



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD
MORELIA

ENTRE APUNTES, CONFERENCIAS Y PRÁCTICAS. LA METODOLOGÍA
PEDAGÓGICA DE DAVID ALFARO SIQUEIROS

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
MARIO ALBERTO SÁNCHEZ GUERRA

TUTOR PRINCIPAL
SANDRA ZETINA OCAÑA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES
MÓNICA HAYDEÉ AMIEVA MONTAÑEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
NATALIA DE LA ROSA DE LA ROSA
INVESTIGADORA INDEPENDIENTE

CIUDAD DE MEXICO, ABRIL, 2023



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.

Agradecimientos

El siguiente ensayo se completo gracias a el apoyo otorgado por el Programa de Becas de Posgrado del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

Extiendo el agradecimiento al Posgrado en Historia del Arte, a la coordinación, y a todos los miembros del Instituto de Investigaciones Estéticas con los que asistí a clases, los y las cuales me permitieron comprender y aprender sobre el mundo de la Historia del Arte, en especial a la Dra. Katia Olalde, al Dr. Javier Ramírez Miranda, al Dr. David Gutiérrez, al Dr. Jaime Cuadriello, a la Dra. María Andrea Giovine y al Dr. Israel Rodríguez.

Agradezco a mi tutora la doctora Sandra Zetina, quien me guio y acompaño durante todo el proceso, mostrándome el camino con comentarios, cuestionamientos y rectificaciones para el ensayo y mi proceso de para obtener el grado de maestro.

Agradezco a la doctora Mónica Amieva, por presentarme el mundo de las pedagogías artísticas, guiarme en el proceso de mi ensayo y por ser un apoyo en todo momento que requerí para combinar la pedagogía y la historia del arte.

Agradezco a la doctora Natalia de la Rosa, por darme la opción de un cambio de tema y recuperar mi interés por los murales de Los Ángeles y por exigirme durante los seminarios con mayor claridad en mis ideas sobre los momentos históricos de la pedagogía de Siqueiros.

Adela mi compañera de vida, lectura, cine y confidente para todo lo relacionado con este escrito, gracias por ser mi ancla en todo momento.

A mi familia, que esta presente en todo mi sentir y me apoyaron en todo momento.

A los perrites que me acompañaron en los desvelos de lectura y escritura.

A mis amigos y amigas, gracias por tanto.

Índice.

Introducción.....	3
<i>Mitin Obrero y América Tropical</i>, dos obras dinámicas y de aprendizaje.....	10
Artista revolucionario: el ideal de artista de David Alfaro Siqueiros.....	17
El trabajo colectivo, un descubrimiento dentro de la experiencia docente.....	22
La metodología de enseñanza de la pintura mural.....	30
Las herramientas técnicas del artista revolucionario.....	36
El concepto del espectador en la obra de Siqueiros.....	39
Reflexión final.....	45
Referencias Bibliográficas.....	51

Introducción

Este ensayo busca abarcar dos disciplinas, la pedagogía y la historia del arte, una labor que recientemente ha cobrado relevancia en la historiografía, sin que ello signifique que antes los artistas no se concentraron en reflexionar sobre sus prácticas pedagógicas, sino que estas no eran investigadas desde la historia del arte. La investigación que aquí presento recupera las reflexiones y las prácticas en el campo de la pedagogía de David Alfaro Siqueiros, uno de los muralistas más reconocidos de México.

El primer encuentro con Siqueiros y sus ideas sobre la formación de nuevos pintores, fue con la recopilación de textos del Instituto Getty de Los Ángeles que realizó el investigador Héctor Jaimes¹. En los dos primeros documentos, Siqueiros relata su experiencia en el trabajo colectivo con los pintores de Los Ángeles durante la creación de los murales en dicha ciudad, y culmina con un tercer texto en el que escribe sobre el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores. Las reflexiones iniciadas por estos textos se nutrieron con la exposición de la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS) “Siqueiros Pedagogo” del 2019, en la cual tanto la curaduría como los talleres que se ofrecieron en el museo incrementaron el interés por la investigación docente del muralista y su metodología pedagógica.² En general son pocos los textos que se refieren a Siqueiros como un artista pedagogo, siendo el caso de esta exposición de la SAPS la que colocó las bases sobre las cuales partió este ensayo.

A raíz de estas inquietudes acerca de Siqueiros y sus vínculos con la pedagogía comencé a investigar sobre su experiencia docente en la realización de los murales de Los Ángeles, los cuales le sirvieron al artista como referencia para explicar las nuevas prácticas artísticas y los elementos tecnológicos como una propuesta para revolucionar la creación de arte monumental.

Entre los escritos más importantes sobre *Mitin Obrero* y *América Tropical* se encuentran los publicados por Shifra Goldman, la investigadora que dedicó parte de su vida

¹ Héctor Jaimes, *Fundación del muralismo mexicano: Textos inéditos de David Alfaro Siqueiros / introducción, compilación y notas por Héctor Jaimes*. (México: Siglo XXI Editores, 2012)

² La exposición fue curada por Vera Castillo y Adriana Melchor, fue inaugurada del 30 de octubre del 2019 al 23 de febrero de 2020 en la Sala de Arte Público Siqueiros.

en recuperar el legado de Siqueiros en Los Estados Unidos.³ Otros textos que recuperan la experiencia de Siqueiros en Los Ángeles son las tesis de Laurence Hurlburt, Fabiola Ruiz, Anna Indych y Sara Montgomery, todas ellas investigadoras estadounidenses interesadas en el arte mexicano realizado en su país de origen.⁴

Antes de comenzar con el desarrollo del ensayo, existen algunos conceptos que deben quedar esclarecidos para que el lector que se acerque a este documento encuentre una guía a la que pueda regresar en caso de ser necesario.

El primer concepto es el de educación, es un elemento fundamental en la vida de los seres humanos, desde el nacimiento se está inmerso en un mundo hecho para recibir conocimientos, ya sea por medio de imágenes, palabras, anuncios o cualquier elemento que esté relacionado con los cinco sentidos. Asimismo, las relaciones interpersonales generan aprendizaje en ambos sentidos, esto es lo que sucede en el caso del arte. La disciplina que se encarga de estudiar estas situaciones es la pedagogía, la cual tiene como objeto de estudio la educación en todos sus aspectos.⁵

La pedagogía se encuentra en constante crecimiento, gracias a que los conocimientos y experiencias formativas siguen una evolución en sus prácticas y relacionándose con otras ciencias, aunque esto también lo convierte en un concepto confuso. Cuando la pedagogía intercede en estudios transdisciplinarios, en muchos casos pierde su carácter independiente y

³ El primer texto que escribe Goldman sobre los murales de Siqueiros fue: Shifra Goldman, “Siqueiros y tres de sus primeros murales en Los Ángeles” en *Art Journal*, 33 núm 4, verano 1974. 43- 61. Traducción de Ana María Kobeh. El segundo texto fue: Shifra Goldman, “Siqueiros en Los Ángeles” en *Los murales de Siqueiros*, Raquel Tibol, (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1998). 41-71.

⁴ Laurence Hurlburt, *David Alfaro Siqueiros: The quest for revolutionary mural form and content, 1920-1940*. (Estados Unidos: The University of Wisconsin-Madison Ph.D, Fine Arts, 1976).

Anna Indych, *The critical reception of portable work by Orozco, Rivera and Siqueiros in the United States, 1927-1940*. (Estados Unidos: Institute of Fine Arts, New York University, 2003).

Sara Montgomery, *The long arm of the wall: Mural, myth and memory in América Tropical*. (Estados Unidos: The University of Chicago, 2017).

Fabiola Ruiz, *Mexican and U.S. Identity in Siqueiros's Tropical America and Orozco's Epic of American Civilization*. (Estados Unidos: California State University, 2020).

⁵ La construcción de estas definiciones es de mi autoría, sin embargo, se retoma para la creación de ellas la corriente epistémico-pedagógica. Para saber más revisar: García Hernández, José, Juárez Hernández, Soto Hassey, Rosa Cristina, (Coodrs.). *Opacidades pedagógicas. Debate epistemológico*. (México: Universidad Pedagógica Nacional, UPN, 2009) o, Rosa Cristina Soto Hassey, *Teoría pedagógica: Una aproximación epistémico-conceptual*. (México: Tesis para obtener el grado de Maestra en Desarrollo Educativo, Universidad Pedagógica Nacional, UPN, 2018).

+++++

se reduce a la definición de educación, colocándola únicamente con la concepción de uso para la transmisión y adquisición de conocimientos.

Es por este motivo que se debe dejar clara la diferencia entre pedagogía y educación. La primera se encarga de teorizar, discutir, analizar y construir el saber educativo, mientras la segunda se define como la transferencia recíproca de conocimientos entre una o más personas. De esta manera, el proceso de enseñanza-aprendizaje forma parte de lo pedagógico y no al revés. Para concluir con esta aclaración acerca de los saberes de pedagogía y educación, se entiende que la pedagogía nos brinda las reflexiones críticas y epistemológicas de la acción de formar a otro u otros seres humanos por medio de la educación.

Para abordar la diferencia entre pedagogía y educación, en los últimos años se ha popularizado la relación e importancia de los procesos de enseñanza-aprendizaje con otras disciplinas. En el caso del arte y la historia del arte, el campo de investigación se ha denominado pedagogía artística, la cual se define como el trabajo que realiza un artista al frente de un grupo de discípulos, estudiantes, u otros artistas, y que emplean una metodología educativa basada en prácticas artísticas, con la finalidad de formar nuevos artistas capaces de transformar y aprender la técnica o la estructura del lenguaje artístico;⁶ también pueden incluirse prácticas colectivas, en las que varios artistas interceden en la misma obra, con la finalidad de aprender unos de los otros, logrando un colectivo y popularizando las técnicas que emplea cada uno en su labor artística. Por último, puede considerarse pedagogía artística cuando un artista presenta su obra como una experiencia didáctica para el espectador, buscando formar a través de la sensibilización y la relación que se establece entre el espectador y la obra.

En muchos casos este tipo de prácticas se desarrollan desde la informalidad, pero esto no denota el trabajo que se realiza en los espacios creativos, por la manera de construir nuevas configuraciones discursivas en el arte. En otros casos no se logra la reflexión de la práctica y no se registra, o no quedan testimonios sobre los procesos que emplean los artistas que realizan estas prácticas, o simplemente no lo nombran un trabajo pedagógico o educativo.

⁶ Esta definición es de mi autoría, actualmente el campo de la pedagogía artística se encuentra en crecimiento, por lo tanto, las definiciones se encuentran en construcción. Esta definición es uno de los aportes para nuevas investigaciones.

Es importante también desarrollar los conceptos de curriculum y competencia; el primero se encuentra relacionado con la política educativa, siendo el portador de todos los elementos formativos con los que se enseña a los estudiantes, refiriéndose al plan de estudios al cual el educando deberá someterse para obtener los conocimientos y habilidades que se esperan que cumpla al final de sus estudios, en pocas palabras si se desarrollan los elementos del curriculum se podrá formar a un ideal de hombre o mujer con base a lo esperado. Siendo este una idea un poco utópica para la formación de los estudiantes, es también un plan que se emplea en la formación para implementar aprendizajes esperados. El segundo concepto es el de competencia, las cuales son los conocimientos, habilidades, aptitudes, actitudes y destrezas con las cuales debe contar el educando al final de sus estudios. Ambos términos cobran sentido para este ensayo más adelante, cuando se comience a explicar cuál es el ideal de artista que Siqueiros busca, por medio de su metodología pedagógica.⁷

Un elemento que se encuentra en constante relación con la pedagogía es la didáctica, esta es la rama de la pedagogía que se encarga de estudiar las técnicas y métodos de enseñanza.⁸ Por lo tanto, la metodología pedagógica de David Alfaro Siqueiros se puede traducir como una didáctica del arte, la cual incluye no solamente una técnica o método para la enseñanza a nuevos artistas muralistas, también busca crear una enseñanza en el espectador.

Con estas ideas acerca de la educación, pedagogía, curriculum, competencias, didáctica e historia del arte, la postura de este ensayo es colocar la labor de Siqueiros con sus equipos colectivos, como una pedagogía artística, que cuenta con un ideal de artista que se busca formar a través de métodos pedagógicos, además de una didáctica para el espectador

Es importante hacer notar que el muralista al describir su experiencia de trabajo con equipos colegiados se sitúa como director de la obra, y enfatiza que se trata de trabajo colectivo. Siqueiros no define ninguno de los conceptos a los que se refiere al momento de hablar de su trabajo con otros artistas, situación que nombra de muchas formas, como el ya mencionado trabajo colectivo, discípulos-colaboradores, equipo colegiado, bloque o block y

⁷ José Felix Angulo, “¿A qué llamamos curriculum?”, en *Teoría y desarrollo del Curriculum*. (Aljibe: España, Málaga, 1994). 17-29.

⁸ Nicola Abbagnano y Aldo Visalberghi, *Historia de la pedagogía*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1992). 70.

ayudantes. Sin embargo, cuando se refiere a los distintos grupos con los que crea obras no menciona una definición para estos, por lo tanto, la reflexión es resultado de mis interpretaciones acerca de la relación del artista con los grupos.

Un colectivo es la reunión de un grupo de personas con los mismos intereses en la búsqueda de lograr un objetivo en común, distinción que es válida con sus propuestas de conformar a los artistas en obras monumentales que sea pintada con base en un mismo ideal estético y político.⁹ Cuando Siqueiros menciona a los discípulos-colaboradores, se refiere a los artistas que se acercan a trabajar con él en distintas obras, a los cuales enseña, pero también aprende de estos, es importante aclarar que lo colectivo y lo colaborativo van de la mano, ya que el trabajo artístico que buscó el muralista fue el colaborativo entre miembros del equipo.

Al momento en que Siqueiros se refiere al equipo colegiado, otorga un valor agregado el cual es de profesionalización a los miembros del grupo, ya que a lo largo del tiempo los grupos de artistas que se suman a colaborar con él son especialistas en sus ramos, son escultores, químicos, arquitectos, herreros, entre otros, por ende, sus labores se encuentran colegiadas a cumplir un mismo fin, la obra de arte monumental.

Aunque el *bloc* o *block* era un grupo organizado desde una escuela de arte (en el caso del mural de *Mitin Obrero*), comienza a tomar referencia de las formas de organización política, pues es de esta forma que se llaman los partidarios del comunismo en sus organizaciones o mítines. Para el artista, realizar esta unión entre lo político y lo artístico lo acerca más a su ideal de artista revolucionario. Por último, se encuentran los ayudantes, los cuales no participan de forma activa en las decisiones del equipo colectivo, por ende, Siqueiros no utiliza esta referencia, a menos que sea para criticar la forma en que otros artistas trabajan con sus equipos, por medio del uso de ayudantes.

Tras estas aclaraciones, se puede plantear el objetivo de esta investigación, que consta de un trabajo transdisciplinar que busca explorar la dimensión pedagógica en los textos y las experiencias docentes de David Alfaro Siqueiros. Esto implica considerar al muralista como

⁹ En el caso de América Tropical son estudiantes, por eso es un grupo. En otros momentos son artistas que tienen objetivo en común, pero en espacios posteriores tiene que ver con colectivos que dependen de una forma de organización política, como EU con el Partido Comunista, o en España con los artistas republicanos.

un artista pedagogo, que reflexiona y analiza la forma de emplear el proceso de enseñanza-aprendizaje, desde el saber artístico y la creación de un método educativo para la creación de arte colectivo, con la intención de formar nuevos artistas que utilicen herramientas técnicas de la época moderna.

El objetivo de la investigación es ofrecer un análisis de la metodología pedagógica y didáctica, que se basa en el trabajo colectivo, y se desarrolla después de su primera experiencia docente en Los Ángeles. Sumado a esto, se busca establecer un vínculo entre la construcción del ideal de artista y el concepto de artista revolucionario. Dichos conceptos integran los elementos que Siqueiros propició tras la experiencia docente: el trabajo colectivo, las herramientas tecnológicas, la reproductibilidad de la obra, el mural al exterior y la experimentación de técnicas y materiales. Como parte del crecimiento y futuro legado del artista, creó y expuso su método pedagógico para pintar obras monumentales en el manual “Como se pinta un mural”, que podría considerarse también un tratado artístico, pues expone un análisis histórico y teórico como fundamento de su propuesta docente.¹⁰

Es importante recalcar que, en Los Ángeles, Siqueiros participó en su primera experiencia docente, por lo tanto, este fue el momento clave para el desarrollo de su metodología pedagógica. Antes, había expresado abiertamente críticas a los sistemas de enseñanza de las artes plásticas,¹¹ pero no había participado activamente en la formación de otros artistas, experiencia que le brindó herramientas para construir una didáctica que combata y busque resarcir todo aquello que consideraba como nocivo o anquilosado en la formación artística. A lo largo de su vida Siqueiros solamente tuvo dos experiencias formales como docente, la primera la antes mencionada y la segunda en 1949 en la Escuela de Pintura de San Miguel de Allende.

