura. Dibujos del pintor Antonio Ruíz	5	6
Ramón Mena	Mosaicos mexicanos (prehispánicos)	5	9

Número 5: 5 colaboraciones, 16 pp. y 32 ils.

<i>Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Núm. pp.</i>	<i>Núm. ils.</i>
R. Heliodoro Valle	El Calabazo de Ayacucho	3	5
Anónimo	Escultura (época colonial)	2	3
Luis G. Serrano	Azulejos y paneles policromos de la época de la Colonia	6	16
Enrique A. Cervantes	Hermandad o Cofradía de Loceros	2	6
Silvanus G. Morley	Un jarro maya pintado	3	2

Número 6: 5 colaboraciones, 25 pp. y 48 ils.

<i>Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Núm. pp.</i>	<i>Núm. ils.</i>
Pedro de Alba	Artistas y artesanos. Escultura. Tallas en madera	6	8
G. Castillo	La naturaleza virgen es el niño	5	6
G. Fernández Ledesma	Siluetas Zacatecanas	3	12
R. Molina Enríquez	Lacas mexicanas. Los baúles de Olinalá	8	16
M. Romero de Terreros	Obras de Hierro	3	6

Número 7: 9 colaboraciones, 33 pp. y 45 ils.

<i>Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Núm. pp.</i>	<i>Núm. ils.</i>
F. Díaz de León	Un pintor japonés en México	5	8
J. Martín Ramírez	El Centro Popular de Pintura de San Pablo	3	7
Varios	Grabados en madera. (Sección de niños)	4	8
Walter Pach	El Arte en México	3	1
A. Carrillo Gariel	El Arte Mexicano de la Colonia	3	3
G. Fernández Ledesma	Dos máscaras	2	2
(2)	Una nueva Escuela de Arte en Michoacán	3	5
E. Abreu Gómez	El pintor Roberto Montenegro	9	11
Roberto Montenegro	Ilustración	1	1

APÉNDICE III. Clasificación de las imágenes de *Forma*

Forma Núm. 1

ARQUITECTURA	Diego Rivera. Proyecto para un teatro en un puerto del Golfo de México. Estilo neoazteca. Planos de plantas y alzado
ARTE POPULAR	Proyectos para el concurso del pabellón de México en Sevilla, estilos: Art Decó, neoindígena y neocolonial (2) Pinturas murales de pulquerías Arte espontáneo de los presidios (grabados sobre hueso) Juguetes mexicanos tradicionales de Jalisco, Estado de México, Guanajuato, Puebla, México. Láminas a color ¹
ARTE PREHISPÁNICO	Esculturas aztecas. Colección Museo Nacional. Zoomorfas
ARTE COLONIAL	
ESCULTORES	
PINTORES	Agustín Lazo. Óleos. Retratos y tema mexicanista José Clemente Orozco. Estudios al carbón de los frescos de la Escuela Nacional Preparatoria (ENP), dibujo al carbón ("La Chole") y fotografías de los frescos del tercer nivel de la ENP
OBRAS GRÁFICAS	Covarrubias. Caricaturas de personalidades (Picasso, Príncipe de Gales)
ESCUELAS DE PINTURA AL AIRE LIBRE	Acuarelas de alumnos jóvenes. Tema rural Óleos de tema proletario y urbano Grabados en madera de niños. Tema proletario y urbano Hierros forjados (candil, chapa, etc.) de J. Guadalupe Nava. Estilo Neocolonial
FOTOGRAFÍA ²	Tallas en madera de Juan Hernández. Tema proletario y socialista
ILUSTRACIONES EDITORIALES	Daguerrotipos Viñeta abstracta. Xilografía Logotipo del fotógrafo Agustín Jiménez. Grabado Logotipo de la Universidad Nacional de México. Grabado

Forma Núm. 2

ARQUITECTURA	
ARTE POPULAR	Juegos de niños. Hojas de papel que contienen asuntos pintados a mano. "Faz de Cristo" Juguetes mexicanos tradicionales de Agascalientes, Michoacán, Puebla, Guanajuato, Estado de México. Láminas a color
ARTE PREHISPÁNICO	
ARTE COLONIAL	Capitulares de los libros de coro (antifonario). Láminas a color
ESCULTORES	Estudio sobre la iglesia de Teposcolula, Oaxaca Obra de orfebrería de estilo neocolonial. Relicario hecho a la "cera perdida". Fundición de Luis Albarrán y Pliego

¹ Las imágenes en *Forma* aparecen en blanco y negro, excepto en los casos que se indica "láminas en color".

² Las imágenes que se consignan bajo el rubro "fotografía" son aquellas que aparecen en artículos que tienen por tema esta técnica. Las fotografías de escultura, pintura y otras ramas artísticas fueron hechas por encargo (el fotógrafo oficial de *Forma* fue Agustín Jiménez, pero también encontramos algunas atribuidas a Tina Modotti) o pertenecían a archivos particulares.

