

01061
2ej.
2.

ARTURO GARCIA BUSTOS

Y

EL GRABADO COMPROMETIDO

**Tesis que presenta Leonor Morales García
para optar por el grado de Maestría en
Historia del Arte**

Facultad de Filosofía y Letras



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
ESTUDIOS SUPERIORES

UNAM 1988

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE.

PROLOGO. II

INTRODUCCION. III

CAPITULO 1. 1

El arte mexicano del siglo XX como expresión de un arte comprometido: el "realismo socialista" y el grabado.

CAPITULO 2. 12

Las generaciones de los años 50 y la formación artística de Arturo García Bustos: el Taller de Gráfica Popular, los "Fridos".

CAPITULO 3. 38

La labor de Arturo García Bustos en Guatemala y su repercusión en México y en el Ecuador. Su participación en el Frente Nacional de Artes Plásticas. La "Confrontación 66" y su postura.

CAPITULO 4. 60

Su obra gráfica como manifestación de un arte comprometido.

CONCLUSIONES. 74

BIBLIOGRAFIA GENERAL. 79

Libros, catálogos, revistas, periódicos, bibliografía del artista, monografías.

DATOS BIOGRAFICOS. 82

Premios, comisiones (pinturas murales), agrupaciones a las que pertenece, museos en los que se encuentra su obra, exposiciones individuales y colectivas.

INDICE DE ILUSTRACIONES. 107

APENDICES. 108

ILUSTRACIONES. 118

PROLOGO.

La idea de realizar un estudio sobre la obra gráfica de Arturo García Bustos surgió en el Seminario de Investigación de Arte Moderno, que durante muchos años dirigió la doctora Ida Rodríguez Prampolini, en la Maestría de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En esa ocasión se estaba revisando la labor que había realizado el Taller de Gráfica Popular y como algunos meses antes había yo tenido la oportunidad de conocer al maestro García Bustos, quien perteneció durante varios años al famoso TGP, decidí emprender la investigación de su recorrido artístico como grabador, bajo la atinada dirección de la doctora Rodríguez.

Desde el momento en que inicié mi estudio se estableció una agradable relación, no sólo con el artista sino también con su esposa, la pintora Rina Lazo; a ambos agradezco me hayan proporcionado de una manera tan cordial y afectuosa, valiosos documentos y datos para lograr mi objetivo, así como a la doctora Ida Rodríguez quien tan amablemente aceptó dirigir esta tesis.

Al maestro Xavier Moysen, mi reconocimiento también por su amistoso apoyo durante el tiempo que impartió el mencionado seminario en ausencia de la doctora Rodríguez Prampolini; al finado doctor Pedro Rojas por su interés en mi trabajo, así como a las maestras Esther Acevedo y Karen Cordero, por haberme dado la oportunidad de realizar parte de este estudio, dentro de mis funciones en el Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana. Finalmente doy las gracias a todas aquellas personas que de alguna manera me ayudaron a realizar esta tarea.

INTRODUCCION.

El presente trabajo tiene como objetivo el estudio de la obra gráfica de Arturo García Bustos, miembro del Taller de Gráfica Popular y representante de la Escuela Mexicana de Pintura. La producción de este grabador, digno heredero de José Guadalupe Posada es de suma importancia para el estudio del grabado mexicano del siglo XX, cuyo género escasamente se menciona en nuestros libros de historia del arte.

Considero a García Bustos uno de los mejores representantes de la gráfica mexicana, que actualmente continúa trabajando las diversas técnicas con una gran destreza; él ciertamente domina las variantes del grabado en metal o en linóleo, a color, en sepia o en negro y blanco; el aguafuerte, el aguatinta y las técnicas mixtas. Ojalá que este pequeño ensayo sea una aportación más para la historia del grabado mexicano del presente siglo.

El estudio sobre la obra gráfica de Arturo García Bustos está dividido en cinco partes: cuatro capítulos y las conclusiones; el primero se inicia vinculando el realismo socialista con el grabado mexicano de este siglo y en especial con el realizado en el Taller de Gráfica Popular, al que perteneció por muchos años Arturo García Bustos; el segundo trata de las generaciones de artistas durante los años cincuenta, la formación plástica de nuestro grabador en el TGP y como miembro de los "Fridos".