El vínculo de Siqueiros con la pedagogía fue constante y duradero a lo largo de su carrera. La investigación pudo haberse enfocado en otras prácticas, como el Experimental Workshop de Nueva York en 1936, o en la segunda ocasión que el muralista fue contratado

¹⁰ En 1949 Siqueiros es contratado para ofrecer una serie de cinco conferencias y clases prácticas de muralismo en la Escuela de Pintura de San Miguel de Allende. De esta experiencia el equipo de La Tallera y Siqueiros de la que se escribe y publica el libro-manual “Como se pinta un mural”. David Alfaro Siqueiros. *Como se pinta un mural*. (México: Taller Siqueiros, 1979).

¹¹ David Alfaro Siqueiros, “Rectificaciones sobre las artes plásticas mexicanas”, en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, (México: Fondo de cultura económica, 1996).

como docente en la Escuela Universitaria de Bellas Artes de San Miguel, experiencia de la cual Siqueiros con la ayuda de su equipo de trabajo redactó el libro-manual “Como se pinta un mural”, o en La Tallera puesto que esta fue una escuela-taller, un tema sobre el cual Siqueiros y Rivera siempre soñaron en sus charlas de 1920, cuando vivieron en Barcelona. Sin embargo, para los fines de este ensayo, aunque se consideró que todas estas experiencias fueron importantes para el desarrollo de la pedagogía artística de Siqueiros, todos y cada uno de estos hechos fueron consecuencia de lo experimentado en Los Ángeles, de la mano de los miembros del Block of Mural Painters.

Antes de comenzar a desglosar el contenido del ensayo, es necesario aclarar que el texto no fue redactado con base en un orden cronológico de los descubrimientos, escritos o experiencias del artista. En cambio, los apartados se desarrollaron con base a cada elemento en que Siqueiros explica o se refiere a su metodología. Esto es debido a que el mismo muralista constantemente recontaba y reelaboraba los eventos y sus propias acciones, para fortalecer su postura con experiencias anteriores que le ayudaban como punto de partida para sus próximas obras. En varios momentos de su vida regresó a la experiencia de Los Ángeles, para enfatizar el uso de distintos elementos desarrollados en esa experiencia artístico-pedagógica.

Con la finalidad de cumplir con los objetivos planteados, el ensayo se articuló de la siguiente manera: en un primer momento se analizan las imágenes de los dos murales al exterior que Siqueiros y su equipo pintaron en Los Ángeles. Las imágenes de ambos murales son subversivas, portan mensajes asociados a ideales comunistas de lucha, resistencia y revolución, con la intención de revelar injusticias. Sin embargo, la recepción de la comunidad no fue positiva. En una segunda parte se analiza el concepto de Siqueiros sobre el arte revolucionario, y como es que se fue perfilando este concepto gracias al conocimiento obtenido en Los Ángeles, a través del trabajo con un aspecto social, realizado de manera colectiva.

La última sección está dedicada a estudiar el ideal estético del arte revolucionario y la didáctica de enseñanza basada en el trabajo colectivo desarrollada por Siqueiros. Inicia con el análisis y exposición de todos los elementos característicos de la metodología pedagógica de Siqueiros, en donde se incluyen sus descubrimientos de Los Ángeles, pero

también otros elementos que se gestaron en este momento, que, no logran su potencialidad hasta tiempo después, con experiencias pedagógicas posteriores en las que Siqueiros trabajó de manera colectiva en otros países.

Mitín Obrero y América Tropical, dos obras dinámicas y de aprendizaje

En 1932, David Alfaro Siqueiros llegó a la ciudad de Los Ángeles como refugiado político y en búsqueda de nuevas oportunidades para vender obras realizadas en su taller de Taxco. Tras varias exposiciones, logró establecer relaciones con algunos miembros del John Reed Club y fue contratado por la Chouinard School of Art.

Esta escuela de arte se inauguró en 1921 y desde sus inicios contó con un vínculo estrecho con la compañía de animación Walt Disney, gracias a que Nelbert Chouinard otorgó becas a los animadores de la empresa, con la finalidad de que estos mejoraran sus habilidades en las artes.¹²

La dueña de esta escuela propuso a Siqueiros la oportunidad de ofrecer un curso sobre pintura mural al fresco para artistas inscritos de su institución, con la posibilidad de extenderlo a más asistentes. Esta fue la primera experiencia docente para el muralista mexicano, práctica en la que descubrió una serie de aprendizajes que se convertirían en un parteaguas para su teoría sobre el arte.



Figura 1. David Alfaro Siqueiros, *Accidente en la mina*, 1931. Óleo sobre yute ixtle. Colección Museo Nacional de Arte (MUNAL).

¹² Mike Boehm, “Chouinard, the influential L.A. art college, is revisited online”. *Culture Monster. All the arts, all the time*. 4 de enero 2012.

Como parte de la experiencia docente tuvo la oportunidad de realizar una obra mural dentro del patio de la Chouinard School. La tarea se encomendó a todos los asistentes a la clase y Siqueiros nombró a este grupo de artistas el Block of Mural Painters.¹³ El colectivo pintó el mural al exterior *Workers Meeting (Mitin obrero o Mitin en la calle)*, como también Siqueiros se referiría a la obra.

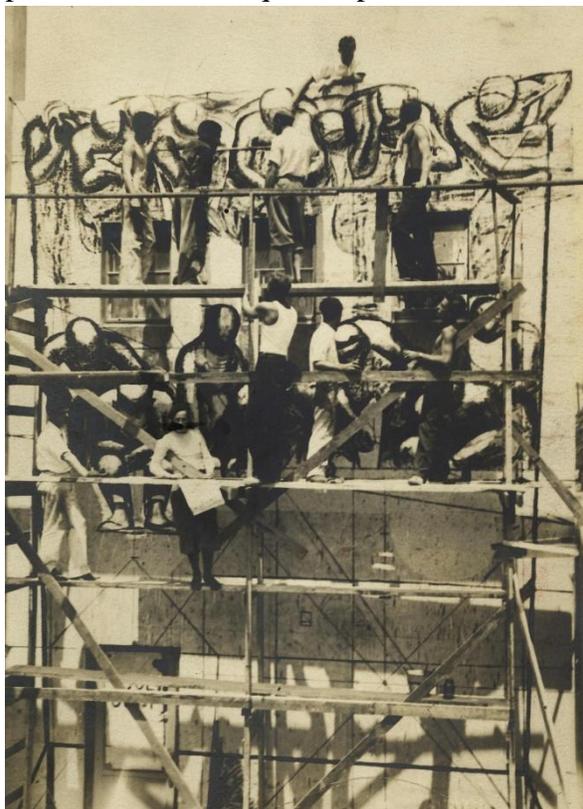
Los miembros del Block of Mural Painters, con Siqueiros como director de la obra, realizaron *Mitin Obrero* con la ayuda de elementos técnicos que hasta el momento no se habían aplicado para la pintura mural. Pero ¿cuál es el tema del mural? Para dar respuesta a este cuestionamiento se analizará la composición. La parte superior de la imagen es similar a *Accidente en la mina* de 1931 (Fig.1), en ella se encuentran cuatro mineros en la escena; un derrumbe interrumpe sus labores trágicamente. Uno de sus compañeros se encuentra atrapado entre rocas, que cubren la parte inferior de su cuerpo. Tres mineros se dedican a calmar el dolor del herido, las tres figuras se inclinan sobre el cuerpo que yace, parecen presagiar su muerte: el primero ofrece palabras de aliento y lo calma con una voz suave, al mismo tiempo sostiene un pañuelo rojo el cual simboliza el comunismo y la unidad del trabajo obrero. Otros dos mineros se dedican a quitar los escombros de encima de su compañero. Una composición similar se muestra en la parte superior del mural *Mitin Obrero* (fig.3).

La posición de los trabajadores es similar a los mineros que auxilian a su compañero sepultado por las rocas, en ambos casos se trata de escorzos frontales vistos desde arriba: solamente se ven las coronillas de las cabezas y los brazos actuando de manera colectiva. En la obra de caballete esta acción constituye la escena principal, en cambio, en *Mitin Obrero* la composición se divide en tres niveles horizontales que interactúan de manera distinta con el espectador. En el nivel superior, ocho obreros de la construcción observan y alientan desde lo alto de un edificio al orador comunista que se encuentra en la calle, interrumpen sus labores para estar atentos a las palabras del orador. Algunos cuentan con cascos de seguridad que los protegen de accidentes, las sombras provocadas por los rayos del sol sofocante del desierto

¹³ Los miembros del “*Block of mural painters*” fueron Millard Sheets, Merrel Gage, Henry de Kruif, Paul Starett Sample, Lee Blair, Phil Paradise, Donald Graham, Katherine McEwen, Tom Beegs y Barse Miller. Shifra Goldman, “Siqueiros y tres de sus primeros murales en Los Ángeles” en *Art Journal*, 33 núm 4, verano 1974. Traducción de Ana María Kobeh. 49.

de California se proyectan sobre el edificio, sus poses dinámicas los muestran en total disposición de congeniar con las exigencias del agitador.

La sección central de la pintura se interrumpe para dar espacio a las tres ventanas del muro, que integran la obra a la arquitectura del edificio sin romper con la escena. Bajo las ventanas, la composición pictórica se continúa con un segundo andamio, allí también hay un grupo de trabajadores con mayor diversidad de género: hombres y mujeres sentados y en cuclillas se muestran atentos a las palabras del orador. Aunque la obra tiene una composición de tres niveles, la parte inferior protagoniza la escena y en ella está el foco para comprender la imagen: un orador de camisa roja se encuentra parado sobre un cajón de madera. Sus fuertes brazos y la amplitud de su pecho dejan ver el esfuerzo de los años al enfrentarse a las labores diarias, es un trabajador decidido en su convicción de convencer a los otros de sumarse a la lucha revolucionaria del proletariado. De alguna manera la imagen evoca la perseverancia de Siqueiros para convencer a un mayor número de obreros a integrarse a los



sindicatos en 1929¹⁴. Al lado izquierdo del agitador se encuentra un hombre afrodescendiente con su hijo pequeño en brazos, sus ojos se posan directamente en el orador, mientras del otro lado una mujer descalza carga a su pequeña, ambos prestan total atención al discurso socialista de lucha y revolución.

Figura 2. Block of Mural Painters trabajando en el mural *Miñ Obrero*, 1932. Fotografía del archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS), autor desconocido.

¹⁴ Tras realizar los murales del Colegio de San Ildefonso, Siqueiros viaja a Guadalajara donde pinta con Amado de la Cueva *Ideales agrarios y laboristas de la revolución de 1910* (1926) en la biblioteca Iberoamericana Octavio Paz de la Universidad Autónoma de Guadalajara. Tras esta experiencia el muralista comienza con mayor intensidad su labor como organizador de obreros en la lucha sindical, formando parte del Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM).

Este mural, cargado de energía revolucionaria, fue fugaz para la vida del edificio, sin embargo, no fue así para la historia del arte y la historia del pueblo de Los Ángeles, porque gracias a su creación Siqueiros y el Block of Mural Painters descubrieron nuevos elementos para la pintura mural. La obra otorgó herramientas mecánicas como herramientas técnicas, entre estas destaca la capacidad de conciliar el trabajo verdaderamente colectivo, en el que los miembros del equipo busquen y realicen un trabajo teórico-práctico, dirigido por un director que les enseñe y al mismo tiempo aprenda junto a ellos. Todo esto se ve reflejado en los dos murales de Los Ángeles.

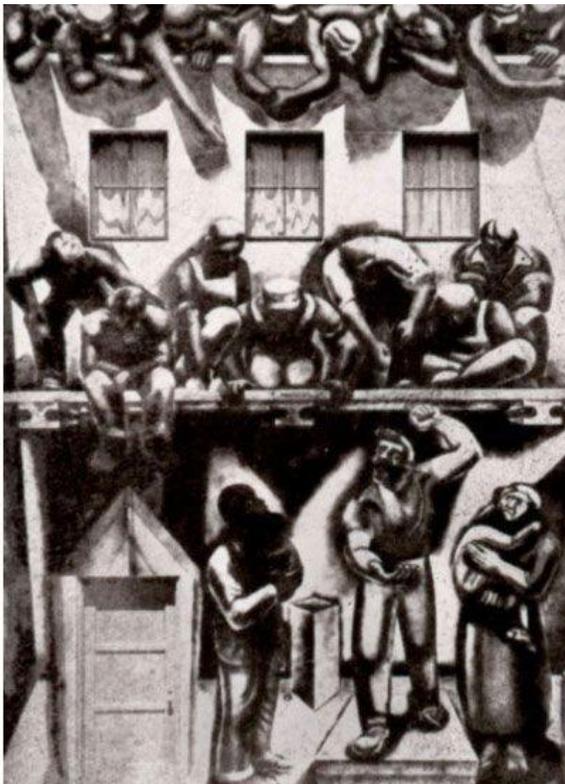


Figura 3. David Alfaro Siqueiros y Block of Mural Painters, *Miin Obrero*, 1932. Fresco moderno (cemento blanco pintado con pistola de aire y aerógrafo), 9 x 6 m Chouinard School of Art, Los Ángeles, California. Fotografía: autor desconocido. Imagen obtenida de *Los Murales de Siqueiros*, Raquel Tibol.

El mural *América Tropical: oprimida y destrozada por los imperialismos* (fig.6) fue pintado en 1932, pero su temática sigue vigente: el imperialismo arrebató por unas pocas monedas los recursos naturales y culturales de los pueblos latinoamericanos. Siqueiros buscó expresar como sería la América Tropical. Latinoamérica parece estar llena de selva, naturaleza, playas, animales y cultura, pero esto viene acompañado de la rapiña del

imperialismo, quienes se apoderan de los recursos para obtener beneficios para el capitalismo, y pagan muy poco por explotar las tierras de los países latinoamericanos.¹⁵

En 1932 Siqueiros se encontraba en el pintoresco sector de Los Ángeles, el cual fue diseñado para ser una atracción *Mexican curious*. Las calles repletas de trajes típicos mexicanos, blusas bordadas y sombreros de paja, lo único que esperaban era un mural que retratase una Latinoamérica turística, plena de frutos y bellos paisajes, sin embargo, Siqueiros y el equipo del Block of Mural Painters¹⁶ tenían planeado expresar una idea completamente distinta en el mural.

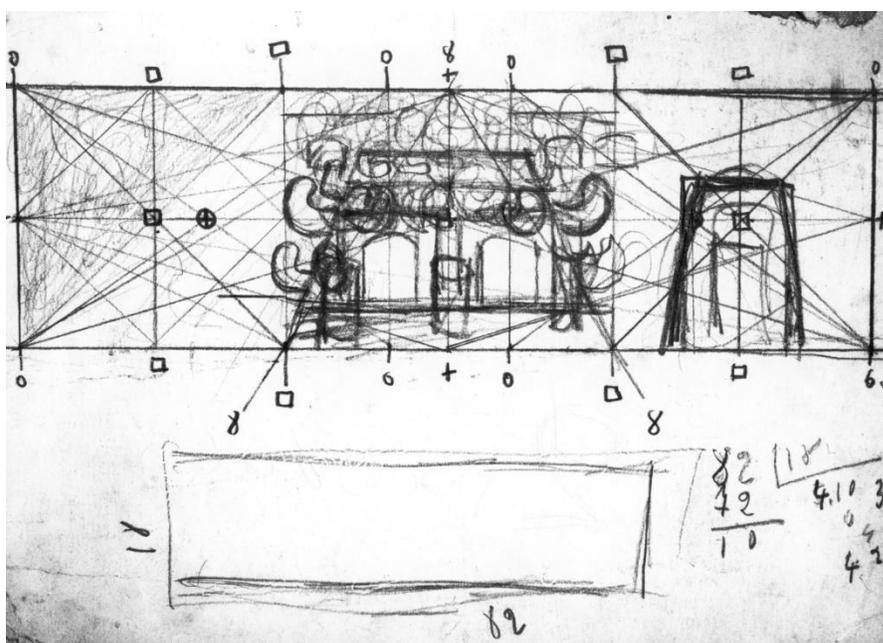


Figura 4. *Boceto de América Tropical*, 1932. Del archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS).