PINTORES	Guillermo Ruiz. Escultura en cera para fundirse en bronce. Cabeza Roberto Montenegro. Tehuana (retrato de Miss Rosa Rolando). Óleo
OBRAS GRÁFICAS	Máximo Pacheco. Tema mexicanista (obrero muerto, jacal, campesinos, etc.) Carboncillo, tinta y óleo David Alfaro Siqueiros. Frescos de la ENP, estudios para los frescos de la Universidad de Guadalajara, Jalisco Matías Santoyo. Tehuana. Dibujo. Estilo Art Decó Manuel Manilla. Grabado Francisco Díaz de León. Grabado en madera. Temas variados (urbano, neocolonial, formas clásicas, etc.) Talla en madera de Lázaro López. Estilo neocolonial. Tema religioso Dibujos de niños. Tema proletario y rural. Sección de Dibujo y Trabajos Manuales del Departamento de Bellas Artes Esculturas en madera de niños.
ESCUELAS DE PINTURA AL AIRE LIBRE	Fotografías de la Villa de Guadalupe (fotografía popular) Viñeta neocolonial. Xilografía Viñeta con tema alusivo al deporte. Dibujos Viñeta neocolonial. Xilografía Logotipo abstracto del Museo de Arte Moderno Americano. Xilografía Logotipo del fotógrafo Agustín Jiménez. Grabado Logotipo de la Universidad Nacional de México. Grabado
FOTOGRAFÍA ILUSTRACIONES EDITORIALES	
 <i>Forma Núm. 3</i>	
ARQUITECTURA	Edificio de estilo internacional. Maqueta. Arqs. Puchman y Kahn, Nueva York Sala de conferencias para una Academia de Bellas Artes en Amsterdam. Arqs. Bijvoet y Duiker Dibujo de una casa de campo. Arq. Franck Lloyd Wright Proyecto para el edificio de la Secretaría de Agricultura y Fomento. Arqs. Tarditi y López Moctezuma Proyecto para el pabellón de México en la Exposición de Sevilla. Arq. Obregón Santacilia Proyecto para almacén. Alumno del 4o. año de arquitectura, Juan O'Gorman Monumento a Cuauhtémoc. Río de Janeiro. Arqs. Obreón y Tarditi
ARTE POPULAR	Tejidos y bordados indígenas. Tema: animales Retablos (exvotos) del Señor del Hospital. Láminas a color Figura de petate (caballo y jinete) Juguetes mexicanos tradicionales de Guanajuato, Tlaxcala, Estado de México y México. Láminas a color
ARTE PREHISPÁNICO ARTE COLONIAL ESCULTORES	
PINTORES	Guillermo Ruiz. Talla directa en basalto negro. "Raza" José Creft. Tubos de chimenea. Picador Carlos Orozco. Retratos. Dibujo Gabriel Fernández Ledesma. Óleo. "Primera comunión" Máximo Pacheco. Óleo Fermín Revueltas. Temple de una campesina, trazo para un mural en la Escuela de Ferrocarrileros, murales (encáustica) de la ENP

OBRAS GRÁFICAS
ESCUELAS DE PINTURA AL
AIRE LIBRE
FOTOGRAFÍA

Diego Rivera. Dibujo a lápiz. Retrato de niña indígena
Fernando Leal. Grabados en madera. Temas mexicanistas

ILUSTRACIONES EDITORIALES

Fotografías anónimas de deporte. Instantáneas del salto de un atleta y de un caballo
Viñeta neocolonial. Xilografía
Viñeta con tema alusivo al deporte. Xilografía
Logotipo del Museo de Arte Moderno Americano
Logotipo de la Universidad Nacional de México. Grabado

Forma Núm. 4

ARQUITECTURA

Dibujos de Antonio Ruiz de arquitectura neocolonial.
Composiciones para los "sets" de cinematografía norteamericanos
Juguetes mexicanos tradicionales de Jaisco, Estado de México,
Guanajuato, Puebla. Láminas a color

ARTE POPULAR

ARTE PREHISPÁNICO

Coatlícue
Mosaicos mexicanos. Máscara nahua. Colección del Museo
Británico. Láminas a color

ARTE COLONIAL

Reproducción de un catecismo hecho por indígenas en el siglo
XVI. Colección Von Humboldt
Fuente colonial

ESCULTORES

PINTORES

OBRAS GRÁFICAS

Luis Albarrán y Pliego. Lámina de fierro. Armadillo
Manuel Rodríguez Lozano. Óleos. Temas mexicanistas
Erasto Cortés. Grabados en madera. Tema: fábrica, acueducto,
centro nocturno ("estridentista")

ESCUELAS DE PINTURA AL
AIRE LIBRE

Óleos de niños. Retratos, aserradero
Escultura de niños. Retratos y tema zoomorfo. Escuela de
escultura para los obreros y los niños
Grabado en madera de Gerardo Crespo

FOTOGRAFÍA

Hierros forjados de J. Guadalupe Nava. Neocolonial
Fotografías de intención abstraccionista de Tina Modotti hechas
para *El canto de los hombres*, de Germán Liszt Arzubide (obra
estridentista)

ILUSTRACIONES EDITORIALES

Logotipo de la Universidad Nacional de México. Grabado

Forma Núm. 5

ARQUITECTURA

ARTE POPULAR

ARTE PREHISPÁNICO

ARTE COLONIAL

Calabazo tallado por los indios peruanos
Juguetes mexicanos tradicionales de Oaxaca
Jarro maya pintado. Copia de Jean Charlot. Colección Enrique
Cámara de Mérida. Cortesía del Intituto Carnegie
Escultura en madera del siglo XVII. Cabeza de santo (fotografía de
Tina Modotti). Colección de Mme. Jean Proal
Leones tallados en piedra de la "caja de agua" de Tepeaca, Puebla
Azulejos y paneles policromos de la Casa de la Marquesa de
Uluapa. Cerámica esmaltada a base de plomo y estaño. Láminas a
color

ESCULTORES

PINTORES

Rufino Tamayo. Acuarelas y óleos. Temas mexicanistas. Grabado

OBRAS GRÁFICAS
ESCUELAS DE PINTURA AL
AIRE LIBRE
FOTOGRAFÍA
ILUSTRACIONES EDITORIALES

en madera del catálogo de su exposición en Nueva York (1927?)
Diego Rivera. Frescos de la SEP. Dibujo académico (de cuando era
alumno de Santiago Rebull), cuadros cubistas, paisajes (1914-5),
estudio de un mosaico bizantino, obras de 1920, murales de
Chapingo (Escuela Nacional de Agronomía), murales de los patios
de la SEP (fotografías de Tina Modotti), dibujo de Emiliano
Zapata, proyecto para los murales de Palacio Nacional
Jean Charlot. Grabados en madera. Retrato e indígenas mayas