En el capítulo tres se revisa su labor en Guatemala y la repercusión en México y en el Ecuador, además de su participación en el Frente Nacional de Artes Plásticas como un colaborador activo y su postura en "Confrontación 66", cuando salió a la defensa del realismo social y de la Escuela Mexicana. El cuarto capítulo es el encargado de analizar la evolución de su producción gráfica dividida en cuatro grandes temas en los que siempre destaca el interés de carácter social expresado mediante el realismo.

Por último se llega a las conclusiones, donde se enfatiza la labor de Arturo García Bustos, como un grabador comprometido con su tiempo, formado al lado de Frida Kahlo y muy cercano a Diego Rivera, quien pertenece por su edad a la tercera generación de muralistas, fieles todavía a los cánones de la Escuela Mexicana de Pintura.

Pero no sólo Frida y Diego influyeron en el artista, también Orozco y Siqueiros a través de sus obras y sus escritos colaboraron de alguna manera en el desarrollo artístico de García Bustos, quien reconoce el aporte de sus "maestros espirituales", al dejar grabados unos estupendos retratos de ellos como testimonio de su admiración.

Capítulo 1.

EL ARTE MEXICANO DEL SIGLO XX COMO EXPRESION DE UN ARTE COMPROMETIDO: EL "REALISMO SOCIALISTA" Y EL GRABADO.

La corriente conocida como Escuela Mexicana que comprende el muralismo y la gráfica empezó a surgir a partir de 1921, un año después de subir a la presidencia el general Alvaro Obregón. Esta "escuela" exaltó el nacionalismo fundado en la lucha revolucionaria y se apoyó en las raíces prehispánicas y populares, destacando al mismo tiempo el socialismo de ideología política.

Los primeros lineamientos los señaló David Alfaro Siqueiros en su manifiesto "3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana", publicado en las páginas 3 y 4 del único número de la revista *Vida Americana* que se editó en Barcelona durante el mes de mayo de 1921, donde textualmente invitaba a acercarnos "por nuestra parte, a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles los pintores y escultores indios (Mayas, Aztecas, Incas, etc., etc.);" y continuaba en seguida afirmando que "nuestra proximidad climatológica con ellos nos dará la asimilación del vigor constructivo de sus obras, en las que existe un claro conocimiento elemental de la naturaleza, que nos puede servir de punto de partida."(1)

Posteriormente, los bosquejos socialistas aparecerían en el "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores", redactado también por Siqueiros el 9 de diciembre de 1923 y firmado por él como Secretario General, acompañado de las rúbricas del Primer Vocal, Diego Rivera; el Segundo Vocal, Javier Guerrero; Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida, durante la segunda quincena de junio de 1924, en el número 7 del periódico *El Machete* de esta ciudad. Está dedicado "A la raza indígena humillada durante siglos; a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los intelectuales que no estén envilecidos por la burguesía."(2)

Por otra parte, el vocabulario plástico al que recurrieron los artistas una vez consolidado el movimiento muralista, fue el del nacionalismo apoyado en la figura del indígena, a quien había exaltado Siqueiros en su Manifiesto de 1923, al afirmar que "todo lo que es virtud es don de nuestro Pueblo (de nuestros indios muy particularmente)." Y más adelante enfatizaba con mayúsculas: "EL ARTE DEL PUEBLO DE MEXICO ES LA MANIFESTACION ESPIRITUAL MAS GRANDE Y MAS SANA DEL MUNDO y su tradición indígena es la mejor de todas." (3)

Los puntos de partida habían sido al inicio del muralismo, la historia de las tradiciones populares de México, para continuar con la lucha armada y los conflictos sociales, representados mediante un vocabulario figurativo, que adoptaría algunas características del "realismo socialista" ya entrada la década de los años cuarenta.