Al estar de pie en la calle Olvera era posible observar una puerta que se asomaba en el techo del Italian Hall, protegida por una construcción, sobre ese muro Siqueiros pintó dos

¹⁵ Para conocer más sobre el neocolonialismo en América Latina, revisar: José Vargas Hernández, “Neocolonialismo, resistencia, crisis y transformación del estado”, en *Revista internacional de ciencias sociales y humanidades*. (México: SOCIOTAM número XV, 2005), 155-183.

¹⁶ Para este nuevo mural se conformó un nuevo bloque, con Siqueiros a la cabeza y los demás miembros fueron: Luis Arenal (uno de sus principales colaboradores y cuñado años más tarde), Jean Abel, Victor Hugo Basinet, Arthur Hichman, Murray Hartman, Reuben Kadish, Myer Shaffer, Stephen de Hospodar, Harold Lehman, Sanford Pollock (hermano de Jackson quien estuvo de visita en el verano y vio el mural) Wiard Boppo Ihen, Richard Kollorsz, Martin Obzina, Tony y Leandro Reveles, Jeanette Summers y John Weiskal. Shifra Goldman, “Siqueiros en Los Ángeles”. En Raquel Tibol, *Los murales de Siqueiros*. (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1998), 55.

soldados postrados en cuclillas, en sus manos cargan carabinas 30-30 (fig5), armas características de la revolución mexicana y las mismas que Siqueiros portó durante su participación en la lucha armada. Los soldados, ambos indígenas, uno quechua y el otro un revolucionario mexicano, se encuentran a la espera del ataque, frente a ellos hay un edificio piramidal en ruinas. Las dos ventanas del edificio fueron incluidas dentro de la pintura, forman parte de la composición como vanos de la estructura antigua. Los combatientes buscan liberar a su compañero de las garras del imperialismo, este representado por un águila americana parada sobre una doble cruz en la que se encuentra crucificado un hombre indígena. Del lado contrario de la pirámide se encuentra la América tropical: un bosque de ceibas violentos, que crecen a destajo, sin ninguna restricción que les impida su paso por la selva, tanto se han expandido sobre una escultura que forma parte del paisaje. La escultura ha sido víctima de las feroces ramas, que la rodean y se apoderan de ella. Un Chac Mol que se encuentra en la base de la pirámide, está a punto de sufrir el mismo destino.



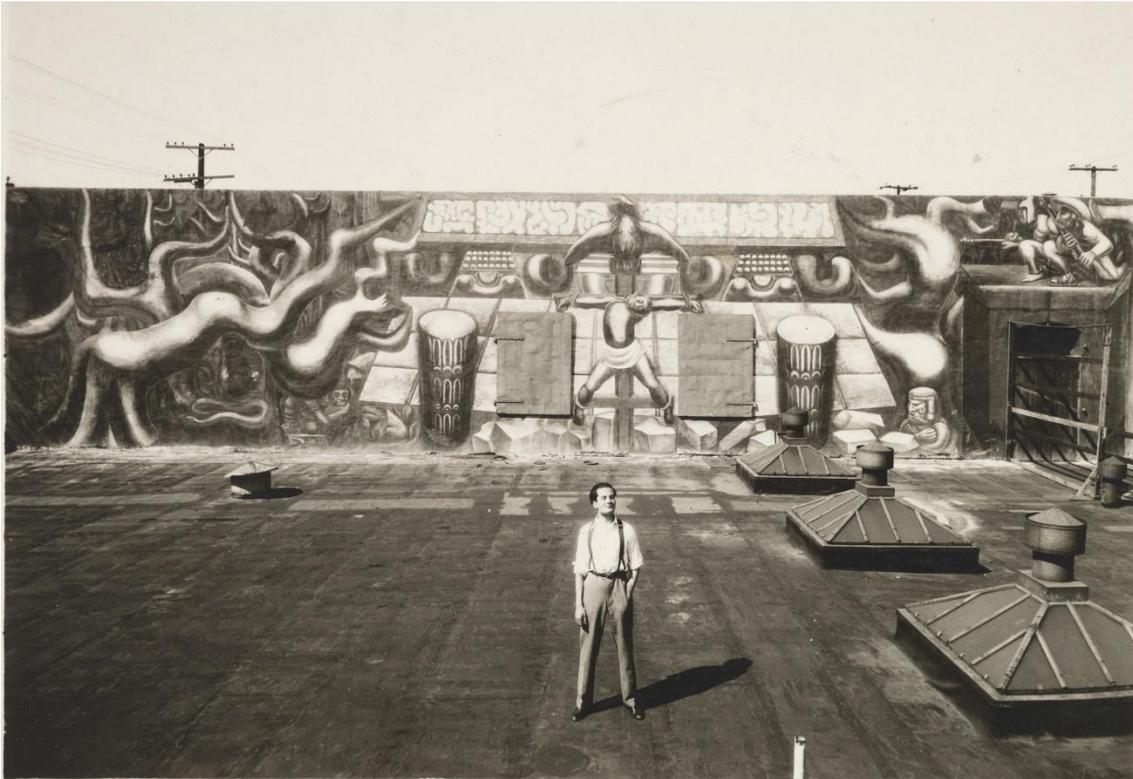
Figura 5. David Alfaro Siqueiros, *The Warriors*, Grafito y tinta sobre papel, 1932. Estudio de una sección de América Tropical. Imagen del San Francisco Museum of Modern Art, Albert M. Bender Collection gift, of Albert M. Bender.

Toda esta escena fue pintada por un colectivo de artistas unidos desde el primer momento de creación de la obra, desde la firma del contrato donde se estipulaba la temática que tendría el mural:

El dueño de ese local, que es un centro particular, una sala de arte, quería obligarnos a pintar; (...) y a fuerza nos hizo firmar para que pintáramos la América Tropical; nosotros le dijimos sí, poniendo no una firma, sino cinco. El hombre aceptó y nosotros, que íbamos agrupados

en un sector importante de pintura a aquel lugar y que trabajamos colectivamente, empezamos a discutir el tema ¿qué cosa es América Tropical?¹⁷

De acuerdo con el relato de Siqueiros, desde la concepción de la obra se pensó como un esfuerzo colectivo en el imaginario del grupo: por ello firmaron el contrato varios



miembros del equipo de trabajo, como muestra de que sería un proyecto en conjunto con varios artistas. También se observa la manera en que discutieron el tema impuesto por el dueño del edificio, tema que se transformaría y reinterpretaría a partir de las características de una obra de arte revolucionario. Para el pueblo de Los Ángeles fue una provocación que los artistas pintaran un mural de la América tropical que se encuentra bajo las garras del imperialismo, rebasada por una selva peligrosa, con dos guerreros indígenas al acecho listos para accionar sus fusiles y un hombre crucificado, vigilado por un águila imperial que observa todo el panorama desde las alturas.

¹⁷ David Alfaro Siqueiros, “Conferencia sobre arte pictórico mexicano sustentada el 12 de febrero de 1935, en el salón de actos de la escuela de medicina” en *Fundación del muralismo mexicano: Textos inéditos de David Alfaro Siqueiros / introducción, compilación y notas por Héctor Jaimes*. (México: Siglo XXI Editores, 2012), 46.

Figura 6. Autor desconocido, Roberto Berdecio, al frente de América Tropical poco después de completar la obra, 1932. Fotografía tomada de The Getty Conservation Institute.

Las ideas de Siqueiros sobre el trabajo colectivo no fueron únicamente una forma de concebir el arte que daba continuidad al trabajo que realizaron los miembros del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores (SOTPE) en los muros de San Ildefonso. En Los Ángeles Siqueiros buscó invitar a todos los pintores a cambiar su forma de realizar arte, olvidar los cánones individualistas y comenzar a trabajar desde una práctica colectiva.

El trabajo colectivo fue entonces la práctica más importante para los artistas, y su intención era corregir la manera en que los artistas de Europa y los mexicanos inscritos en el movimiento muralista realizaban sus obras. Siqueiros dijo al respecto: “Vamos a trabajar colectivamente, coordinando nuestras (...) capacidades y experiencias individuales, dentro de la disciplina de equipo técnico. Así pondremos fin al egocentrismo del arte moderno europeo y al falso colectivismo del arte moderno oficial mexicano.”¹⁸ De esta manera emplearon un nuevo método de aprendizaje-enseñanza dirigido a los discípulos-colaboradores.¹⁹ El método consistió en enseñar la teoría y práctica al mismo tiempo, y fue idóneo para dejar atrás la didáctica que se basaba en la copia de modelos que, la práctica en las academias de artes que fue la didáctica de enseñanza más común.

Artista revolucionario: el ideal de artista de David Alfaro Siqueiros.

A lo largo de la historia la finalidad del curriculum²⁰ ha sido desarrollar el contenido educativo en la búsqueda de un ideal de ser humano, al representar el plan que se debe seguir para lograr los objetivos de la formación de cada estudiante. La formación de artistas plásticos debe tener un mismo ideal de formación, que cumpla con las características exigidas por el creador o pedagogo de los contenidos destinados a su educación. En el caso de David Alfaro Siqueiros existe este ideal de artista y se traduce en la figura del artista revolucionario.

¹⁸ David Alfaro Siqueiros, “Hacia la transformación de las artes plásticas. Proyecto manifiesto”, en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, (México: Fondo de cultura económica, 1996), 125.

¹⁹ Discípulos-colaboradores es la forma en que se refiere Siqueiros a los artistas, obreros, químicos, etcétera que se acerca a trabajar con él y que se encuentran aún en formación.

²⁰ Para conocer más acerca del curriculum y su relación con la pedagogía revisar: José Felix Angulo, “¿A qué llamamos curriculum?”, en *Teoría y desarrollo del Curriculum*. (Aljibe: España, Málaga, 1994). 17-29.

Para comprender el ideal de artista de Siqueiros, es importante reflexionar sobre la manera en que utilizó el concepto de arte y artista revolucionario, ya que para el muralista todas sus obras murales y de caballete debían fundamentarse en una práctica y una técnica que cumpliera con las características para lograr ese ideal, ofrece los contenidos y los enseña en sus prácticas y talleres, siendo los artistas que forman parte de sus equipos los que aprenden a trabajar con estas herramientas.



Figura 7. José Clemente Orozco, *Maternidad*, Fresco, 1923-1924. Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Pero ¿qué es el arte revolucionario? o ¿cómo es que un artista realiza arte revolucionario desde el punto de vista de Siqueiros? La respuesta parece sencilla si se piensa en el muralismo mexicano o el romanticismo francés: tras una revolución armada los artistas se dedican a retratar escenas para resguardar la memoria de esos acontecimientos, se puede considerar que la didáctica y fin último de estas obras es crear un proceso de enseñanza-aprendizaje a aquellos que se educan de los acontecimientos históricos, por medio de las imágenes que están observando. Si esta es la definición de un arte revolucionario vendría a cuento la pregunta que se hizo Renato González Mello en su libro “*Orozco ¿Pintor revolucionario?*” donde analizó las primeras obras del jalisciense en el Colegio de San Ildefonso (fig.7), en las que no retrata escenas de guerra, lucha o injusticia. El pintor presenció la lucha armada y por ello es válida la pregunta acerca de su trabajo como artista revolucionario, y cuestionarse si Orozco tenía en mente el resguardo de la memoria colectiva en sus obras.

El escritor alemán Richard Wagner, en su libro *Arte y Revolución* ofrece varias respuestas sobre el carácter revolucionario del arte. Wagner fue un apasionado del arte clásico, en su libro recapitula los cambios que han sucedido en el arte con distintas revoluciones, no solamente bélicas, sino técnicas e industriales. Entre algunas de sus ideas se destaca que para Wagner la revolución es un elemento que le dará a los artistas la fuerza, la belleza, la creatividad para crear arte, aunque para muchos estas ideas eran utópicas, el escritor afirma que el arte revolucionario busca unir lo terrenal y lo celestial.²¹

En cuanto al arte revolucionario, Wagner considera que es aquel en el que el artista utiliza herramientas físicas y mentales para crear arte, con la finalidad de expresar a los espectadores imágenes u otras interpretaciones de los hechos de una forma distinta, o que la obra muestre algo que nunca antes se había logrado mediante el arte, y que otorgue una experiencia única a quien observa la obra, o que produzca formas distintas de valorar los acontecimientos.²² Simplemente, una obra de arte revolucionario llegará a perdurar en el espectador gracias a cualquier elemento que le aporte una experiencia distinta.

Esta última idea es similar a la idea de arte revolucionario que Siqueiros promueve a lo largo de su carrera como artista. Sin embargo, el primer momento en el que el muralista utilizó el concepto de arte revolucionario para referirse a un ideal de arte, que debe ser creado por él y los demás artistas que se sumen a la causa, fue en la conferencia “Rectificaciones sobre las artes plásticas en México”. Antes de emprender el viaje a Los Ángeles, Siqueiros organizó una exposición individual en el Casino Español.²³ Durante la clausura, el 18 de febrero de 1932 Siqueiros pronunció la plática.

En esa conferencia el muralista sustentó catorce puntos que contienen sus reflexiones sobre el arte en México. Buscó proponer nuevas ideas para cambiar el rumbo de las artes plásticas. En el punto trece de la conferencia, titulado “¿Arte social o arte puro?”, dedicado a las recientes discusiones acerca de cuál debe ser el fin último del arte, con las vertientes de

²¹ Richard Wagner, *Arte y Revolución*. (España: Casimiro, 2013) 26-29.

²² Richard Wagner, *Arte y Revolución*, 23-25.

²³ Esta exposición fue auspiciada por Julio Álvarez del Vayo (embajador español), Anita Brenner, Sergei Eisenstein, Salvador Novo, Roberto Montenegro, Hart Crane, Carolin Duriex, Eyley Simpson, Gabriel García Maroto y William Spratling.

puro, social y propagandístico, Siqueiros entra al debate colocando el arte revolucionario como apuesta.

En el texto el artista expuso la disyuntiva entre arte puro²⁴ y social, el primero considerado como aquel que está desvinculado de la lucha de clases, el arte visto simplemente como un proceso creativo e individual, que se puede realizar sin la menor interacción con la sociedad, y en contraposición se considera que el arte social es inferior por presentar un mensaje narrativo, político o histórico. Siqueiros afirma que el arte social busca explorar temas beneficiosos para el proletariado, este arte tiene una función en la lucha de clases contra el capitalismo y el imperialismo. Siqueiros enmarca en este debate el problema del arte social, y su respuesta a ese dilema es la siguiente:

Soy partidario de que la pintura y la escultura sirvan al proletariado en su lucha revolucionaria de clases; pero considero la teoría del arte puro como suprema finalidad estética. Agrego: una manifestación de tal naturaleza no ha existido hasta la fecha en el mundo, y solamente podrá existir en una sociedad sin lucha de clases, es decir, sin política; esto es: en la sociedad comunista integral.

Lucho por el advenimiento de esa sociedad porque al hacerlo, lucho por el arte puro. Igualmente soy de la opinión de que el pintor o el escultor no deben subordinar su sentido estético al gusto de las masas proletarias revolucionarias, pues como hemos visto antes, éstas han sido envenenadas por el sentido estético degradado de la clase capitalista. El pintor o el escultor revolucionario deben, en su obra, expresar el anhelo de las masas, las condiciones objetivas de éstas y la ideología revolucionaria del proletariado. (...) El maestro Sergei Eisenstein, en la inauguración de mi exposición, concretó perfectamente este criterio cuando dijo: “El gran pintor revolucionario es la maravillosa síntesis entre la concepción de las masas y su representación percibida individualmente”.²⁵

De esta manera Siqueiros explica que la única forma de llegar al arte puro será a través del arte social, pero la estética de éste deberá ser comprensible e ir de la mano con la lucha

²⁴ Un ejemplo de este puede ser el cubismo, ya que no cuenta con una narrativa visual, es un experimento formal. Siqueiros toma de lado esta discusión y utiliza los conceptos a su favor para no entrar en tantas polémicas.