Título "Páneos y azulejos policormos". Grabado en madera
Título "Corrido de la Revolución". Grabado en madera
Logotipo de la Universidad Nacional de México. Grabado

Forma Núm. 6

ARQUITECTURA
ARTE POPULAR

Siluetas en papel recortado
Baúles de Olinalá. Láminas a color
Juguetes mexicanos tradicionales de Guanajuato, Jalisco y Estado
de México. Láminas a color

ARTE PREHISPÁNICO
ARTE COLONIAL

Dibujos de herrería (rejas, llaves, chapas, etc.). Colección de don
Luis de Razo

ESCULTORES
PINTORES

José Clemente Orozco. Proyectos y frescos de la ENP, proyecto de
un fresco en Orizaba, fresco de la Casa de los Azulejos, dibujos en
tinta china

OBRAS GRÁFICAS
ESCUELAS DE PINTURA AL
AIRE LIBRE

Gabriel Fernández Ledesma. Grabados en madera. Carteles
Puerta tallada en cedro rojo. Escuela de escultura y talla directa.
Proyecto de Gabriel Fernández Ledesma. Fundió los mascarones:
Luis Albarrán y Pliego. Tableros ejecutados por los alumnos
(fotografías de Tina Modotti)
Exposición de dibujos infantiles para el concurso de Ginebra.
Óleos y esculturas de niños

FOTOGRAFÍA
ILUSTRACIONES EDITORIALES

Viñeta con tema alusivo al deporte. Grabado en madera
Logotipo de la Universidad Nacional de México. Grabado

Forma Núm. 7

ARQUITECTURA
ARTE POPULAR
ARTE PREHISPÁNICO
ARTE COLONIAL

Máscara mexicana

ESCULTORES
PINTORES

Óleos de Baltasar de Echave el viejo, Baltasar de Echave el mozo y
José Suárez

Tamiji Kitagawa. Óleos. Tema mexicanista

**OBRAS GRÁFICAS
ESCUELAS DE PINTURA AL
AIRE LIBRE**

FOTOGRAFÍA

ILUSTRACIONES EDITORIALES

Walter Pach. Óleo. "Venus Andyomena" (1924)
Roberto Montenegro. Ilustración de tema orientalista (1919). Estilo Art Decó, dibujos al carbón para el mural Signos del Zodíaco, fresco de la Escuela Anexa de la ENP. retratos, fresco del exconvento de San Pedro y San Pablo, murales de la Biblioteca Lincoln, fresco de la bóveda de la capilla de San Pedro y San Pablo (Signos del Zodiaco), dibujo de bañistas
Norañ Borges. Dibujos en tinta
Obras de los alumnos del Centro Popular de Pintura de San Pablo. Dibujos y óleos
Grabados en madera del Centro Popular de Pintura "Santiago Rebull". Tema: animales
Esculturas de alumnos de la Escuela de Arte en Michoacán.
Zoomorfás
Edward Weston. Juguetes mexicanos, fábrica y W.C. Intención abstraccionista
Logotipo de la Universidad Nacional de México. Grabado

CRONOLOGÍA

- 1888** *Azul* de Rubén Darío. Empieza a gestarse el modernismo latinoamericano (e). Porfirio Díaz asume la presidencia de la República por tercera ocasión.
- 1898** Se funda la *Revista Moderna*. Ilustrador y viñetista, Julio Ruelas; director, Jesús E. Valenzuela (e).
- 1896** Diego Rivera ingresa a la Escuela Nacional de Bellas Artes (k).
- 1900** *Ariel* de José Enrique Rodó. Segunda etapa del modernismo latinoamericano. Búsqueda de una expresión *americanista* (e). Se inicia la quinta reelección de Díaz. Se funda el periódico *Regeneración*, órgano del Partido Liberal Mexicano-
- 1903** Llega el catalán Antonio Fabrés, contratado por Justo Sierra, a dirigir la Escuela Nacional de Bellas Artes. Hubo una rebelión de estudiantes contra sus métodos academicistas y estrictos (k). Orozco estudia en la Escuela de Bellas Artes (k).
- 1905** En Europa se inicia el movimiento pictórico de *Les Fauves* con Henri Matisse.
- 1906** Luis Castillo Ledón y Alfonso Cravioto fundan la revista cultural *Savia Moderna*. Agrupó a: Antonio Caso, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Diego Rivera, Roberto Montenegro, Ángel Zarraga, Saturnino Herrán y Jorge Enciso (e). Los trabajadores de la Green Consolidates Cooper Company, establecida en Cananea, se declaran en huelga.
- 1907** Se forma la sociedad de conferencias que se convertirá en El Ateneo de la Juventud (e). Mueren Julio Ruelas y Hermenegildo Bustos.
- 1909** Se funda El Ateneo de la Juventud (e). Se funda el Centro Antireeleccionista de México.
- 1910** El Dr. Atl organiza el Centro Artístico para conseguir del gobierno edificios públicos para pintar (k). Se inaugura la Universidad Nacional (l). Vasili Kandinsky propone la pintura abstracta (i). El presidente Porfirio Díaz se reelige. Francisco I. Madero emite el *Plan de San Luis*. Se registran levantamientos en respuesta al llamado hecho por Madero.
- 1911** Deja de imprimirse la *Revista Moderna*. El Ateneo de la Juventud cambia su nombre por Ateneo de México y su presidente es José Vasconcelos (e). Antonio Fabrés regresa a Europa y entran en su lugar a la Escuela Nacional de Bellas Artes Leandro Izaguirre y Germán Gedovius, ambos académicos y románticos (k). *Julio*. Estalla una huelga que divide la Escuela Nacional de Artes Plásticas y se crea la Academia de Bellas Artes. La nueva escuela depende directamente de la presidencia