Sin embargo, la gestación de la temática que desarrollarían los muralistas se inició desde finales del siglo XIX; la primera etapa de la pintura mural posrevolucionaria estuvo imbuída de un espíritu "modernista" y "ateneísta" que correspondía a un arte "culto" y no a un arte "popular". "La visión social, nacionalista, en los primeros murales, correspondía a un nacionalismo perteneciente a esta utopía espiritual cuyas raíces se hallan en las ideas modernistas de Rodó, una visión que finalmente se relaciona con los planteamientos surgidos del romanticismo alemán." (4)

El muralismo estuvo patrocinado desde sus inicios por el Estado, sobre todo en la época en que fue ministro de Educación, José Vasconcelos (1921-1924); de ahí en adelante los gobernantes se identificarían con las pinturas murales, pues a través de ellas se mostraba al pueblo la historia de la lucha armada de 1910, además de que se exaltaba la tradición del indígena y del mestizo, es decir de la población mexicana. Con esta idea de arte público para las masas, el muralismo se convirtió en el estandarte de la nacionalidad mexicana, aunado a que "la mayoría de los muralistas comulgaban con ideales del ala izquierda socialista o comunista y eran anti-fascistas, anti-imperialistas ..." (5)

El grabado por su parte tuvo una larga tradición relacionada con la impresión, iniciada desde la época prehispánica mediante los llamados sellos o "pintaderas" de barro que se utilizaban, entre otras cosas, para adornar el cuerpo humano. Durante el Virreinato, en el siglo XVI llegó el grabado en madera con la introducción de la imprenta, empleada en la ilustración de libros y la elaboración de naipes, mismos que fueron prohibidos posteriormente.

Para finales del siglo se empezó a hacer grabado en lámina de cobre que se continuó durante doscientos años más, hasta llegar al siglo XIX con la litografía traída a nuestro país por el italiano Claudio Linati, así como con el grabado en madera surgiendo grandes figuras como Picheta y el genial José Guadalupe Posada, considerado por Arturo García Bustos como el más grande grabador e ilustrador de la vida mexicana y para algunos críticos, como el padre del muralismo mexicano.

Mediante la introducción de nuevas técnicas múltiples como la litografía se propició un ambiente más amplio en nuestro arte. Se puede afirmar que la gráfica se desarrolló al lado del muralismo; ambos tuvieron ideales semejantes y fue a través de ellos que el arte mexicano trascendió nuestras fronteras en aquellas primeras décadas de nuestro siglo.

Entre los que se abocaron a la técnica del grabado se cuentan destacados artistas: Carlos Alvarado Lang (Escuela de Artes Plásticas, UNAM), Francisco Díaz de León (Escuela de las Artes del

Libro), Gabriel Fernández Ledesma, José Arellano Fischer, Federico Cantú, Julio Castellanos, Fernando Castro Pacheco, Dolores Cueto, Jesús Guerrero Galván, Roberto Montenegro, Carlos Orozco Romero, Jean Charlot, Miguel Covarrubias, Francisco Dosamantes, Fernando Leal, Carlos Mérida, Juan Soriano, Mariano Paredes y muchos otros, quienes seguirían diferentes vías de desarrollo.

Para este estudio y en particular para el desarrollo artístico de Arturo García Bustos, resulta de gran interés la labor del TGP (Taller de Gráfica Popular), que había surgido de la Sección de Artes Plásticas al disolverse la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) y cuya duración fue de un poco más de tres años.

El TGP estuvo encabezado por Leopoldo Méndez, grabador y muralista también, cuya obra de carácter histórico y político fue la que trazó los lineamientos de lo que ahí se iba a producir a partir de su creación a finales del año de 1937. Paul Westheim mencionaba que Siqueiros escribió alguna vez: "Méndez es el grabador potencialmente más representativo y valioso del movimiento moderno de las artes plásticas de nuestro país". (6) Y para Francisco Díaz de León, "Leopoldo Méndez ha sido el grabador más importante, más completo y más técnico de todos los tiempos en la Historia del Arte en México. (7)

Fundadores también del TGP, lo fueron Pablo O'Higgins y Luis Arenal; a ellos se unieron: Ignacio Aguirre, Raúl Anguiano, Angel Bracho, Jesús Escobedo, Everardo Ramírez, Antonio Pujol, Gonzalo de la Paz Pérez y Alfredo Zalce. El Taller absorbió a mucha gente y casi diez años después de su fundación ingresó Arturo García Bustos en 1945.