²⁵ David Alfaro Siqueiros, “Rectificaciones sobre las artes plásticas mexicanas”, en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, (México: Fondo de cultura económica, 1996), 61.

proletaria, sin dejar de lado el estilo y la estética del artista. Si estos criterios se cumplen, y la lucha de clases deja de existir en una sociedad comunista e igualitaria, los artistas podrán llegar a crear un arte puro. Por ende, para Siqueiros el artista revolucionario será aquel que usa el arte social con la finalidad de crear armas para el proletario, con la idea de llegar al arte puro, gracias a los medios con los que crea arte. Así las herramientas tecnológicas que acompañan a la creación, al igual que la ideología comunista, se conjugarán en una obra de arte que tenga la intención de liberar a la humanidad, y al arte de la opresión, esto último son los elementos que Siqueiros practica y enseña a lo largo de su vida, conformando su metodología pedagógica, y por ende su curriculum del artista revolucionario.



Figura 8. Autor desconocido, de izquierda a derecha William Spratling, David Alfaro Siqueiros, Sergei Eisenstein y Chano Urueta, 1931. Fotografía del Archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS).

Estas discusiones y la primera vez que Siqueiros habla sobre el artista revolucionario comienzan alrededor de 1932, antes de su viaje a Los Ángeles. Sin embargo, mientras el tiempo avanza el contenido que debe conformar este ideal de artista va creciendo, siendo la experiencia de *Mitin Obrero* y *América Tropical* un parteaguas para el artista, tanto en sus producciones estéticas y trabajo artístico. A partir de estos dos murales en conjunto con el Block of Mural Painters, la concepción de Siqueiros del artista revolucionario se nutrió de nuevas características, al mismo tiempo que realizó las obras, aumentaron sus aprendizajes,

por ende, la metodología pedagógica fue creciendo y el ideal de artista se hizo cada vez más complejo.

El trabajo colectivo, un descubrimiento dentro de la experiencia docente.

Conociendo el ideal de artista que Siqueiros propone a través de la formación de un artista revolucionario, de ahora en adelante los elementos que se exponen en el texto son las competencias que este debe obtener para cumplir con una formación idónea. Los Ángeles fue el lugar oportuno para explorar sus cuestionamientos y acrecentarlos con un grupo de artistas que tomaron clases sobre la técnica para producir obra monumental bajo la tutela del muralista.

Siqueiros llegó a los Estados Unidos en búsqueda de refugio, su contratación por la Chouinard School of Art comenzó con algunas prácticas pedagógicas dedicadas a la enseñanza. Encargó a los estudiantes crear paneles con la técnica de fresco con un tema libre, en pequeños paneles de madera y tela de alambre cubiertas con yeso, trabajos que se expusieron más tarde en la Chouinard School.²⁶ La tarea principal de Siqueiros y el Block



fue la creación de una obra mural (fig.9), sin embargo, se enfrentaron a un problema técnico desconocido para el director del grupo, pues antes no había pintado sobre muros de concreto y menos aún, al exterior, por lo que en una discusión democrática optaron por la adherencia de dos arquitectos que los ayudaran para resolver la tarea.

Figura 9. Autor desconocido, David Alfaro Siqueiros y miembros del Block of Mural Painters, 1932. Fotografía del archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS).

²⁶ Shifra Goldman, “Siqueiros y tres de sus primeros murales en Los Ángeles” en *Crónicas* n°8-9. (México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM), 48.

El muralista mexicano describió la situación de la siguiente manera: “A primera vista me pareció que no podíamos extender un revoque de cal y arena sobre un muro de hormigón; sin embargo mi falta de conocimientos concretos en esa materia me hizo solicitar de mis camaradas que invitáramos a algún arquitecto para que nos diera su opinión.”²⁷ Es así que consultan y suman al colectivo a los arquitectos Richard Neutra (contratado en la Chouinard School) y Sumner Spaulding quienes propusieron la aplicación de cemento blanco.²⁸

Dentro del proceso de creación del mural, Siqueiros encontró que el diálogo es una herramienta importante en el trabajo artístico, esto gracias a que la mirada y las reflexiones de otros artistas nutrían sus propios pensamientos. Otras voces que hablan sobre lo que no puedes ver, que observan otros elementos, voces que tienen otra formación y comparten sus conocimientos con la misma finalidad que la del colectivo. Si bien el resultado de esta práctica fue la adición de dos miembros más al equipo, algo que se debe destacar, es que en esta ocasión son los arquitectos quienes les enseñan y ayudan en la creación de una nueva técnica, capaz de perdurar en un muro de hormigón y encontrarse ante los climas del exterior, como la lluvia, el viento o el sol.

Además de la adición de los arquitectos al equipo de trabajo, se unió otro integrante a la creación del mural: un químico que los instruyó en el uso de pigmentos en combinación con el cemento blanco; según Siqueiros, el nuevo miembro congeniaba con la labor organizada: “nos decía cosas que nosotros no sabíamos, (...) eran instrucciones que al mismo tiempo hacía de método, de educación nuestra. (...) Ahí tienen ustedes el trabajo de equipo que es el esfuerzo de un grupo de hombres para el trabajo común”.²⁹ Es importante recalcar la forma en que colectivamente los artistas del Block y Siqueiros, a través de un diálogo bilateral comparten sus impresiones acerca de cómo proceder en la obra con la finalidad de crear en conjunto. También la forma en que incorporan nuevos miembros que sumen sus individualidades a la labor colectiva del equipo de trabajo, lo que muestra que existe un

²⁷ David Alfaro Siqueiros, “Conferencia en Argentina” en *Fundación del muralismo mexicano: Textos inéditos de David Alfaro Siqueiros / introducción, compilación y notas por Héctor Jaimes*. (México: Siglo XXI Editores, 2012), 18.

²⁸ Shifra Goldman, “Siqueiros y tres de sus primeros murales en Los Ángeles”, 50.

²⁹ David Alfaro Siqueiros, “Conferencia en Argentina”, 29.

anhelo por el aprender y están dispuestos a aceptar nuevos miembros que permitan desarrollar el conocimiento.

Pero ¿cómo fue el trabajo colectivo entre los miembros del Block y Siqueiros? ¿es distinto a la experiencia realizada en los muros del Colegio de San Ildefonso? En un comienzo la intención de todos los artistas que pintaron sus creaciones en el muro del Colegio de San Ildefonso fue realizarlas de forma colectiva. Es posible que tanto las ideas sobre el taller renacentista como su compromiso con el Partido Comunista hayan propiciado estas ideas sobre la creación colectiva. Además, se debe contemplar que la realización de un mural requiere de muchas manos en todas las tareas, por ejemplo, la molienda de pigmentos o la preparación del muro. Asimismo, es importante considerar que existió la necesidad de terminar rápidamente, aunque no tuvieran ninguna experiencia previa, pues la consigna de José Vasconcelos, el comitente de los murales, era “velocidad y superficie”.

En un texto de 1934 Siqueiros se mostró muy crítico respecto a sus primeras obras en San Ildefonso: “(...) el trabajo creativo-productivo lo hacíamos los contratistas, los maestros contratistas. Nuestros supuestos colaboradores eran simples mozos ayudantes, encargados de faenas complementarias inferiores. En el trabajo de concepción y edificación de nuestras obras sólo nosotros “metíamos mano”.³⁰ Este texto lo escribió después de pasar por distintas experiencias, como las obras colectivas de Los Ángeles, de manera que al hacer esas reflexiones Siqueiros contaba con herramientas y conocimientos suficientes para ver críticamente su experiencia en el Colegio de San Ildefonso, donde consideró que la forma didáctica con la que abordaron los murales no estaba cerca de lo que el contemplaba como el verdadero trabajo de un artista revolucionario.

La manera como se organizó el trabajo colectivo con los miembros del Block of Mural Painters le ofreció a Siqueiros la respuesta que hacía falta para pintar un mural rápidamente, y que cumpliera con sus condiciones para ser verdadero arte revolucionario, no solamente por la temática del mural, sino también por la forma en que se realizó. El conjunto de artistas que pintaron en colectivo y crearon la obra con el mismo fin, se convirtieron en la

³⁰ David Alfaro Siqueiros, “El Sindicato” en *Fundación del muralismo mexicano: Textos inéditos de David Alfaro Siqueiros / introducción, compilación y notas por Héctor Jaimes*. (México: Siglo XXI Editores, 2012), 82.

herramienta para completar obras monumentales en poco tiempo, y será una característica que Siqueiros sumará a su concepto de arte revolucionario.

¿Era posible realizar ese trabajo con el esfuerzo individual, aislado; podía ser de un hombre la pintura de un muro de 10 metros de ancho por 30 de alto y lo podía hacer en dos meses? No era posible. Había que encontrar el vehículo humano que pudiera mover esa nueva máquina, en esa nueva realidad y en esas nuevas circunstancias, y ese vehículo no podía ser más que el equipo y el trabajo colectivo de hombres impulsados por un mismo fervor, unificados técnica e ideológicamente, el grupo de hombres que iba a coordinar sus diferentes ideas individuales en una acción conjunta, el grupo que se iba a poner de acuerdo en todos y cada uno de los detalles del trabajo general, iban a discutir democráticamente para enriquecer la obra y realizar su enorme proporción (fig.10).³¹

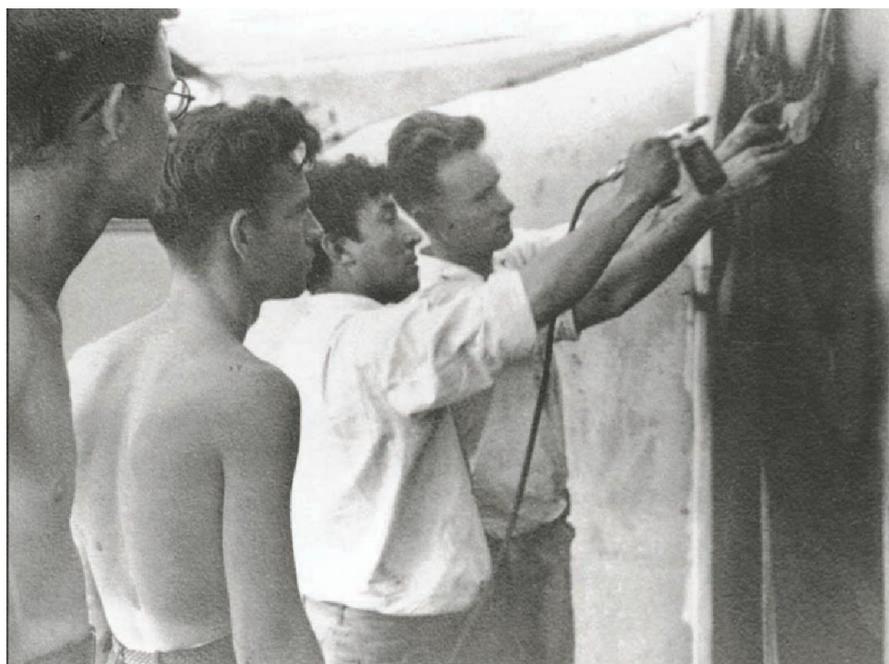


Figura 10. Autor desconocido, Siqueiros (sostiene la pistola de aire) mientras trabaja en la obra *Mitín Obrero*, con alumnos de la Chouinard School of Art, 1932. Fotografía tomada del libro “El Pueblo. The historic heart of Los Angeles”. Colección Lee Blair y Robert Perine.

Para Siqueiros realizar una obra colectivamente en un bloque, al igual que lo harían los obreros organizados dentro de la militancia comunista, era una adición a la suma de las

³¹ David Alfaro Siqueiros, “Conferencia en Argentina”, 24-25.

cualidades del artista revolucionario,³² es por ello que, al tener la oportunidad de aplicar sus reflexiones sobre el proceso de enseñanza-aprendizaje por medio del trabajo teórico en una práctica mural, tomó a su cargo la labor conjunta del grupo de artistas a los que denominó como Block of Mural Painters.³³

Es importante analizar paso a paso, la forma en que se promovió el trabajo colectivo de acuerdo con los múltiples escritos de Siqueiros al respecto. Sin embargo, el pintor también era partidario del trabajo individual, lo cual parece contradictorio al momento de promover un trabajo colectivo en el que todas las voces partan desde el mismo lugar. El individualismo jugó un papel importante en Siqueiros, si bien sus ideas colectivas son acertadas cuando las expone, dota de importancia a los miembros del equipo al nombrarlos discípulos-colaboradores, pero en la práctica no se cumplió en un cien por ciento y su participación se quedó corta. Esto se evidencia en las dos obras en las que participó con el Block of Mural Painters, en el caso de *América Tropical* los miembros del bloque concuerdan en que Siqueiros se encargó de pintar la mayor parte del mural. Mientras ellos se encargaron de “las tareas iniciales como: la texturización de la superficie de ladrillos mediante taladros, la aplicación de capas de cemento *portland* blanco, el cuadriculado del muro, la ampliación de dibujos para partes del diseño y el pintado de pequeñas secciones”.³⁴ Tanto en *Mitin Obrero*, como en *América tropical*, los relatos de Millard Sheets en entrevista con Jesús Treviño³⁵ mencionan que Siqueiros fue el único miembro del grupo que pintó en la figura central de la obra. Esto lo logró gracias a que fingió cansancio y mandó a todos a su casa, mientras él se quedó solo con la obra, en donde plasmó sus propias intenciones, e imprimió su personalidad en los personajes centrales, ambos además son el centro de la composición y eran elementos de provocación: en *Mitin obrero*, el orador de camisa roja, y en *América Tropical*, el indígena crucificado en una doble cruz.

³² Irene Herner *Siqueiros del paraíso a la utopía*. (México: Secretaría de cultura del Distrito Federal/UNAM), 158.

³³ Antes en el año de 1926 Siqueiros ya había usado la definición de “bloque” para la organización de un grupo para la pintura mural, cuando con el pintor Amado de la Cueva pintaron el mural de la Universidad Autónoma de Guadalajara y continuaron con “el nuevo bloque, el bloque de los redactores plásticos de *El Machete*” doc, Siqueiros/Berdecio, GRI. Citado en Irene Herner *Siqueiros del paraíso a la utopía*. (México: Secretaría de cultura del Distrito Federal/UNAM), 158.

³⁴ Shifra Goldman, “Siqueiros en Los Ángeles”. En Raquel Tibol, *Los murales de Siqueiros*. (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1998), 57.

³⁵ Jesús Treviño. *América Tropical*. 1971. Estados Unidos de América, 30 min.

Se debe analizar lo que se sabe de las obras y la manera en que Siqueiros expresa que el trabajo colectivo fue el vehículo humano para realizar obras en poco tiempo. Esta postura coloca varias ideas acerca de cómo el muralista encontró en el trabajo colectivo una manera de pintar rápidamente obras sin que exista un desgaste o cansancio total del director. Se puede concluir con la experiencia que relatan los miembros del Block of Mural Painters, en la creación de *America Tropical*, obra en la que ellos fueron una especie de espectadores, que participaron poco y en tareas que generalmente se le encargan a los “ayudantes” o “asistentes” del artista, y no a un discípulo-colaborador, que participa activamente con el director de la obra.

Siqueiros justificó estas acciones individuales dentro del trabajo en equipo, debido a ciertas capacidades, experiencias o habilidades, que cada artista posee. Estas serán la limitante para decidir si podrá participar o no en algunas prácticas del mural. También es importante analizar el modo en que el artista pintó las partes centrales de la obra en solitario, sin el apoyo de sus discípulos-colaboradores o sin su presencia. Se debe subrayar que es incongruente con sus postulados pedagógicos, ya que no incluyó a ningún miembro, ni en la teoría ni en la práctica: no discutió la figura central de los murales, cuando en sus propuestas el diálogo democrático forma parte de sus dictámenes sobre la pedagogía.