- de la República (l). Presidencia interina de Francisco León de la Barra. Madero es elegido opresidente constitucional.
- 1913** Golpe de estado del Gral. Victoriano Huerta. La Escuela Nacional de Bellas Artes cambió de nombre al de Academia de Bellas Artes. Alfredo Ramos Martínez establece la primera Escuela de Pintura al Aire Libre, en Santa Anita (Santa Ana Ixtapalapa) (k) y es nombrado director de la Academia de Bellas Artes (d). Se organiza una magna exposición en Nueva York llamada *Armory Show* organizada por la Association of American Painters and Sculptors, considerada el punto de partida del arte moderno en Estados Unidos (j).
- 1914** Vasconcelos es nombrado director de la Escuela Nacional Preparatoria (e). Se cierra la Escuela de Pintura al Aire Libre en Santa Anita (m). Venustiano Carranza nombra a Gerardo Murillo (Dr. Atl) director de la Academia de Bellas Artes (e). *Septiembre*. El Dr. Atl organiza la fundación de una Sociedad de Artistas Mexicanos, que surgió como una "convención revolucionaria y artística" (o).
- 1915** *Abril-junio*. Edición del periódico carrancista *La Vanguardia* donde participa como caricaturista José Clemente Orozco (e).
- 1916** Manuel Gamio publica *Forjando Patria* (l). Orozco expone en la tienda de Francisco Navarro en Avenida Madero las acuarelas de la serie *Casa de lágrimas* (i).
- 1917** Venustiano Carranza cierra la Secretaría de Educación Pública (e). Se le añade la calidad de *Nacional* a la Academia de Bellas Artes. Ingresan a ella como alumnos: Gabriel Fernández Ledesma, Rufino Tamayo, Francisco Díaz de León, Agustín Lazo, Erasto Cortés, Leopoldo Méndez, Antonio M. Ruíz, Julio Castellanos (d).
- 1918** La "gramática" de Best Maugard se impone a nivel experimental a las alumnas de la escuela industrial "La Corregidora" de Querétaro (h). José Guadalupe Zuno funda en Guadalajara el "Centro Bohemio". Entre los integrantes: Xavier Guerrero y Carlos Orozco Romero (m). Muere Saturnino Herrán (k).
- 1919** Escenografía del ballet *La Fantasía Mexicana* para la soviética Anna Pavlova elaborada por Adolfo Best Maugard (h).
- 1920** Se funda la revista *México Moderno*, que se publica hasta 1923 (c). *23 abril*. Plan de Agua Prieta. *1o. de junio*. El Congreso nombró a Adolfo de la Huerta presidente interino. Adolfo de la Huerta nombró a Vasconcelos rector de la Universidad Nacional. Reestablecimiento de las Escuelas al Aire Libre, inicia su segunda etapa (f). *Julio*. Alfredo Ramos Martínez inaugura una Academia de Pintura al Aire Libre en la Casa del Artista en Coyoacán (o). *Diciembre*. Alvaro Obregón toma posesión como presidente de la República (l).

1921 Muere Ramón López Velarde. El Dr. Atl publica su libro *Las Artes Populares en México* (e). Se abre al público la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán (ex hacienda de San Pedro) (m). *Mayo*. David Alfaro Siqueiros publica en Barcelona "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana". También publica la revista *Vida Americana* (e). *Junio*. Vasconcelos hizo el contrato para la decoración de los muros y vidrieras de la sala de conferencias del exconvento de San Pedro y San Pablo (e) y encargó la decoración a Roberto Montenegro, Jorge Enciso, Gabriel Fernández Ledesma y Xavier Guerrero (o). *Julio*. Adolfo Hitler es nombrado Presidente del Partido Nacional Socialista Alemán. Se crea el Partido Comunista Chino (l). *Julio*. Se crea por decreto presidencial la Secretaría de Educación Pública (g). *Julio*. Regresa Diego Rivera a México (h). Se funda el Departamento de Bellas Artes (l). *Septiembre*. Best Maugard se encarga de la organización de los festejos del Centenario de la Consumación de la Independencia: una "noche mexicana" en el Bosque de Chapultepec (i). *19 septiembre*. Exposición Nacional de Arte Popular organizada por el Dr. Atl, Xavier Guerrero, Jorge Enciso y Roberto Montenegro (o). *2 de octubre*. Se emite el decreto que crea la Secretaría de Educación Pública y Vasconcelos es nombrado Ministro (h). *Diciembre*. Manuel Maples Arce emite el primer Manifiesto Estridentista llamado *Volante Actual No. 1* (h).

1922 Pabellón mexicano en el centenario de la Independencia de Brasil. Arquitectos: Carlos Obregón Santacilia y Carlos Tardite (e). Segundo Manifiesto estridentista en Puebla (f). Se adopta en las escuelas primarias dependientes de la SEP el Método de Dibujo Adolfo Best Maugard (e) (entre 1921 y 1924, 70 profesores lo enseñan a 70,000 alumnos) (f). Jean Charlot impulsa la técnica de grabado en madera en México, principalmente con Fernando Leal y Francisco Díaz de León en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán (d). Se funda la revista *La Falange*, que se publica hasta 1923 (c). *Enero*. Vicente Lombardo Toledano nombró el "grupo solidario del movimiento obrero" (e). *Antes de abril*. Se inició la pintura del muro principal del Anfiteatro Bolívar: *La Creación* (e). *Septiembre*. Roberto Montenegro comenzó a pintar su mural *El árbol de la vida* en San Pedro y San Pablo, lo termina en octubre de 1922 (e). *Octubre*. Se efectúa la Gran Marcha Fascista que impone a Benito Mussolini como jefe del gobierno italiano (l). *Ultimo tercio*. Creación del Sindicato de Obreros Trabajadores de Pintura y Escultura (SOTPE) (o).