La tendencia que seguían los componentes del TGP era la línea que les había marcado José Guadalupe Posada y los lineamientos teóricos eran los del "realismo socialista", que tanta polémica ha suscitado. El término fue acuñado por Máximo Gorky en contraposición al "realismo crítico" que "implica la crítica de la realidad circundante". (8)

Según Shifra Goldman, el término "realismo socialista" lo inventó José Stalin en 1923 y lo formalizó Gorky en un discurso ante el Primer Congreso de Escritores Soviéticos de 1934, (9) donde se hizo oficial dicha tendencia y en el que Gorky, como dice Francisco Posada, reafirmó su posición relacionada con el "mito como el alimento del arte" y la imaginación como "el alimento del mito". Por lo tanto el arte se convertía en un vehículo de acción revolucionaria" y el "realismo socialista" en una especie de "romanticismo que sustenta el mito", capaz de "provocar una actitud revolucionaria hacia la realidad". Al mismo tiempo el arte para Gorky era una "expresión del pueblo", que desembocaba en lo folclórico. (10)

Para Ernst Fischer la definición de "realismo socialista" se ha deformado en "idealizaciones propagandísticas" y por ello le parece más apropiada la de "arte socialista", pues se refiere según él a una actitud y no a un estilo, que destaca "la visión socialista" y no "el método realista". Por otra parte, el "realismo socialista" representa la relación entre el artista y "los objetivos de la clase obrera y del mundo socialista ascendente". Esto quiere decir según él, que el artista adopta el punto de vista histórico de la clase obrera y acepta la sociedad socialista, "con toda su contradictoria evolución, como una cuestión de principio." (11)

Georg Lukács coincidía con una modalidad del "realismo socialista" que era la de Gorky, a quien admiraba enormemente y que significaba la continuación del gran realismo de la burguesía y comparaba la obra de Gorky con la de Balzac; consideraba que el "realismo socialista" podía representar artísticamente lo que llamaba "la totalidad social" y no debería implicar un rompimiento con la tradición, ni proponer algo que fuera enteramente distinto de la herencia humanística (12). Para Lukács, el "realismo socialista era simplemente el realismo de la época del socialismo, derivado de la naturaleza intrínseca del socialismo" y rechazaba toda clase de recetas para representar ese realismo, ya que debería surgir de los problemas planteados por la propia vida. (13)

Por otra parte, el arte realista para Lukács era como dice María H. Gerzso, "la única forma posible de creación auténtica en nuestra época", ya que él aceptaba la idea de Lenin de un "arte militante", especialmente en el caso del "realismo socialista", como

"aquella tarea de evaluar cualquier evento directamente desde el punto de vista de un determinado grupo social" (14), y examinar "las cualidades del hombre", para crear esa "nueva realidad positiva." (15)

Existe otra postura relacionada con el "realismo socialista" que sería el "zhdanovismo", teoría de Andrei Alexandrovich Zhdanov, político ruso que a partir de 1918 desempeñó cargos importantes en su país. El proponía el culto al "hombre nuevo" y para él, el "realismo socialista" debía ser un auténtico reflejo de "los intereses del proletariado". (16) Su influencia en el marxismo soviético duró desde mediados de los años treinta, hasta la época de Nikita Krushev en los cincuentas, como afirma Maynard Solomon. El "zhdanovismo" proponía una forma de pedagogía basada en la tradición de la cual surgió la revolución y de ese "nuevo hombre" que logró dicha revolución. Zhdanov exaltaba la pintura mural de la revolución mexicana y consideraba que establecía como modelo a seguir la edad de oro prehispánica, basada en el heroísmo y la resistencia del indígena, en contra de la dominación de los españoles. (17)

A partir de los años cuarenta, el "realismo socialista" se convirtió en un estilo internacional que tuvo seguidores en Latinoamérica, Estados Unidos y Europa; México fue uno de los países más entusiastas en este aspecto, debido especialmente a los integrantes de la Escuela Mexicana (muralistas y grabadores) que simpatizaban con una o varias de las ideas anteriormente expuestas.