Todas estas actitudes individualistas por parte del muralista encuentran inteligentemente una justificación, en la que curiosamente el mismo propone que el trabajo individual dentro del colectivo será la forma idónea en la que la obra logrará ser verdaderamente revolucionaria, gracias a las potencialidades individuales de cada uno de los miembros del equipo, esto debido a la naturaleza creativa de la labor que realizan los artistas. Él lo propone de la siguiente manera:

Vamos a sacar a la plástica del miserable intento individual para retornarla al procedimiento colectivo racional y democrático usado en los talleres corporativos de las épocas florecientes del arte. Trabajaremos en *teams* o equipos, perfeccionando cada día más la coordinación de nuestras individualidades, en relación directa con la capacidad de cada uno, como lo hacen

los buenos jugadores de futbol. En esa forma nuestras obras periódicas constituirán la única y formidable escuela pública de las artes plásticas.³⁶

Esta idea del trabajo colectivo también la expresa de forma tajante en otro momento: “¡De ninguna manera! el individuo artista no desaparece en el trabajo en equipo.”³⁷ Si bien en estas dos formas expresa sus pensamientos claramente, una ideología de trabajo colectivo donde cada miembro sea capaz de mostrar sus individualidades, sin temor a los reclamos o llamadas de atención por hacer uso de sus capacidades o exponer sus conocimientos. Vale la pena rescatar una experiencia muy posterior, de la década de 1970, pero que es un claro ejemplo de cómo funcionaba la idea de trabajo colectivo para Siqueiros. El relato proviene de Guillermo Cenicerros, un miembro activo en la Tallera:

Siqueiros me destinó a una mesa de trabajo integrada por (...) Guillermo Bravo, Carlos Kunte, (...) y Estela Vidal. Estaban haciendo un esquema con una gran cuadrícula para pasar una fotografía de una obra de Siqueiros a un panel de 3.30 por 4 metros. Copiaban las siluetas de las pinceladas del maestro. Les señalé que estaban aplicando un método poco práctico, pero no aceptaron mi propuesta pues me consideraban inexperto. “Este es un equipo interdisciplinario y todo lo discutimos y se hacen las cosas con base en un acuerdo común” *, me respondieron. Entonces decidí realizar el trabajo a mi manera, bajo el riesgo de ser acusado de indisciplina. Apliqué mi experiencia en el dibujo industrial, sin intentar nada artístico, sólo traducir una figura por medio de la geometría. Cuando Siqueiros llegó, miró ambos trabajos y extrañado preguntó quién había hecho mi propuesta. Todos respondieron sonrientes a coro: “fue Guillermo Cenicerros” *. El maestro, sin perder su seriedad, les ordenó que así se debía continuar trabajando.³⁸

Esta anécdota que ofrece Cenicerros da sentido a la forma de trabajar colectivamente en los grupos que integró Siqueiros, y también expone la manera en que dentro de La Tallera se respetaban las individualidades. Asimismo, muestra que Siqueiros estaba siempre abierto a nuevas ideas, y la facilidad que ofreció a los miembros del taller para experimentar en sus

³⁶ David Alfaro Siqueiros, “Un llamamiento a los plásticos argentinos”, en *Palabras de Siqueiros*, Raquel Tibol (México: Fondo de cultura económica, 1996), 87.

³⁷ David Alfaro Siqueiros, texto conferencia en Buenos Aires 1993, doc. Siqueiros/Bardecio,GRI. Citado en Irene Herner *Siqueiros del paraíso a la utopía*. (México: Secretaría de cultura del Distrito Federal/UNAM), 159.

³⁸ José Ángel Leyva, “La muralidad de Guillermo Cenicerros” en *Guillermo Cenicerros. Los trabajos y los días. Artículos reseñas, entrevistas (1964-1999)*. (México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 1999). 100.

* Las comillas provienen del texto de origen.

tareas prácticas. También permite destacar la congruencia con sus comentarios de 1932, acerca de la importancia de las individualidades dentro del trabajo colectivo como una de las cualidades del arte revolucionario.

Las reflexiones de Siqueiros acerca del arte y la forma en que deben realizarse las actividades artísticas, se encuentran, relacionan y crecen, hasta comulgar en ideas comunes o conjuntas. Uno de estos casos es cuando las características del arte revolucionario comparten argumento con el trabajo colectivo. El muralista al recordar que en Los Ángeles fue docente, y que esa oportunidad le brindó la capacidad de conocer nuevas formas de trabajar con equipos de artistas comentó: “la potencialidad es individual, del que da la competencia al grupo colectivo, (...) el arte físicamente hablando tiene que ir a todas partes, invadir todo un país y, por lo tanto, no puede ser producto individual; sin equipo de trabajo disciplinado no puede hacerse arte revolucionario.”³⁹ Para el muralista, un arte que cumpla con las características colectivas, potencie la calidad individual, por medio del diálogo democrático será un arte que logre ser realmente revolucionario (fig.11).

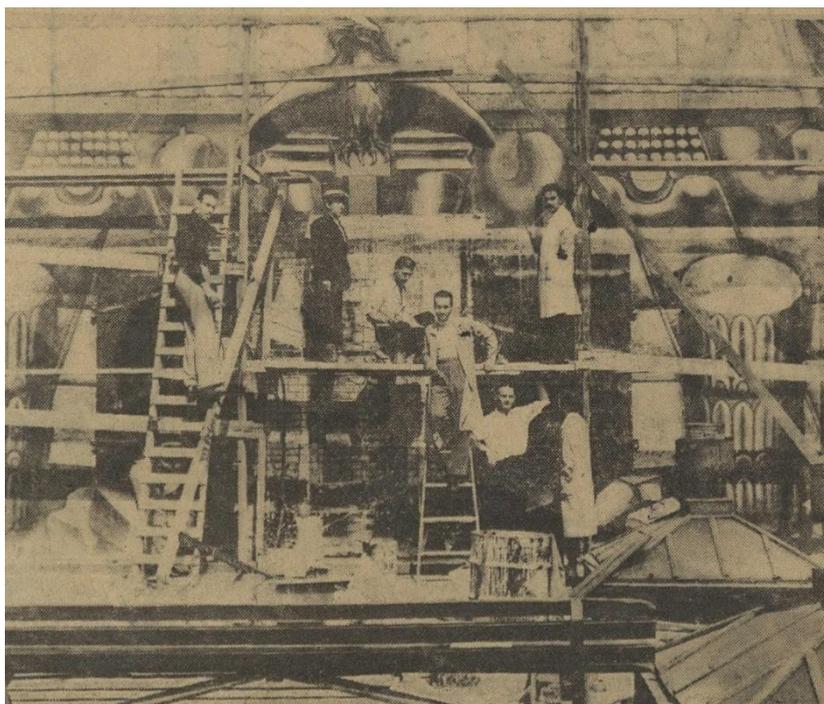


Figura 11. Fotografía del periódico *Los Angeles Times* publicada el 9 de octubre de 1932, anunciando el mural de Siqueiros y su equipo. Archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS).

³⁹ David Alfaro Siqueiros, “Conferencia sobre arte pictórico mexicano, 51-52.

Lo colectivo perduró en las obras de Siqueiros a través de los años, tanto así, que cuando se conformó La Tallera, se caracterizó por contar con una serie de elementos modernos y tecnológicos que facilitarían la labor artística de crear obras monumentales en equipo.⁴⁰ Grandes andamios, grúas y fosas, fueron las características que tuvo el taller que permitió a varias manos participar en un solo lienzo. Aunque la riqueza de este sitio no se debió únicamente a sus herramientas tecnológicas, o a su amplitud, que permitía a muchas personas participar en las tareas artísticas, lo que sucedió dentro de los muros de La Tallera fue una experiencia única, en la que:

David Alfaro Siqueiros y su equipo trabajaban bajo una atmósfera fabril y de proporciones industriales. Los mecanismos y procedimientos pictóricos que se emplearon en este lugar dan cuenta de una práctica colectiva y pedagógica del arte. Mientras Siqueiros, en conjunto con sus colaboradores, diseñaba y dirigía la elaboración de murales, se proporcionaba al mismo tiempo la enseñanza de la experimentación con las técnicas y materiales.⁴¹

Dentro de los muros de La Tallera la labor debía ser colectiva y experimental, los artistas que formaron el taller aprendieron mediante la práctica, pintaron y colaboraban dentro de equipos especializados; dichos equipos se integraban a partir de las características individuales de cada artista. La idea era fortalecer los conocimientos de los miembros del colectivo, y promover que sus capacidades broten naturalmente al momento de trabajar dentro de una obra monumental de manera colectiva.

La metodología de la enseñanza de la pintura mural.

Siqueiros fue crítico de los métodos de enseñanza de las artes, desde los trece años mostró esta cualidad con su participación en la huelga de estudiantes de la Academia de San Carlos de 1911, sus exigencias iban en contra de la didáctica de la enseñanza. Sin embargo, su formación como artista la mayoría del tiempo no fue formal. Con la llegada de la familia Alfaro Siqueiros a la Ciudad de México su padre le contrató un maestro particular llamado Eduardo Solares Gutiérrez. Posterior a esto entró en la escuela nocturna de la Academia de

⁴⁰ Phillip Stein relata que existían cuatro grúas eléctricas, ocho manuales, dos fosas de dos metros de profundidad, y el taller mide 13 metros de alto por 20 de ancho. En *Siqueiros. His Life and Works*. (United States of America: International Publishers, 1994). 316.

⁴¹ Mónica Montes, Silverio Orduña, *La Tallera: Proyecto de andamiaje del arte público*. (México: Distancia Crítica, Proyecto SAPS-La Tallera, 2020). 5.

San Carlos donde recibió instrucción de grandes artistas consagrados, como Germán Gedovius, Emiliano Valadés, Saturnino Herrán, Francisco de la Torre y Carlos Lazo. Por último, antes de su inclusión a las fuerzas armadas del ejército del general Manuel M. Diéguez, el muralista tomó clases en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Santa Anita, con el pintor Alfredo Ramos Martínez.⁴²

Posteriormente, en 1932, en la conferencia “Rectificaciones sobre las artes plásticas en México”, realizó críticas a diestra y siniestra contra todo aspecto que tuviera que ver con la enseñanza de las artes plásticas, en particular sobre la academia de San Carlos, en ese entonces la Escuela Central de Artes Plásticas⁴³ cuyo director era Diego Rivera. Los ataques de Siqueiros en “Rectificaciones...” parecen ir dirigidos a su colega,⁴⁴ lo que no cabe duda es que Siqueiros buscaba que sus ideas acerca de la formación de nuevos artistas fueran escuchadas y puestas en práctica.

A raíz de su experiencia en el trabajo colectivo de Los Ángeles, Siqueiros comenzó a definir su idea acerca de la metodología educativa que debía emplearse para crear obras de arte monumental de manera colectiva. En primer lugar, debía basarse en el taller renacentista, siempre y cuando existiera un vínculo con la modernidad. Este vínculo se encontraría en las obras y su forma de producción a través de herramientas y elementos tecnológicos. Una de las principales ideas pedagógicas es incluir al discípulo en la elección de la técnica, los materiales y temática, descubrir las verdaderas capacidades individuales de cada uno de los miembros que participan en el equipo, para permitirse explorar y dar un impulso mayor al trabajo colectivo. El artista explicó sus reflexiones acerca de la metodología de esta manera:

El método de las corporaciones antiguas consistía en permitir al aprendiz su participación progresiva, intelectual y física en la producción de la obra planeada y dirigida por el maestro inamovible vitaliciamente. (...) El segundo método, el que nosotros debemos adoptar, consiste en la verdadera coordinación de las diversas capacidades individuales, y su

⁴² Xavier Moyssén, “Siqueiros antes de Siqueiros” en *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 13 (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976), 178, 180.

⁴³ La antigua Academia de San Carlos cambió su nombre primero a Escuela Nacional de Bellas Artes y hacia los años que describo se denominó Escuela Central de Artes Plásticas.

⁴⁴ Para conocer más acerca del periodo de Diego Rivera al frente de la Academia de San Carlos, revisar: Renato González Mello, *La UNAM y la Escuela Central de Artes Plásticas durante la dirección de Diego Rivera*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995).

reacomodo periódico, en la concepción y construcción total de la obra. Esto es: trabajo colectivo de grupo, de *team* o equipo. La primera se basa sobre la capacidad de un maestro, reconocida y aceptada *a priori* y la segunda sobre la autocrítica colectiva permanente que entrega dinámicamente la dirección *a posteriori*. (...) El primero es un trabajo colectivo solo en el proceso físico de la producción. El segundo es un impulso verdadero e integral.⁴⁵

Una metodología pensada para aplicarse en el trabajo colectivo, que fuera capaz de incitar y guiar a los discípulos-colaboradores en todo momento, ir de la mano con la convicción de potenciar al educando en el fortalecimiento de sus habilidades inherentes. Este es el ideal que buscó Siqueiros a lo largo de sus experiencias pedagógicas, y que promovió hasta el último de sus días en La Tallera.

Es importante entender que muchos elementos que sirven como enseñanza para el descubrimiento de nuevas herramientas metodológicas, o para obtener aprendizajes llegan de manera inesperada, ante las dificultades que pueden encontrar los artistas. En el caso de Siqueiros, empleó un método pedagógico con sus discípulos colaboradores que denominó clásico, se refiere a ello de esta manera: “la pedagogía clásica, esto es, aquella que entrega a los estudiantes o aprendices de pintura los conocimientos teóricos y prácticos, simultáneamente, en el proceso mismo de la producción de la obra específica del maestro, o del equipo.”⁴⁶ Esta reflexión induce a cuestionarse ¿cómo realizar el acercamiento de la teoría y la práctica para la enseñanza de las artes plásticas? Siqueiros, busca respuesta en la historia del arte y las prácticas murales que se remontan desde el antiguo Egipto, así como en su propia experiencia en el movimiento muralista mexicano:

La verdadera enseñanza o aprendizaje de la pintura mural - teoría y práctica simultáneamente - en el proceso de la ejecución de una obra para los fines de un cometido concreto. Y completé: El primer y más grande maestro, el maestro de todos, maestro inclusive del maestro es el propio problema.⁴⁷

Resulta interesante analizar que para Siqueiros uno de los principales motores de la experiencia pedagógica es la forma en que con sus equipos de trabajo u otros artistas se

⁴⁵ David Alfaro Siqueiros, “El Sindicato”, 82.

⁴⁶ David Alfaro Siqueiros. *Como se pinta un mural*, 35.

⁴⁷ David Alfaro Siqueiros. *Como se pinta un mural*, 37.

resuelven los problemas a los que se enfrentan, también ésta será la forma en que los artistas logren unir la teoría y la práctica en una sola experiencia artística. Recuerda sus reflexiones en el texto “El Sindicato”, donde él y los miembros del SOTPE deliberaban cómo proceder frente a los muros con la técnica de fresco. Jean Charlot fue uno de los impulsores de la técnica a partir de la relectura del libro de Cennino Cennini, fresquista del Renacimiento. Por otra parte, Xavier Guerrero los introdujo a la técnica de la baba del nopal con la que los albañiles indígenas pintaban los muros de las casas, técnica con la que algunos miembros del sindicato experimentaron.⁴⁸ Siqueiros propone que el problema de la técnica del fresco se resolvió a través del diálogo entre artistas, el estudio de la pintura mural del renacimiento y la pintura tradicional mexicana.

También usó su experiencia en Los Ángeles como un ejemplo dónde el problema se convirtió en el maestro para el artista y su equipo, cuando se enfrentaron al desconocimiento para emprender una obra mural sobre un muro de hormigón. Fue necesario solicitar el apoyo de arquitectos y un químico con quienes elaboraron una nueva técnica para pintar al fresco sobre el cemento, que fragua muy rápidamente, y que llamaron fresco moderno.

Es así que el problema se vuelve parte de la metodología de enseñanza, si se presenta durante la creación de la obra monumental, por medio de un diálogo colectivo, en donde se expongan los distintos puntos de vista con la finalidad de llegar a una solución democrática para resolver el problema al que se enfrentan.

En el caso de las obras de Los Ángeles, en el año de 1932, la idea del problema fue instrumental para resolver la composición mural. Al tener que realizar una obra sobre un muro repleto de ventanas, la composición debió jugar e integrar el espacio para incluirlo y lograr que esos elementos resulten armoniosos con la obra. Un segundo problema durante la creación del mural fue que el muro se encontraba al exterior, y su material es hormigón, poco amigable con el revoque de arena y cal que emplea el fresco. Para Siqueiros todo esto resultó en algo positivo al pensar en la didáctica del proceso enseñanza-aprendizaje como lo relata a continuación:

⁴⁸ David Alfaro Siqueiros, “El Sindicato”, 76-79.

Y, efectivamente, (...) a partir de ese momento, para mí, ya todo empieza hacer el resultado natural de una sucesión de accidentes, de una subsecuencia de cualidades. Nunca en mi caso la teoría precedió a la práctica. Es la práctica, en este caso concreto de la pintura, lo que hace en mi posible la teoría, desde luego, mediante un proceso ininterrumpido. Se descubre la teoría en lo que se está haciendo y en cierto modo se anticipa esa teoría para lo que viene orgánicamente después.⁴⁹

La didáctica que aplicó Siqueiros con sus discípulos-colaboradores fue poner en todo momento la práctica sobre la teoría, una enseñanza que obtuvo en sus experiencias docentes, y replicar ese proceso le permitió conformar sus prácticas pedagógicas. Asimismo, fue productiva la forma en que el problema beneficia la capacidad de razonamiento, y ayuda el descubrimiento de nuevas mecánicas de trabajo.