1923 El Instituto Carnegie empieza a hacer excavaciones en Chichén-Itzá (l). Se publica *El Método Best Maugard* con un tiraje de 15 000 ejemplares (h). *Julio*. José Clemente Orozco comienza a pintar en la Preparatoria (e). *Finales*. Roberto Montenegro decora el despacho de Vasconcelos y con Miguel Covarrubias decora la Biblioteca Lincoln (ahora Benito Juárez) (h). *Diciembre*. Se instituye formalmente el Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores. Primer manifiesto del SOTPE en apoyo a la candidatura de Plutarco Elías Calles (e).

1924 Se funda la revista *Ateneo* (c). *Enero*. Asesinato de Felipe Carrillo Puerto, presidente del Partido Socialista del Sureste. Primera renuncia de Vasconcelos a la SEP (e). *Marzo*. Aparece el primer número de *El Machete* (e). *Marzo*. André Bretón publica el primer *Manifiesto Surrealista* (l). *12 abril*. Primera y única exposición estridentista en el "Café de Nadie" (i). *2 julio*. Termina abruptamente la primera fase de la pintura mural cuando Vasconcelos renuncia a la SEP y el nuevo subsecretario de educación, Bernardo Gastelum, anunció la suspensión de todos los proyectos oficiales de decoración mural (e). Manuel Rodríguez Lozano sustituye a Best Maugard en el Departamento de Dibujo (i). *Julio*. Pasa *El Machete* a manos del Partido Comunista Mexicano (b). *Octubre*. Primer Congreso Eucarístico Nacional, el presidente los acusa de violaciones a la Constitución (l). *Octubre*. Se disuelve el SOTPE (o). Gana las elecciones presidenciales Plutarco Elías Calles. Rebelión delahuertista (l). *30 noviembre*. Protesta como presidente Plutarco Elías Calles. *1o. de diciembre*. José Manuel Puig y Casauranc es nombrado secretario de educación, cargo que tendrá hasta el 22 agosto de 1928.

1925 Comienza a editarse la revista *Mexican Folkways*. Renuncia Manuel Gamio a la subsecretaría de Educación (m). Mural de Orozco en la "Casa de los Azulejos" (k). Se fundó la "casa del estudiante indígena" para "incorporar al indígena a la cultura del país" (m). Se abre la Escuela de Pintura al Aire Libre en Tlalpan, su director es Francisco Díaz de León (d). José Vasconcelos publica *La raza cósmica* (l). *Febrero*. Empieza el conflicto del gobierno con el arzobispo de México. En la Ciudad de México un grupo de sacerdotes mexicanos publica un manifiesto donde declaran que se separan de Roma y quieren establecer la Iglesia Cismática Mexicana. *Marzo*. Se funda la Liga Nacional Defensora de la Libertad Religiosa (l). *Mayo*. México restablece relaciones diplomáticas con la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (l). *Julio*. Tercer Manifiesto estridentista (f). Se instala el movimiento estridentista en Xalapa (f). *Noviembre*. Se efectúa en París la primera exposición que reúne a los surrealistas: Max Ernst, Hans Harp, Girorgio de Chirico, etcétera. (l).

1926 Exposición colectiva de las Escuelas de Pintura al Aire Libre en Berlín, París y Madrid (m). Jean Charlot, contratado por el Instituto Carnegie, copia los frecos y bajorrelieves de Chichén Itza. Se inaugura el Círculo Artístico de México (d). *Enero*. Estridentistas acuden al III Congreso Nacional Estudiantil en Ciudad Victoria, Tamaulipas (f). *Febrero*. El gobierno clausura templos, conventos y colegios. *Julio*. Suspensión de cultos en todo el país (l). *17 septiembre*. Frida Kahlo sufre el accidente que marcará su vida (i). *Octubre*. Comienza a publicarse la revista *Forma*. *Diciembre*. Muere Claude Monet (1840-1926) (l). Se crea la Dirección de Misiones Culturales, su directora es la profesora Elena Torres (m).

1926-1927 Diego Rivera pinta una serie de murales en la ex hacienda de Chapingo (k).

1927 Exposición de "Veinte siglos de arte mexicano" en Nueva York (d). Francisco Goitia pinta "Tata Jesucristo" (l). Antonieta Rivas Mercado establece el Teatro Ulises

con Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza y otros (l). *Enero*. Estalla la rebelión cristera (l). *Enero*. Por acuerdo del rector de la Universidad, Alfonso Pruneda, se decreta la creación de los Centros Populares de Enseñanza Artística Urbana (a). *Agosto*. Ejecución de los anarquistas Sacco y Vanzetti en los Estados Unidos (l). *Octubre*. Matanza de Huitzilac en donde muere el candidato a la presidencia Francisco Serrano (l). *Noviembre*. Fusilamiento de Arnulfo R. Gómez, candidato del Partido Antirreleccionista a la presidencia (l).

1927-1928 Se edita la revista *Ulises* (c).

1928 Se funda la revista *Contemporáneos* (c). Se desintegra el grupo estridentista (f). Deja de publicarse la revista *Forma*. Xavier Villaurrutia organiza una exposición patrocinada por la revista *Contemporáneos*, en donde exponen: Abraham Angel, Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos (i). Se funda el Taller de las Artes del Libro (d). Primer manifiesto del grupo ¡30-30! (d). Se edita ¡30-30! *Organo de los pintores de México*. Salieron tres números en un año. *17 de Julio*. Elección y asesinato de Álvaro Obregón (l). *23 de agosto*. Moisés Saenz Garza es nombrado secretario de Educación, cargo que tendrá hasta el 30 de noviembre. *1o. agosto*. José Manuel Puig y Casauranc funge como secretario de Industria, Comercio y Trabajo hasta el 30 de noviembre. *30 de noviembre*. Ezequiel Padilla es nombrado secretario de Educación, cargo que tendrá hasta el 5 de febrero de 1930. *1o. de diciembre*. Emilio Portes Gil asume la presidencia (l).