Otro elemento que se debe destacar sobre la metodología pedagógica de Siqueiros es el uso de distintas técnicas, materiales y herramientas, que involucren experimentos con estos mismos elementos para crear nuevas formas de hacer arte. Nuevamente, la experimentación con estos elementos para crear arte será una característica que debe poseer un artista revolucionario. El muralista lo definió como una revolución técnica,⁵⁰ esto es, al tomar las herramientas de trabajo de los obreros de una nación con gran desarrollo tecnológico, como lo son los Estados Unidos, país avanzado en lo industrial, les permitió a los artistas experimentar con estos elementos.

La experimentación se volvió parte de las enseñanzas de Siqueiros, así como parte de su metodología de aprendizaje y del proceso de teoría-práctica que promovió en sus múltiples trabajos y en su taller con nuevos discípulos-colaboradores que arribaron día con día, con la esperanza de aprender del Maestro Siqueiros. Es por ello, que en 1936, dentro del Siqueiros Experimental Workshop, los artistas se dedicaron a la experimentación de técnicas y materiales. Una de las aportaciones más significativas para el futuro de la obra mural de Siqueiros fue desarrollar y aprender el uso de la piroxilina. Por otra parte, perfeccionó el manejo de la fotografía como boceto y como forma de reproducción de la pintura; también

⁴⁹ David Alfaro Siqueiros. *La historia de una insidia. ¿Quiénes son los traidores a la Patria? Mi respuesta.* (México: Ediciones de "Arte Público", 1985), 28.

⁵⁰ David Alfaro Siqueiros, "Los vehículos de la pintura dialéctica-subversiva", en *Palabras de Siqueiros*, Raquel Tibol (México: Fondo de cultura económica, 1996), 64.

innovó y sumó herramientas que con el tiempo se volvieron parte de su repertorio, entre ellos se encuentran, la cámara cinematográfica y la cortadora de lámina y madera.⁵¹ Otras de las innovaciones para la práctica mural fue experimentar con técnicas como el llamado accidente controlado,⁵² y la creación de propaganda de agitación de masas, retratos monumentales de campañas para el Partido Comunista de Estados Unidos (PCUSA) o carros alegóricos para desfiles.⁵³ El desarrollo de Siqueiros dentro de este taller fue un crecimiento constante en el conocimiento de herramientas, técnicas y materiales, pero no solamente esto, también existió un progreso de la didáctica del trabajo en equipo, como el propio artista lo relató en una carta dirigida a Blanca Luz Brum:

En este taller experimental de Nueva York hemos podido encontrar algo maravilloso, (...) mediante el uso de simples superposiciones de colores que por absorción, en un tremendo e inexplicable maridaje, producen los más extraños y gloriosos fenómenos plásticos. El descubrimiento lo hicimos casi jugando, aunque es necesario comprender que ese “jueguito” no se nos hubiera ocurrido si en nuestra teoría no estuviera incluido el desarrollo de la investigación de toda inicial inquietud técnica, si en nuestra teoría no estuviera el principio de que sin técnica moderna no puede haber arte moderno.⁵⁴

Este texto recalca la experimentación en el taller de Nueva York, también trae a la luz un elemento pedagógico importante, el juego, el cual cobra valor a principios de siglo con las ideas de la escuela nueva y las teorías del cognoscitivismo de Jean Piaget y Lev Vygotsky. Para Siqueiros el uso de este componente conformó su repertorio para el proceso de enseñanza-aprendizaje, en el que una de las principales características fue la experimentación colectiva, la cual permitió a los artistas exponer sus inquietudes y utilizar el juego como una forma de crear y divertirse. El juego como método de enseñanza despierta inquietudes e intereses que se encuentran en los individuos que participan en él, desarrolla nuevas habilidades que en el caso de los artistas los proveen de nuevos elementos para utilizar las

⁵¹ Raquel Tibol, *Siqueiros. Introdutor de Realidades*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1961). 71.

⁵² Para conocer más acerca de esta técnica revisar: Raquel Tibol, “Cartas a María Asúnsolo” en *Palabras de Siqueiros*. (México: Fondo de cultura económica, 1996), 179 y Elsa Arroyo, et. al. *Baja Viscosidad*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2013).

⁵³ Jurguen Harten *Siqueiros/Pollock, Pollock/Siqueiros*. (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995). p. 238.

⁵⁴ David Alfaro Siqueiros, “Carta a Blanca Luz Brum”, en *Palabras de Siqueiros*, Raquel Tibol (México: Fondo de cultura económica, 1996), 143.

herramientas, los pigmentos o aglutinantes en las obras de arte, nuevas técnicas como es el caso del accidente controlado⁵⁵ que Siqueiros ideó durante su estancia en Nueva York, en 1936.

Las herramientas técnicas del artista revolucionario.

Como se ha revisado a lo largo del ensayo, tras la experiencia de Los Ángeles, con la ayuda de arquitectos, un químico y el Block of Mural Painters, se creó una nueva técnica que se denominó fresco moderno. Para lograr esta hazaña, los artistas, arquitectos y químicos utilizaron su ingenio y conocimientos para encontrar las herramientas adecuadas que les permitieron una revolución técnica. Misma revolución que se pensó para la supremacía del arte monumental en vez del arte de caballete, y para un arte monumental al aire libre, que sea visto por todos los transeúntes y curiosos que crucen su camino por las calles donde se encuentren los murales.⁵⁶

Un año antes de su llegada a los Estados Unidos, dentro de su taller en Taxco, Guerrero, Siqueiros retomó el interés por realizar arte,⁵⁷ comenzó a utilizar yute y henequén como alternativa a otros soportes, usó este material con la finalidad de ahorrar en costos, además de aportar una textura burda que coincidía con la intención estética de las obras. En este momento el muralista comenzó a experimentar con distintos soportes para la pintura al óleo, y también utilizó fue el copal como aglutinante para los pigmentos en las obras de esta época.⁵⁸ Buscó usar elementos que se encontraba a su alcance fue característico y parte del crecimiento de Siqueiros como artista.

Para el muralista encontrarse en el país del norte fue una de las mejores decisiones para su carrera, el mismo discutió este acierto y en 1933, lo justificó de la siguiente manera: “(...) resolví penetrar en los Estados Unidos, pues era en ese país, de gran industria

⁵⁵ Para conocer más acerca del uso de la piroxilina y la técnica del Accidente Controlado, revisar Elsa Arroyo, et. al. *Baja Viscosidad*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2013).

⁵⁶ David Alfaro Siqueiros, “Los vehículos de la pintura dialéctica-subversiva”, 66.

⁵⁷ En 1926 David Alfaro Siqueiros y Amado de la Cueva pintaron *Ideales agrarios y laboristas de la revolución de 1910*. Lamentablemente tras la producción de este mural Amado de la Cueva muere en un accidente de motocicleta, este suceso mantuvo a Siqueiros alejado de la producción artística e inmerso en la labor sindical y organización de los campesinos y mineros en la lucha por sus derechos laborales.

⁵⁸ Laurence Hurlburt, *David Alfaro Siqueiros: The quest for revolutionary mural form and content, 1920-1940*. (Estados Unidos: The University of Wisconsin-Madison Ph.D, Fine Arts, 1976) 21.

desarrollada, en donde podría concretar los conceptos que sobre los nuevos vehículos de producción plástica revolucionaria empezaban a germinar en mi cabeza.”⁵⁹ Utilizar herramientas modernas desarrolladas en la época, generalmente diseñadas para el trabajo obrero, para realizar obras de arte, fue para Siqueiros algo realmente innovador. La combinación de sus ideas, con lo prolífico que eran los Estados Unidos en el área industrial, le dieron al artista la razón de llegar a este país a pintar obras de arte.

Para crear la obra *Mitin Obrero*, el director del equipo, Siqueiros, y los miembros del Block of Mural Painters colaboraron e ingeniaron el resultado de este encuentro fue la creación de una nueva técnica para pintar murales, conocida como fresco moderno.

La nueva técnica de fresco moderno consistió en el uso de cemento blanco que al contrario de la cal y arena tiene un secado rápido, por lo que la técnica tradicional no sería lo suficientemente veloz para lograr hacer los trazos sobre el muro. Esta dificultad se solucionó con el uso del aerógrafo (o pistola de aire), utilizado por los obreros para pintar automóviles. En el caso del sombreado que deja el aerógrafo en los bordes de las figuras, lo resolvieron con estenciles de metal que también se convirtió en un elemento del fresco moderno. La tecnología de los Estados Unidos permitió el uso del cañón eléctrico, en detrimento de las plantillas de cartón; su principal labor fue proyectar los bocetos sobre el muro, esto permitió experimentar con las figuras y la distorsión que tendría la obra en el momento que finalizara su creación.⁶⁰ Esta nueva técnica fue practicada por primera vez por el Block of Mural Painters⁶¹ en los dos primeros murales pintados en la ciudad de Los Ángeles, *Mitin Obrero* y *América Tropical: oprimida y destrozada por los imperialismos*, ambos del año 1932.

La invitación para la inauguración del mural *América Tropical*, profesaba lo siguiente: “Este nuevo fresco representa el mayor trabajo mural en el continente y la primera pintura al exterior sobre cemento ejecutada con equipo mecánico por un grupo colectivo bajo

⁵⁹ David Alfaro Siqueiros, “Informe a los comunistas uruguayos” en Raquel Tibol *Palabras de Siqueiros*, (México: Fondo de cultura económica, 1996), 84.

⁶⁰ Shifra Goldman, “Siqueiros en Los Ángeles”, 39.71.

⁶¹ En ambos “bloques” hubo distintos miembros, con Siqueiros como director de obra en ambos murales.

la dirección del eminente artista mexicano D.A. Siqueiros.⁶² Durante el evento el artista ofreció la conferencia titulada “Los vehículos de la pintura dialectico-subversiva”,

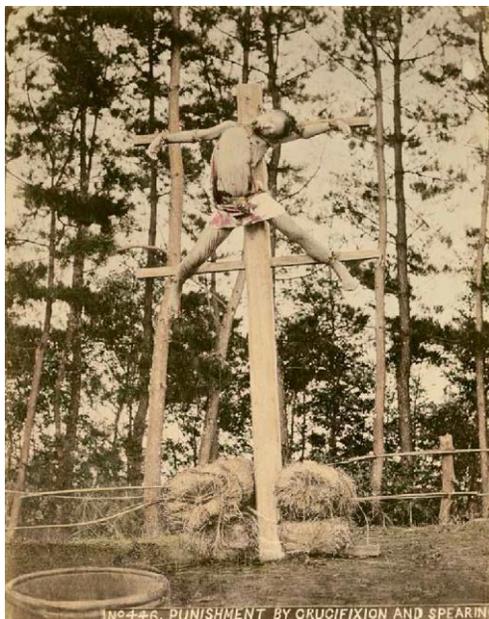


Figura 12. (Izquierda) Felice Beato, *Execution of the Servant Sakichi*, 1863. Fotografía tomada de The Siqueiros Legacy: Challenges of Conserving the Artist's Monumental Mural.

Figura 13. (Derecha) Detalle de la parte central de *América Tropical*, 1932. Fresco Moderno.

En dicha conferencia elaboró la idea de que, al estar en un país imperialista, pudo usar tecnología de punta para crear obras monumentales. Estas nuevas herramientas fueron las armas del artista revolucionario, con las cuales se buscó lograr la revolución técnica de la pintura.

Por lo tanto, para Siqueiros la revolución técnica creada por un artista revolucionario debe ser la de la pintura monumental al aire libre, un arte público que se realice en parques o plazas, el trabajo colectivo en acción democrática, la pintura transportable multiejemplar⁶³ además de hacer uso de las herramientas que crean la pintura dialectico-subversiva. Estos elementos fueron aplicados y aprendidos tanto por Siqueiros como por los miembros del Block of Mural Painters. Algunos de los miembros del bloque se formaron parte de los

⁶² Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, 62.

⁶³ Para Siqueiros la pintura multiejemplar será la que sea fácilmente reproducible, que llegue a más personas y que sea reproducible con facilidad.

talleres de animación de *Disney Studios*⁶⁴, por lo tanto, convivieron con el trabajo colectivo antes de su encuentro con Siqueiros, esto ayudó al muralista mexicano a implementar esta filosofía de trabajo y aprender de la organización de la labor artística con un grupo que comparte intereses por hacer arte.

Tras realizar los murales de Los Ángeles, las herramientas tecnológicas que se implementaron por el bloque pasaron a formar parte de las características que deben formar parte del repertorio del artista revolucionario. Algunas de estas herramientas son: cincel de aire (*drill-gun*), pistola para cemento (*cement-gun*), cemento blanco común (*white water-proof cement*), pistola o brocha de aire (*spray-gun*), soplete de gasolina y oxígeno (*blow-torch*) y el proyector eléctrico.⁶⁵

Siqueiros propone que dichos elementos modernos, serán las armas de los artistas revolucionarios, con ellas la plástica comenzará a ser arte puro, con las imágenes al exterior que sean capaces de llegar al obrero, a la población en general, al estudiante o a cualquier individuo que tomará estas imágenes para emplearlas en la lucha y en la revolución del proletariado.

El concepto del espectador en la obra de Siqueiros tras los murales de Los Ángeles.

A través de la historia, el arte se convirtió en una herramienta de uso para la enseñanza de costumbres culturales o religiosas, sin embargo, es hasta el siglo XIX que se comenzó a utilizar como una herramienta para la preservación de los acontecimientos sociales y políticos. Bajo estas necesidades nació el género artístico que se conoce como el romanticismo, el cual fue una corriente en el arte que retrató la memoria de las revoluciones de esta época, sus obras se caracterizaron por mostrar de manera didáctica los acontecimientos importantes con la finalidad de ser un método de enseñanza para la población.

⁶⁴ Como se revisó anteriormente en el texto la Chouinard School ofreció becas a miembros del taller de animación de Disney debido a la relación entre los dos directores de ambas instituciones. Si se quiere saber más de esta relación revisar: Mike Boehm, "Chouinard, the influential L.A. art college, is revisited online". *Culture Monster. All the arts, all the time*. 4 de enero 2012.

⁶⁵ Si se busca David Alfaro Siqueiros, "Los vehículos de la pintura dialéctica-subversiva", 70–72.

Muy similar al romanticismo, el muralismo mexicano bajo el comando de José Vasconcelos como principal promotor la mayoría de las obras creadas por este movimiento artístico se dedicaron a retratar eventos culturales, políticos, sociales entre otros. Las obras sirvieron como medio didáctico para formar y transmitir los hechos a la población en su mayoría analfabeta para principios del siglo XX en México.

Siqueiros fue abanderado de este movimiento, por lo que fue de su conocimiento el fin didáctico de sus primeros murales en el Colegio de San Ildefonso. El joven muralista en estas primeras obras eligió espacios poco comunes para pintar, como la bóveda de escalera o esquinas, lo que se convirtió en una característica de su obra. Para este momento ya era de su conocimiento el uso de recursos del cine en las obras, a través de distintos elementos que exploró en sus obras de formato pequeño.⁶⁶

Tras experimentar con murales sobre arquitectura moderna al exterior, el muralista mantuvo una relación con el arquitecto Richard Neutra, el cual le comparte sus intereses por nuevos temas, entre los que resalta la relación del hombre con su ambiente al considerar las condiciones psicológicas con las que convive en dicho espacio; “(...) es decir, una forma de actuar psicológicamente desde el ambiente físico basado en una nueva relación entre la arquitectura y la visualidad. (...). Se presentó así, una relación entre el interior y el exterior de la arquitectura a partir de una estructura que equilibraba esta relación.”⁶⁷ A partir de este momento la psicología de la obra de arte para Siqueiros tomó una gran relevancia en sus obras futuras, incluyendo *América Tropical* (fig.13).⁶⁸

La relación con Neutra y sus vínculos con la teoría del espectador de Sergei Eisenstein desarrollada gracias al psicólogo soviético Lev Vygotsky,⁶⁹ nutren el conocimiento de

⁶⁶ Para conocer más sobre el uso de estos recursos revisar Natalia de la Rosa, *Épica escenográfica. David Alfaro Siqueiros: Acción dramática, trucaje cinematográfico y la construcción del realismo alegórico en la guerra (1932-1945)*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016).

⁶⁷ Natalia de la Rosa, *Épica escenográfica. David Alfaro Siqueiros: Acción dramática, trucaje cinematográfico y la construcción del realismo alegórico en la guerra (1932-1945)*. 46.

⁶⁸ Natalia de la Rosa, *Épica escenográfica*, 40, 46.

⁶⁹ Siqueiros no conoció al psicólogo, pero su relación con el cineasta ruso Sergei Eisenstein le permitió al muralista conocer los planteamientos de Lev Vygostky y aplicarlos en su trabajo docente y muralista, un acercamiento preciso a la relación de estos dos artistas se encuentra en Natalia de la Rosa, *Épica escenográfica*, 48, 54.

Siqueiros, mostrando la importancia que el muralista dio a la concepción del espectador en los murales *Mitin obrero y América Tropical*.

Pero para Siqueiros ¿cuáles son los elementos psicológicos en la obra de arte? Dentro de las obras de arte existe varios elementos que podrían recaer en esta característica, el muralista habla del color, los tonos, los volúmenes, los espacios, la textura, el ritmo y sus conexiones con los demás elementos que influyen en la obra de arte.⁷⁰ Estos elementos se encuentran en consonancia con el espectador, y que éste tenga una experiencia catártica al observar la obra. De manera que, dentro de su ideal de artista revolucionario, éste deberá contar con conocimientos de psicología del arte dentro de sus habilidades para emplearlos en sus obras, Siqueiros lo plantea como el “juego psicológico-plástico” dentro de la obra monumental.⁷¹

Otro elemento que abarca la espectaduría de la obra plástica y debe ser de uso de los artistas revolucionarios es la obra multiejemplar, si bien en una primera concepción para el artista estos podrían ser los grabados o fotografías que se presentan en las publicaciones como *El Machete*, también las pancartas o murales serán utilizados por los artistas como elemento didáctico de agitación y educativo para las masas.

A raíz de este precepto de la obra multiejemplar Siqueiros emplea esta idea con la obra monumental, pero ¿cómo será capaz el artista revolucionario de pintar murales con una concepción de la obra multiejemplar? La pintura con matriz fotogénica⁷² será el resultado de esta pregunta; la obra monumental ideada para ser reproducida por medio de fotografías en números infinitos para las masas es el recurso que debe utilizar el artista revolucionario.

Esta matriz forma parte de la obra desde el bocetaje, ya que en muchos de los casos los bocetos se realizan por medio de fotografías; la dinámica que logra la fotografía, la captación de la vida, la naturaleza y el movimiento son las principales propiedades que otorgan a los artistas. “Sin el boceto fotográfico el pintor seguirá siendo un estático místico; es decir, un parásito de la belleza”.⁷³ Siqueiros considera positivo que las imágenes de los murales sean reproducibles: “Debemos pintar de tal manera que nuestras pinturas sean

⁷⁰ David Alfaro Siqueiros, “Los vehículos de la pintura dialéctica-subversiva”, 67.

⁷¹ David Alfaro Siqueiros, “Los vehículos de la pintura dialéctica-subversiva”, 67.

⁷² David Alfaro Siqueiros, “Los vehículos de la pintura dialéctica-subversiva”, 74.

⁷³ David Alfaro Siqueiros, “Los vehículos de la pintura dialéctica-subversiva”, 73 - 74.

fácilmente reproductibles, que puedan hacerse con ellas fotografías claras que puedan ir por todas partes, que permitan reproducir hasta el infinito fotografías determinadas”.⁷⁴ La fotografía fue para Siqueiros una herramienta que lo acompañó a lo largo de su vida, la primera vez que la utilizó fue en Los Ángeles y posterior a esta experiencia, no abandonó estas herramientas, que para el muralista, se convirtieron en un elemento más de la revolución técnica y como se mencionó anteriormente del artista revolucionario.



Figura 14. *Los Angeles Times*, Vista del mural desde la calle Olvera. El lado este de la obra se encuentra cubierto por pintura blanca, 1934. Fotografía tomada de *The Siqueiros Legacy: Challenges of Conserving the Artist's Monumental Mural*.

Para desarrollar la concepción de matriz fotogénica Siqueiros se nutrió de su relación con Sergei Eisenstein; entre las ideas que fueron legadas al muralista por parte del cineasta, fue que la concepción del nacimiento del teatro viene del espectador, a través de la mirada y la interpretación que les hace a las obras, es que estas obtendrán su valor en el mundo. El otro legado es el manejo del montaje cinematográfico,⁷⁵ el cual también fue parte del repertorio experimental del muralista, en el que procuró que sus obras fueran fácilmente reproductibles, gracias a la composición, partía del supuesto de que las obras monumentales deben cumplir con lo propuesto por Eisenstein (fig. 15).

⁷⁴ David Alfaro Siqueiros. *Como se pinta un mural*, 119.

⁷⁵ Irene Herner, *Siqueiros del paraíso a la utopía*, 258.

Sobre la construcción de una matriz cinemática para la obra mural, Siqueiros explica su percepción en el libro *Como se pinta un mural*: “En efecto, la cámara cinematográfica puede llegar a reproducir la verdad visual, que es la verdad pictórica, repito, de la pintura mural; puede llegar por sus posibilidades de movimiento, a reconstruir el proceso activo normal del espectador en una fotografía arquitectónica.”⁷⁶ Siqueiros pensó en la creación de una obra desde un inicio para que sea grabada cinematográficamente, con la finalidad de reproducirla masivamente, una idea innovadora en la creación de obras murales. Esta visión únicamente se puede completar gracias al uso de herramientas técnicas modernas, que



respeten el proceso de crear las obras pensadas en el arte revolucionario, por ende, en el espectador en masa y el espectador móvil.

Figura 15. Autor desconocido, Siqueiros y los estudiantes de la Escuela Universitaria de Bellas Artes de San Miguel. Fotografía, del archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS).

Para el caso de *América Tropical* los puntos de vista desde la calle no fueron suficientemente altos para ser capaces de observar la obra en su totalidad, para que la obra se observara en su totalidad fue el City Hall de la ciudad de Los Ángeles. Las investigadoras Fabiola Ruiz⁷⁷ y Sara Montgomery⁷⁸ comprobaron esta hipótesis, ambas visitaron el City Hall, lograron visualizar el mural desde este espacio donde descubrieron que el espectador de esta obra no solamente fue el transeúnte de la calle Olvera, o el espectador móvil que se

⁷⁶ David Alfaro Siqueiros. *Como se pinta un mural*, 121.

⁷⁷ Fabiola Ruiz, *Mexican and U.S. Identity in Siqueiros's Tropical America and Orozco's Epic of American Civilization*. (Estados Unidos: California State University, 2020), 27.

⁷⁸ Sara Montgomery, *The long arm of the wall: Mural, myth and memory in América Tropical*. (Estados Unidos: The University of Chicago, 2017) 23.

acerca al Italian Hall para apreciar la obra, también los líderes de la ciudad o alcaldes se convirtieron en espectadores del indígena crucificado frente a la pirámide maya (fig.16).

Los elementos que se desarrollaron gracias a las herramientas técnicas con las que Siqueiros y su equipo crearon el mural de *América Tropical*, fueron capaces de cambiar la concepción que se tenía al realizar obras de arte monumentales, ya que es un arte dedicado no solamente a un espectador que se acerca al muro a observar la obra, también para el espectador masa que se encuentra con las reproducciones de la obra. La concepción del espectador no solamente contempla cómo será observada la obra, también cuales son los elementos que causarán mayor impresión en él, a través de los valores psicológicos de la plástica que influyen a partir de su experiencia en Los Ángeles Siqueiros tomaría en cuenta. Para el pintor, esos elementos deben formar parte del repertorio del arte revolucionario, y acompañar la plástica colectiva, la experimentación de materiales, el juego plástico y el uso de herramientas tecnológicas, para promover la formación del ideal de artista revolucionario.



Figura 16. Vista desde Los Angeles City Hall. Intervenida digitalmente con el mural de *América Tropical* a color. Marzo 8, 2016. Foto y fotomontaje digital por Sara Montgomery.

Reflexión final

Durante el ensayo se han expuesto los puntos clave para comprender las características que permiten considerar a Siqueiros como un artista pedagogo, el pintor estuvo interesado en la formación de nuevas generaciones de artistas, en los métodos didácticos en las escuelas de arte. Abrió las puertas de su equipo de trabajo y su taller para que no solamente pintores llegaran a trabajar con él, también colaboró con obreros, herreros, soldadores, ingenieros, arquitectos, químicos, escultores o interesados en el arte, en la búsqueda de desarrollar sus capacidades individuales dentro del taller colectivo.

Es interesante analizar como a través de las distintas experiencias a lo largo de la vida de Siqueiros, se formó como artista pedagogo, pues posteriormente a su experiencia en Los Ángeles, buscó nuevas oportunidades de trabajar colectivamente con otros artistas. En algunas ocasiones no pudieron llevarse a cabo, como es el caso de Uruguay⁷⁹, pero en muchas otras oportunidades logró conformar equipos con los que pintó murales experimentales, como fue en Argentina, Chile, Cuba, México, Nueva York, concluyendo sus experiencias en el taller-escuela de Cuernavaca.

Se pueden entender las propuestas pedagógicas de Siqueiros desde la concepción que construyó con base en el trabajo colectivo de los obreros en la fábrica, en dónde todos están reunidos por el mismo fin, laborar dentro de una organización. Estos postulados se encuentran en las enseñanzas del muralista a los discípulos-colaboradores, el mismo Guillermo Ceniceros analizó cómo fue trabajar en el taller con Siqueiros como director, y cuáles son los aprendizajes que le legó como artista:

Trabajar con Siqueiros me sirvió muchísimo, porque me obligó a esforzarme por pintar con responsabilidad, porque este oficio es como cualquier trabajo. Es muy posible, como pudiera pensar alguien, que yo tenga influencia de Siqueiros, aunque lo más importante en todo

⁷⁹ El muralista visitó este país en 1933, allí publicó un artículo de prensa titulado: “Informe a los comunistas uruguayos”. En ese documento el artista les comunica la intención de pintar colectivamente con artistas uruguayos con el fin de recrear su experiencia de los Estados Unidos en Sudamérica. Lamentablemente los problemas personales a los que se enfrentó en México tras su visita en 1929 derivaron en su expulsión del partido comunista mexicano y fueron el desencadenante para que los miembros del partido comunista en Uruguay no le otorgaran su apoyo; sin embargo, este informe permite conocer las intenciones del artista de recrear la experiencia de pintar murales de manera colectiva. Revisar en: David Alfaro Siqueiros, “Informe a los comunistas uruguayos” en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 81-85.

momento es que traté de asimilar la parte teórica que consideré útil, de tomar experiencia práctica junto a él en lo que respecta al uso de materiales, al empleo de herramientas, de técnicas, pero siempre defendí un aspecto fundamental: el estilo.⁸⁰

Son varios los puntos que muestra Ceniceros en este texto, el primero muy claro, el lugar que tenía para Siqueiros la labor artística, al igual que paso con los miembros del SOTPE, o en la conferencia “Rectificaciones de las artes plásticas en México”, el ser pintor se encuentra a la par de cualquier otro trabajo, una concepción que muestra el interés en todo momento de otorgarle el valor a todos los miembros del equipo, y de sus capacidades, no importa su formación. Otro punto para destacar serán los aprendizajes que legó Siqueiros en su taller, tanto por el uso de materiales, técnicas y herramientas poco convencionales e innovadoras, muchos de ellos descubiertos en Los Ángeles y perfeccionados con el paso del tiempo, en la búsqueda de que perduren a través del tiempo de la mano de los discípulos-colaboradores. Por último, Ceniceros destaca que el estilo de cada artista debe ser importante, aun con las enseñanzas de otro artista, se debe ser claro y conciso con el estilo propio, como también lo subraya Siqueiros con el interés por las individualidades de los miembros del equipo.

Por lo tanto, Siqueiros es un artista pedagogo que creó una metodología pedagógica, la cual está enfocada en formar a un artista revolucionario, para el curriculum educativo, este es el ideal de ser humano que se busca a través del dominio de las competencias. El artista revolucionario se interesa en lograr que sus obras de arte busquen la revolución proletaria, desde la *poiesis* de la obra, hasta la *catarsis* que tendrá el espectador al encontrarse con ella. Para que el artista logre realizar obras revolucionarias deberá cumplir con ciertas nociones o competencias según lo planteado por Siqueiros.

La primera de ellas es el trabajo colectivo, el cual se conforma con equipos colegiados, ya que el pintar una obra monumental deberá ser menester de la labor colectiva, no del trabajo individual. Dentro del trabajo colectivo las potencialidades individuales serán clave para la construcción de las obras de arte murales. Si las individualidades se deben destacar en el equipo entonces, ¿cuál es la labor del colectivo en la obra mural? Para la

⁸⁰José Ángel Leyva, “La muralidad de Guillermo Ceniceros” en *Guillermo Ceniceros. Los trabajos y los días. Artículos reseñas, entrevistas (1964-1999)*. (México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 1999). 104.

creación de pintura mural existen múltiples tareas que se deben realizar, muchas de las cuales son imposibles para una sola persona sin la ayuda de otros artistas. Entre estas destacan el análisis del muro en un juego geométrico, con la finalidad de conciliar la composición con el espacio a pintar, realizar los aplanados, construir los andamios fijos y móviles, entre otras tareas técnicas. Asimismo, emplea la discusión en equipo para definir el tema y función del mural, para seleccionar las herramientas, técnica y materiales que se utilizarán, y por último las tareas prácticas como realizar los trazos de composición, los trazos poliangulares y los trazos policromos; determinar los puntos fundamentales del espectador y analizar el valor fotogénico de la obra.

La metodología pedagógica dedicada a la pintura monumental por equipos colectivos fue desarrollada por Siqueiros con mayor profundidad en el libro *Como se pinta un mural* sin embargo, para llegar a colegir toda esta serie de pasos fue clave la experiencia en los murales de Los Ángeles pintados en colaboración con el Block of Mural Painters. Sin esa experiencia Siqueiros no hubiera sido capaz de lograr un trabajo formativo tan arduo, el cual permite que se le reconozca como un artista-pedagogo.

La segunda noción que rige la pedagogía artística de Siqueiros es el problema. Para el artista, el problema funge como maestro y únicamente se conoce a través de la práctica, durante la realización de la obra. Si se lleva a cabo tal y como se planea, entonces el resultado será el mismo que se ha tenido anteriormente. En cambio, cuando el problema está presente en cualquier momento de la etapa de la creación de la obra, este hará que los miembros del equipo comiencen a pensar en cuales será las opciones para resolver dicho acontecimiento. El resultado o la respuesta será el aprendizaje obtenido por parte del muralista y los miembros participantes del equipo.

El tercer elemento que integra la pedagogía artística de Siqueiros es la experimentación con distintas técnicas, materiales y herramientas. Estos elementos deben respetar la época moderna en la que se vive, también propician el aprendizaje durante la creación de la obra. Para llegar a componer todo el arsenal en su haber, Siqueiros tuvo que experimentar a lo largo de los años. En distintos momentos ocurrió este suceso, como en Los

Ángeles, en Argentina, en Nueva York, en Chile y en el Taller de Ensayo de Materiales de Pintura y Plásticos del Instituto Politécnico Nacional,⁸¹ y en La Tallera.

Por último, se encuentran la didáctica de la obra, esta debe pensarse desde la temática, colocando elementos formativos o interpretativos para el espectador, los cuales deben estar acompañados de una psicología plástica, enfocada en captar la atención del espectador por medio de los colores, tonos y composición de los elementos pictóricos. Este elemento se encuentra acompañado de la reproductibilidad de la obra, o para Siqueiros, la obra multiejemplar, en el caso de los murales enfocada en la reproducción tanto fotogénica como cinematográfica.

En todas y cada una de estas competencias Siqueiros identificó en su metodología pedagógica a otros artistas, escultores y distintos miembros del taller con otras formaciones, con la finalidad de formar un ideal de artista, el cual será capaz de transmitir estas ideas a través de sus obras monumentales, y al igual que lo haría el, convertirse en promotores de estas mismas ideas. La visión del artista sobre su metodología fue promover sus conocimientos de trabajo colectivo, de aprendizaje con el problema, de experimentación con las distintas técnicas, materiales y herramientas, además de los elementos psicológicos enfocados en el espectador a otros artistas. El mismo se convirtió en un promotor por el uso de todos estos elementos gracias a su labor de divulgación en publicaciones, conferencias y en el libro-manual *Como se pinta un mural*.