1929 La Academia Nacional de Bellas Artes se divide en dos áreas: la Escuela Nacional de Arquitectura y la Escuela Central de Artes Plásticas. Director de la Academia Nacional de Bellas Artes: Manuel Toussaint (d). Protesta del grupo ¡30-30!. Diego Rivera inicia sus murales en Palacio Nacional (l). Primera exposición de grabados del grupo 30-30 (d). Diego Rivera es nombrado director de la Escuela Central de Bellas Artes (d). Gabriel Fernández Ledesma es comisionado por el rector de la Universidad, Castro Leal, para trasladarse a España y llevar una exposición de las Escuelas de Pintura al Aire Libre y los Centros Populares a la Feria Internacional de Sevilla (a). Se constituye el Partido Nacional Revolucionario. José Vasconcelos se postula como candidato a la presidencia.

1929-30 Diego Rivera pinta los murales de la Secretaría de Salubridad (k).

1929- 1935 Se edita *El Machete Clandestino* (b).

1930 Diego Rivera pinta un mural en el Antiguo Palacio de Cortés en Cuernavaca (k). Orozco pinta su mural "Prometeo" en Pomona College, California (k). Tamayo pinta "El pueblo contra los tiranos" en el Museo Nacional de Antropología (m). Se publica una monografía de José Guadalupe Posada con introducción de Diego Rivera. Encarcelamiento de Siqueiros (m). Se funda la LIP (Lucha Intelectual Proletaria). Su publicación: *Llamado*. Algunos miembros: David Alfaro Siqueiros, Juan de la

Cabada, Pablo O'Higgins, Leopoldo Méndez (m). Asume la presidencia Pascual Ortíz Rubio.

1931 Deja de imprimirse la revista *Contemporáneos* (c). Se inaugura la Sala de Arte de la SEP (d).

1932 El Consejo de Bellas Artes de la SEP declaró de manera oficial el carácter "antiacadémico, intuicionista y experimentador"(sic) del programa de formación artística promovido por las escuelas de Ramos Martínez (h). Rufino Tamayo es nombrado jefe del Departamento de Artes Plásticas de la SEP (m).

1932-1934 Orozco pinta sus murales en la Baker Library (k).

1933 Rufino Tamayó pinta el fresco "El Canto, la Música, la Danza" para el ex-conservatorio de Música (m). La Escuela Central de Bellas Artes cambia de nombre a Escuela Nacional de Artes Plásticas.

1934 Se funda la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), formada por antiguos miembros de al LIP y Luis Arenal (b). Orozco pinta el mural "La Katharsis" en el Palacio de Bellas Artes (k). Diego Rivera pinta un mural en el Palacio de Bellas Artes (k). Lázaro Cárdenas rinde protesta como presidente de la República.

1934- 1938 Se publica el periódico *Frente a Frente* (b).

1936 Plutarco Elías Calles y Luis N. Morones son expulsados del país.

1936-1939 José Clemente Orozco realiza su obra mural en Guadalajara: Auditorio Universidad, Palacio de Gobierno y Hospicio Cabañas (k).

1937 Se funda el Taller de la Gráfica Popular (o).

1938 Se funda la Escuela de Artes del Libro (d). Se funda la Federación Internacional de Arte Independiente (FIARI), encabezada por André Bretón y Diego Rivera. Expropiación petrolera.

1940 Exposición Internacional de Surrealismo en la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor (l). Protesta como presidente el Gral. Manuel Ávila Camacho.

Fuentes bibliográficas utilizadas para elaborar la cronología:

- a) Alanís Figueroa, Judith, *Gabriel Fernández Ledesma y el nacionalismo cultural mexicano*, Tesis de licenciatura, México, Universidad Iberoamericana, 1981.
- b) Azuela, Alicia, *El Machete and Frente a Frente*,
- c) -----, *La vanguardia mexicana en la revista Contemporáneos*, Latin American Studies Association. XV International Congress, Sept. 21-23, 1989.
- d) Candas Sobrino, Covadonga, *Francisco Díaz de León como productor de las artes gráficas*, Tesis Licenciatura, Universidad Iberoamericana, 1981.
- e) Coleby, Nicola, *La construcción de una estética: El Ateneo de la Juventud. Vasconcelos y la primera etapa de la pintura mural posrevolucionaria 1921-1924*, Tesis de maestría en Historia del Arte. México, UNAM, 1985.
- f) Cordero, Karen, "Ensueños artísticos: tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México 1920-1930" en *Modernidad y Modernización en el arte mexicano 1920 - 1960*, Cat. Exh., México, INBA Museo Nacional de Arte, 1991.
- g) Charlot, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano*, México, Domés, 1985.
- h) De Anda Alanís, Enrique X., *La Arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos de la década de los veinte*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.
- i) Debroise, Olivier, *Figuras en el Trópico. Plástica mexicana. 1920 - 1940*, Barcelona, Océano, 1984.
- j) -----, "Sueños de modernidad" en *Modernidad y Modernización en el arte mexicano 1920 - 1960*, Cat. Exh., México, INBA Museo Nacional de Arte, 1991.
- k) Fernández, Justino, *La pintura moderna mexicana*, México Pormaca, 19. (Colección Pormaca 6).
- l) Galeana de Valadés, Patricia, *Los siglos de México*, México, Nueva Imagen, 1991.
- m) Ortiz Gaytán, Julieta, *Políticas culturales del Estado en el México contemporáneo (1921 - 1940)*, Tesis de licenciatura en Historia. UNAM FFyL, 1983.
- n) Ramírez, Fausto, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde. 1914 - 1921*, México, UNAM - IIE, 1990. (Cuadernos de Historia del Arte 53)
- o) Reyes Palma, Francisco, "Arte funcional y vanguardia (1921 - 1952)" en *Modernidad y Modernización en el arte mexicano 1920 - 1960*, Cat. Exh., México, INBA Museo Nacional de Arte, 1991.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, Esther, "Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias" en *El nacionalismo y el arte. IX Coloquio de Historia del Arte*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.
- Alanís Figueroa, Judith, *Gabriel Fernández Ledesma*, México, UNAM Coordinación de Difusión Cultural, 1985.
- -----, *Gabriel Fernández Ledesma y el nacionalismo cultural mexicano*, Tesis de licenciatura en Historia del Arte, México, Universidad Iberoamericana, 1981.
- Azuela, Alicia, "Educación artística y nacionalismo (1924-1934)" en *El nacionalismo y el arte. IX Coloquio de Historia del Arte*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.
- -----, "El Machete and Frente a Frente. Socially committed art" en *Art Journal*, Spring 1993, Vol. 5, Núm. 1.
- -----, *La vanguardia mexicana en la revista "Los Contemporáneos"*, Ponencia para el Latin American Studies Association. XVI International Congress, Sept. 21-23, 1989.
- Best Maugard, Adolfo, *Método de Dibujo. Tradición, Resurgimiento y Evolución del Arte Mexicano*, México, SEP, 1923.
- Brenner, Anita, *Ídolos tras los altares 1929*, México, Domés, 1983.
- Candas Sobrino, Ma. Covadonga, *Francisco Díaz de León, como promotor de las artes gráficas*, Tesis de licenciatura en Historia del Arte, México, Universidad Iberoamericana, 1981.
- Cardoza y Aragón, Luis, *La nube y el reloj*, México, UNAM, 1940.
- Coleby, Nicola, *La construcción de una estética: El Ateneo de la Juventud. Vasconcelos y la primera etapa de la pintura mural posrevolucionaria 1921- 1924*, Tesis de maestría en Historia del Arte, México, UNAM Facultad de Filosofía y Letras, 1985.
- Cordero Reiman, Karen, "Ensueños artísticos: tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México 1920-1930" en *Modernidad y Modernización en el arte mexicano 1920 - 1960*, Cat. Exh., México, INBA Museo Nacional de Arte, 1991.
- -----, "Alfredo Ramos Martínez: 'un pintor de mujeres y de flores' ante el ámbito estético posrevolucionario (1920-1929)" en *Alfredo Ramos Martínez (1871-1946). Una visión retrospectiva*, Cat. Exh., México, Museo Nacional de Arte INBA, abril - junio 1992.

- Cortés Juárez, Erasto, *El grabado contemporáneo*, México, Ed. Mexicanos, 1951. (Enciclopedia mexicana del arte 12)
- Charlot, Jean, *An artist on art: collected essays of Jean Charlot*, Hawaii, Honolulu University Press, 1972.
- -----, *El renacimiento del muralismo mexicano*, México, Domés, 1985.
- De Anda Alanís, Enrique X., *La Arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos de la década de los veinte*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.
- Debrouse, Olivier, *Figuras en el Trópico. Plástica mexicana. 1920 - 1940*, Barcelona, Océano, 1984.
- -----, "Sueños de modernidad" en *Modernidad y Modernización en el arte mexicano 1920 - 1960*, Cat. Exh., México, INBA Museo Nacional de Arte, 1991.
- Díaz Arciniega, Víctor, *Querrela por la cultura "revolucionaria" (1925)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989. (Vida y pensamiento de México)
- *Diseño antes del diseño. Diseño Gráfico en México 1920-1960*, estudio de Cuauhtémoc Medina, Cat. Exh., México, INBA Museo de Arte Carrillo Gil, oct.-dic. 1991.
- Eder, Rita, "El Muralismo Mexicano: modernismo y modernidad" en *Modernidad y Modernización en el arte mexicano 1920 - 1960*, Cat. Exh., México, INBA Museo Nacional de Arte, 1991.
- -----, "Las imágenes de lo prehispánico y su significación en el debate del nacionalismo cultural" en *El nacionalismo y el arte. IX Coloquio de Historia del Arte*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.
- Fell, Claude, *José Vasconcelos. Los años del águila*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Históricas, 1989.
- Fernández, Justino, *El hombre en Estética del arte mexicano*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990 2a. ed.
- -----, *La pintura moderna mexicana*, México, Ed. Pormaca, 1964.
- *Forma. 1926-1928*, colección dirigida por José Luis Martínez, México, Fondo de Cultura Económica, Primera edición facsimilar 1982. (Revistas Literarias Mexicanas Modernas)
- García de Germenos, Pilar, "Alfredo Ramos Martínez y la Academia Nacional de Bellas Artes (1910-1920)" en *Alfredo Ramos Martínez (1871-1946). Una visión retrospectiva*, Cat. Exh., México, Museo Nacional de Arte INBA, abril - junio 1992.