Otro elemento para destacar dentro de los dos murales de Los Ángeles que se analizaron dentro del ensayo es el colectivismo en la temática de ambos. En *Mitin Obrero* las imágenes muestran la unión proletaria y obrera, la organización sindical por los derechos laborales, proponiendo una respuesta al burgués dueño de los medios de producción. En el segundo mural *América Tropical* la obra muestra una Latinoamérica unida, lista para luchar contra el imperialismo de la nación del norte, que busca despojar a los países latinos de sus riquezas naturales y culturales. Ambos muestran la unión de fuerzas por la libertad de sus derechos, colocando con estas obras una base revolucionaria para aquellas personas que observaran los murales.

⁸¹ Junto a José Gutiérrez, Siqueiros creo este taller que se dedicó a la creación y experimentación de nuevos materiales para las artes plásticas.

Siqueiros fue multifacético a lo largo de su carrera, sus obras murales son los elementos más estudiados, así como su interés por la innovación en técnicas y materiales. La intención de este ensayo es comenzar a expandir la investigación a la dimensión pedagógica de Siqueiros, realizando una invitación a descubrir pedagogías artísticas, no solamente de este artista, también sobre otros que hayan desarrollado una teoría enfocada en la enseñanza de las artes.

El objeto de estudio de esta investigación fue estudiar la construcción de una metodología pedagógica, la cual se ha expuesto durante el ensayo, dejando en claro cuál es el ideal de artista que busca formar y con que, competencias debe contar, al igual que lo realiza un curriculum formal de cualquier institución educativa. Siqueiros recopiló todos estos elementos gracias a que el mismo experimentó y utilizó durante su vida, todos y cada uno de ellos, su intención de que perduren a través de tiempo por medio de su taller, escritos, textos, conferencias y prácticas lo caracterizan como un artista pedagogo interesado por el futuro de la enseñanza de las artes plásticas, no solamente en México, también internacionalmente.

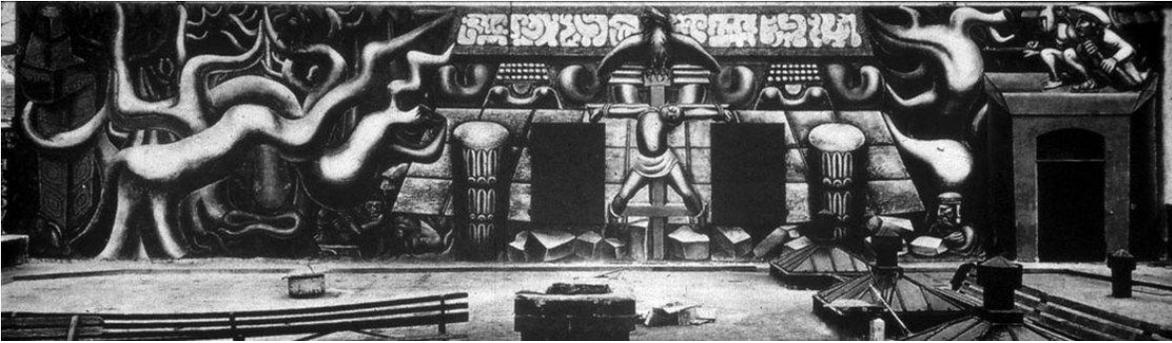


Figura 17. David Alfaro Siqueiros, *América Tropical: oprimida y destrozada por los imperialismos*, 1932. Fresco Moderno. Italian Hall, Los Ángeles, California.



Figura 18. David Alfaro Siqueiros, *América Tropical: oprimida y destrozada por los imperialismos*, Intervención a color por Castillo Muñoz. Imagen digital, color digital.

Referencias Bibliográficas.

De David Alfaro Siqueiros.

Alfaro Siqueiros, David. 1969. "Manifiesto del Sindicato de obreros, técnicos, pintores y escultores" en *Un mexicano y su obra*, Raquel Tibol (comp.), 89-92. México: Empresas editoriales de México.

_____. 1969. "Los vehículos de la pintura dialéctico subversiva" en *Un mexicano y su obra*, Raquel Tibol (comp.), 101-115. México: Empresas editoriales de México.

_____. 1969. "Premisas sobre el paso del muralismo interior al muralismo al exterior de México" en *Un mexicano y su obra*, Raquel Tibol (comp.), 184-186. México: Empresas editoriales de México.

_____. 1969. "El *affiche* como antecedente y experiencia para nuestra pintura mural al exterior" en *Un mexicano y su obra*, Raquel Tibol (comp.), 187-189. México: Empresas editoriales de México.

_____. 1974. "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana" en *Textos de David Alfaro Siqueiros*, Raquel Tibol (comp.), 19-23. México: Fondo de Cultura Económica.

_____. 1974. "La función de la fotografía" en *Textos de David Alfaro Siqueiros*, Raquel Tibol (comp.), 70-76. México: Fondo de Cultura Económica.

_____. 1974. "Un problema técnico sin precedentes en la historia del arte: el muralismo figurativo y realista en el exterior" en *Textos de David Alfaro Siqueiros*, Raquel Tibol (comp.), 109-132. México: Fondo de Cultura Económica.

_____. 1977. *Me llamaban el coronelazo. Memorias de David Alfaro Siqueiros*, México: Grijalbo.

_____. 1979. *Cómo se pinta un mural*, México: Taller Siqueiros de Cuernavaca.

_____. 1978. *No hay más ruta que la nuestra*, México: Taller Siqueiros de Cuernavaca.

_____. 1985. *La historia de una insidia. ¿Quiénes son los traidores a la Patria? Mi respuesta*, México: Ediciones de "Arte Público".

_____. 1996. "Rectificaciones sobre las artes plásticas en México" en *Palabras de Siqueiros*, Raquel Tibol (comp.), 48-61. México: Fondo de Cultura Económica.

_____. 1996. "Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva" en *Palabras de Siqueiros*, Raquel Tibol (comp.), 62-78. México: Fondo de Cultura Económica.

_____.1996. “Informe a los comunistas uruguayos” en *Palabras de Siqueiros*, Raquel Tibol (comp.), 81-85. México: Fondo de Cultura Económica.

_____.1996. “Un llamamiento a los plásticos argentinos” en *Palabras de Siqueiros*, Raquel Tibol (comp.), 86-89. México: Fondo de Cultura Económica.

_____.1996. “Hacia la transformación de las artes plásticas. Proyecto Manifiesto” en *Palabras de Siqueiros*, Raquel Tibol (comp.), 124-128. México: Fondo de Cultura Económica.

_____.1996. “Es de inmensa trascendencia la pintura mural en superficies cóncavas, convexas y compuestas” en *Textos de David Alfaro Siqueiros*, Raquel Tibol (comp.), 393-396. México: Fondo de Cultura Económica.

_____.1996. “Pintura activa para un espectador activo” en *Palabras de Siqueiros*, Raquel Tibol (comp.), 438-451. México: Fondo de Cultura Económica.

_____.2012. “Conferencia en Argentina” en *Fundación del muralismo mexicano: Textos inéditos de David Alfaro Siqueiros/Introducción y notas por Héctor Jaimes*, 17-35. México: Siglo XXI Editores.

_____.2012. “Conferencia sobre arte pictórico mexicano” en *Fundación del muralismo mexicano: Textos inéditos de David Alfaro Siqueiros/Introducción y notas por Héctor Jaimes*, 36-54. México: Siglo XXI Editores.

_____.2012. “El Sindicato” en *Fundación del muralismo mexicano: Textos inéditos de David Alfaro Siqueiros/Introducción y notas por Héctor Jaimes*, 54-108. México: Siglo XXI Editores.

Sobre David Alfaro Siqueiros.

Arenal de Siqueiros, Angelica. 1975. *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros*, México: Fondo de Cultura Económica.

_____. 1979. *Paginas sueltas con Siqueiros*, México: Grijalbo.

Arroyo, Elsa, et al. 2013. *Baja Viscosidad*, México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas.

Debroise, Oliver, et al. 1996. *Otras rutas hacia Siqueiros*, México: CURARE-Museo Nacional de Arte, INBA.

- Debroise, Oliver. 1996. *Retrato de una década (1930-1940)*. David Alfaro Siqueiros, México: Museo Nacional de Arte-Instituto Nacional de Bellas Artes.
- De Micheli, Mario. 1985. *Siqueiros*, México: Secretaría de Educación Pública-Dirección General de Publicaciones.
- De la Rosa, Natalia. 2016. *Épica escenográfica. David Alfaro Siqueiros: Acción Dramática, Trucaje cinemático y la construcción del realismo alegórico en la guerra (1932-1945)*, Tesis para obtener el grado de doctora en Historia del Arte, UNAM.
- Del Conde, Teresa. 2014. “Una memoria personal y un paisaje de Siqueiros” en *Textos dispares. Ensayos sobre arte mexicano del siglo XX*, México: Siglo XXI editores, UNAM, IIE.
- García Cortés, Adrián. 2000. *Siqueiros, Suárez, y el Polyforum*, México: Polyfrum Siqueiros.
- García Oropeza, Guillermo. 1976. “Siqueiros en Guadalajara” en *Murales de Jalisco*, México: Gobierno del Estado de Jalisco.
- Goldman, Shifra. 1998. “Siqueiros en Los Ángeles” en *Los murales de Siqueiros*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- González Mello, Renato *et al.* 2013. *Baja viscosidad: El nacimiento del fascismo y otras soluciones*, México: UNAM-IIE.
- Guadarrama, Guillermina. 2010. *La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural*, México: CEDINIAP.
- Harten, Jurguen. 1995. *Siqueiros/Pollock, Pollock/Siqueiros*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Hidalgo, Cesar. 2019. *La Tallera: el laboratorio de experimentación artística y pedagógica de David Alfaro Siqueiros*. Tesis para obtener el grado de licenciado en Estudios Latinoamericanos: UNAM.
- Herner, Irene. 2004. *Siqueiros, del paraíso a la utopía*, México: CONACULTA.
- Hulburt, Laurence. 1976. *David Alfaro Siqueiros: The quest for revolutionary mural form and content, 1920-1940*, Estados Unidos: The University of Wisconsin-Madison.
- Indych, Anna. 2003. *The criticil reception of portable work by Orozco, Rivera and Siqueiros in the United States, 1927-1940*, Estados Unidos: Institute of Fime Arts, New York University.

- Jaimes, Hector. 2012. *Fundación del muralismo mexicano. Textos inéditos de David Alfaro Siqueiros*. México: Siglo XXI Editores.
- _____.2012. *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*. México, Plaza y Valdés.
- Montgomery, Sara. 2017. *The long arm of the wall: Mural, myth and memory in América Tropical*, Estados Unidos: The University of Chicago.
- Moyssén, Xavier 1976. “Siqueiros antes de Siqueiros” en *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 13(45). México: Universidad Nacional Autónoma de México. pp.177–193.
- Prignitz, Helga. 1995. *Siqueiros/Pollock, Pollock/Siqueiros*, México: Consejo Nacional para la cultura y las artes.
- Ramírez, Mari Carmen.1996. “Las masas son la matriz: Teoría y práctica de la plástica del movimiento en Siqueiros” en *Retrato de una década. David Alfaro Siqueiros 1930-1940*, México: Museo Nacional de Arte-Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Ramos, Maricarmen. 2016. *Siqueiros Humanista: La Marcha de la Humanidad*, EUA: Ibukku.
- Ruiz, Fabiola. 2020. *Mexican and U.S. Identity in Siqueiros’s Tropical America and Orozco’s Epic of American Civilization*. Estados Unidos: California State University.
- Schávelzon, Daniel. 2013. *La historia de un mural. Siqueiros en Argentina*, Buenos Aires: Corregidor.
- Scherer García, Julio. 1974. *Siqueiros. La piel y la entraña*, México: Promotora de ediciones y publicaciones.
- Schmelz, Itala, Echeverría, Ana (coord.). 2011. *Siqueiros paisajista*, México: Museo de Arte Carrillo Gil-INBA-Museum of Latin American Art-Editorial RM.
- Stein, Philip. 1994. *Siqueiros. His Life and his Works*, New York: International Publishers.
- Tibol, Raquel, et.al.1998. *Los murales de Siqueiros*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- _____. 1971. *Siqueiros. Introdutor de realidades*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____, (comp.). 1996. *Un mexicano y su obra. David Alfaro Siqueiros*, México: Empresas Editoriales de México.

_____, (comp.). 1974. *Textos de David Alfaro Siqueiros*, México: Fondo de Cultura Económica.

_____, (comp.). 1996. *Palabras de Siqueiros*, México: Fondo de Cultura Económica.

Uribe Solorzano, Laura Paola. 2010. *David Alfaro Siqueiros: El cine y lo cinematográfica en su obra*, tesina, licenciatura en historia, México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

Zetina, Sandra. 2012. *La explosión como dispositivo simbólico y pictórico en la obra de David Alfaro Siqueiros. Explosión en la ciudad y su materialidad*, Tesis para obtener el grado de maestra en Historia del Arte, México: UNAM.

Historia, Teoría del Arte y Pedagogía

Abbagmamo, Nicola y Vissalberghi, Aldo. 1992. *Historia de la Pedagogía*. México Fondo de Cultura Económica.

Angulo, José Félix. (1994) “¿A qué llamamos curriculum?”, en *Teoría y desarrollo del Curriculum*. Aljibe: España, Málaga.

Cardoza y Aragón, Luis. 2010. *Pintura contemporánea de México*, México: Era.

García Hernández, José, Juárez Hernández, Soto Hassey, Rosa Cristina, (Coodrs.). (2009) *Opacidades pedagógicas. Debate epistemológico*. México: Universidad Pedagógica Nacional, UPN.

Eder, Rita. 2010. “Borramientos” en *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*, Rita Eder (editora), México: IIE-UNAM-Turner.

Eder, Rita (coord.). 2001. *El arte en México: Autores, temas, problemas*, México: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Lotería Nacional, FCE.

González Mello, Renato- 1995. *La UNAM y la Escuela Central de Artes Plásticas durante la dirección de Diego Rivera*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

_____. (coord.). 2003. *Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen 1910-1955*, México: Patronato del Museo Nacional de Arte, Banco Nacional de México.

_____. 2010. *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Londres: Phaidon.

Leyva José Ángel. 1999. “La muralidad de Guillermo Ceniceros” en *Guillermo Ceniceros. Los trabajos y los días. Artículos, reseñas y entrevistas (1964-1999)*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León.

Rodríguez Prompolini, Ida (coord.). 2012. *Muralismo mexicano 1920-1940*, México: FCE, Universidad Veracruzana, INBA, CONACULTA, UNAM.

Soto Hassey, Rosa Cristina, 2018. Teoría pedagógica: Una aproximación epistémico-conceptual. México: Tesis para obtener el grado de Maestra en Desarrollo Educativo, Universidad Pedagógica Nacional, UPN.

Wagner, Richard. 2013. *Arte y Revolución*. España: Casimiro.

Hemerografía

Boehm, Mike. “Chouinard, the influential L.A. college, is revisited online”. En *Culture Monster. All the arts, all the time*. 4 de enero del 2012.

Goldman, Shifra M., “Siqueiros and three early murals in Los Angeles”, en *Art Journal*, Vol. 33. No. 4, 1974.

Montes. Mónica, Orduña, Silverio. 2020. *La Tallera: Proyecto de andamiaje del arte público*. México: Distancia Crítica, Proyecto SAPS-La Tallera.

Moyssén, Xavier. “Siqueiros antes de Siqueiros” en *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 13. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976-178, 180.

Rodríguez, Antonio, “David Alfaro Siqueiros y la severa disciplina del retrato”, en *Espacios. Revista integral de arquitectura y artes plásticas*, No. 16, México, 1953, p 29-32.

Siqueiros, David, “Hacia una nueva plástica integral” en *Espacios. Revista integral de arquitectura y artes plásticas*, No.1, México, 1948, p. 71-76.

_____, “Cometido en el arte de la pintura en la integración plástica”, en *Espacios. Revista integral de arquitectura y artes plásticas*, No. 11/12, México, 1952, p 85-90.

_____, “Mi esculto-pintura de la Chrysler” en *Espacios. Revista integral de arquitectura y artes plásticas*, No. 18, México, 1954, p 77-80.

Westheim, Paul, “David Alfaro Siqueiros. Análisis de la forma.”, en *Espacios. Revista integral de arquitectura*. No. 4, México, 1950, p 85-92.