- González Casanova, Henríque, "La lucha por nuestra cultura. Vasconcelos educador" en *José Vasconcelos: de su vida y obra. Textos selectos de las jornadas vasconcelianas de 1982*, Comp. Alvaro Matute y Martha Donís, México, UNAM Dirección General de Difusión Cultural, 1984. (Textos de Humanidades 39)
- González Matute, Laura, *Escuelas al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, Tesis de licenciatura en Historia, UNAM Facultad de Filosofía y Letras, 1979
- -----, "30-30 Organó de los pintores de México" en *Artes Plásticas*, México, UNAM Escuela Nacional de Artes Plásticas, marzo 1991, Vol.3 núm.12.
- -----, *et. al., ¡30-30! Contra la Academia de Pintura. 1928.* Cat. Exh. INBA, Museo Nacional de Arte, 1994.
- *Homenaje al movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre*, Cat. Exh., México, INBA Museo Nacional de Bellas Artes, 1981.
- *Introducción a la cultura artística de México. Siglo XX*, México, SEP, CNCA, Universidad de Zacatecas, 1994.
- Lajous, Alejandra, *et. al., Manual de historia del México contemporáneo (1917-1940)*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Históricas, 1988.
- Manrique, Jorge Alberto, "Las contracorrientes de la pintura mexicana" en *El nacionalismo y el arte. IX Coloquio de Historia del Arte*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.
- -----, "Otras Caras del Arte Mexicano. Notas sobre la integración plástica" en *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*. Cat. Exh. México, INBA Museo Nacional de Arte, 1991.
- Matute, Alvaro, Eduardo Blanquel y Raquel Tibol, "Epílogo" en *José Vasconcelos: de su vida y obra. Textos selectos de las jornadas vasconcelianas de 1982*, Comp. Alvaro Matute y Martha Donís. México, UNAM Dirección General de Difusión Cultural, 1984. (Textos de Humanidades 39)
- Meyer, Jean, *et. al., Historia de la Revolución Mexicana. 1924 - 1928. Estado y Sociedad con Calles*, México, El Colegio de México, 1981. (Historia de la Revolución Mexicana, Núm. 11)
- Meyer, Lorenzo, "El primer tramo del camino" en *Historia General de México*, México, El Colegio de México Harla, 1988.
- *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, Pres. de M. Puig y Casauranc, México, SEP, 1926.
- Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en *Historia General de México*, México, El Colegio de México Harla, 1988.

- -----, "El nacionalismo cultural" en *La polémica del arte nacional en México, 1850 - 1910*, Comp. Daniel Shávelzon, Fondo de Cultura Económica, 1988. (Sección de Obras de Historia)
- Myers, Bernard, *Mexican painting in our time*, New York, Oxford University Press, 1956.
- Noriega, Cecilia, ed. *El nacionalismo en México. VIII Coloquio de antropología e historia regionales*, México, El Colegio de Michoacán, 1992.
- Ortiz Gaytán, Julieta, *Políticas culturales del estado en el México contemporáneo (1921 - 1940)*, Tesis de licenciatura en Historia, UNAM Facultad de Filosofía y Letras, 1983.
- Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, México, ERA, 1991.
- Pérez Gavilán, Ana Isabel, "Publicaciones de 1900 a 1950" en *Artes Plásticas*, México, UNAM Escuela Nacional de Artes Plásticas, marzo 1991. Vol.3 Núm.12.
- *Plutarco Elías Calles. Pensamiento político y social. Antología (1913-1936)*, Pról., selección y notas de Carlos Macías, México, Fondo de Cultura Económica/ Instituto de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana/ Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca, 1991. (Vida y pensamiento de México)
- Poggioli, Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge, Mass., Harvard University Press
- Puig Casauranc, José Manuel, *Memoria que indica el estado que guardaba el ramo de la educación pública el 31 de agosto de 1927*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1927.
- -----, *Memoria que indica el estado que guardaba el ramo de la educación pública el 31 de agosto de 1926*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1926.
- Ramírez, Fausto, *Crónica de las artes plásticas en los años de Ramón López Velarde*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990. (Cuadernos de Historia del Arte 53)
- -----, "Vertientes nacionalistas en el modernismo" en *El nacionalismo y el arte. IX Coloquio de Historia del Arte*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.
- -----, "Hacia la gran exposición del Centenario de 1910: El arte mexicano en el cambio de siglo" en *1910: El arte en un año decisivo. La exposición de artistas mexicanos*, Cat. Exh., México, Museo Nacional de Arte INBA, mayo-julio 1991.

- Ready Kattan, Sylvia Adriana, *Índice comentado de la revista Forma*, Tesis de licenciatura en Historia del Arte, México, Universidad Iberoamericana, 1981.
- Reyes Palma, Francisco, "Arte funcional y vanguardia (1921 - 1952)" en *Modernidad y Modernización en el arte mexicano 1920 - 1960*, Cat. Exh., México, INBA Museo Nacional de Arte, 1991.
- -----, *Historia Social de la Educación artística en México (Notas y Documentos). Un proyecto cultural para la integración nacional. Período Calles y el Maximato (1924-1934)*, México, INBA SEP Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas, 1984. (Cuadernos del Centro de Investigación para la Educación y Difusión Artísticas)
- -----, "Radicalismo artístico en el México de los años 30. Una respuesta colectiva a la crisis" en *Artes Plásticas*, México, UNAM Escuela Nacional de Artes Plásticas. Dic. 1988 - Feb. 1989. Núm. 7.
- -----, "Vanguardia: Año cero" en *Modernidad y Modernización en el arte mexicano 1920 - 1960*, Cat. Exh., México, INBA Museo Nacional de Arte, 1991.
- Sandoval Pérez, Margarito, *La difusión del arte y el folklore en la revista Mexican Folkways*, Tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales UNAM, 1986.
- Schneider, Luis Mario, *El estridentismo. Antología*, México, UNAM Dirección General de Difusión Cultural, 1983. (Cuadernos de Humanidades 23)
- -----, *El Estridentismo: México 1921-1927*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.
- Sheridan, Guillermo, *Los contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Tíbol, Raquel, *Gráficas y Neográficas en México*, México, SEP UNAM, 1987.
- -----, "Panorama de las artes" en *José Vasconcelos: de su vida y obra. Textos selectos de las jornadas vasconcelianas de 1982*, Comp. Alvaro Matute y Martha Donís. México, UNAM Dirección General de Difusión Cultural, 1984. (Textos de Humanidades 39)
- -----, *Pintura moderna y contemporánea en Historia General del Arte Mexicano*, México-Buenos Aires, Hermes, 1969. Vols. V y VI
- Vasconcelos, José, prol., *Lecturas clásicas para niños*, México, Ed. facsimilar, SEP, 1984.
- Villegas, Abelardo, "El sustento ideológico del nacionalismo mexicano" en *El nacionalismo y el arte. IX Coloquio de Historia del Arte*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.