Pero cabe aquí hacemos una pregunta: ¿por qué y de qué manera influyó en la gráfica mexicana de la época, el "realismo socialista"? Como se mencionó anteriormente, muchos de los artistas pertenecían al Partido Comunista Mexicano o simpatizaban con ideas de izquierda; tal era el caso de los componentes del TGP, quienes según Arturo García Bustos, coincidían en ideología ya fuera con los lineamientos del PCM, o bien con el pensamiento de Vicente Lombardo Toledano y el de Enrique Ramírez y Ramírez, fundador del periódico *El Día* y del PPS (Partido Popular Socialista). Todos ellos creían en un trabajo colectivo de participación política, con el ideal de lograr un apoyo para la revolución mexicana y el desarrollo del movimiento obrero, que

convergián en un obra gráfica, con preocupaciones sociales, identificada con el "realismo socialista".

El TGP se había organizado alrededor de Leopoldo Méndez, quien durante una época perteneció al PCM, pero después se acercó a Lombardo Toledano y a Ramírez y Ramírez para formar el grupo "El Insurgente", al que también perteneció el escritor José Revueltas. Dicho grupo era de izquierda y su publicación, la revista *Tricolor*, cuyas portadas eran diseñadas por el propio Méndez, representaba la opinión política de sus componentes y era socialista. (18)

La conflictiva situación del momento debida a la Segunda Guerra Mundial hizo que el TGP se definiera antifascista y mirara hacia la figura de José Stalin como a la del héroe que se enfrentaba al fascismo. La información que llegaba al país era relativamente escasa y la situación que imperaba en esos momentos en México durante la época del gobierno del general Lázaro Cárdenas era la de un panorama socialista del que formaba parte precisamente el TGP.

A pesar de la poca información que se obtenía, los miembros del Taller estaban muy conscientes de las propuestas del "realismo socialista", así como de la ideología de sus teóricos. Según Arturo García Bustos, se conocían las propuestas de Anatoly V. Lunacharsky, quien afirmaba que con los escritos de Gorky, la clase obrera cobró conciencia artística de sí misma y además dió a conocer los lineamientos del "realismo socialista", al que consideraba como una expresión de la concientización artística de esa clase obrera. (19) Fue precisamente a través de Diego Rivera que se tuvo contacto directo con Lunacharsky y la Unión Soviética, (Lenedef y Maiakowsky eran sus amigos); además los componentes del TGP discutían a los teóricos del stalinismo como Zhdanov y sus ideas relacionadas con el "realismo socialista". Posteriormente se interesarían por las propuestas de Mao Tse-Tung presentadas en el foro de Yenán sobre literatura y arte en mayo de 1942, pero publicadas hasta 1967, así como también por el pensamiento de Palmiro Togliatti, secretario del Partido Comunista Italiano en los años cincuenta.

De cualquier manera la ideología que prevaleció fue precisamente la del realismo socialista", pues encajaba perfectamente en las propuestas del Taller y en los ideales que expresaban a través de su obra gráfica. Siguiendo al teórico ruso Zis, encontramos paralelismos muy interesantes en lo que se refiere a las definiciones que él hace del término al que nos estamos refiriendo con la ideología que prevaleció en el TGP. Zis afirma que realismo corresponde a "la tradición viva, que vincula el método del arte socialista a las realizaciones más valiosas logradas mediante la labor artística de la humanidad; y socialista equivale al enriquecimiento del método realista con la ideología socialista con rasgos nuevos engendrados por la vida de la nueva sociedad." Para Zis, el "realismo socialista" enriqueció el campo del arte, cuando el artista empezó a seleccionar temas surgidos de la "nueva realidad socialista" y además enfatizó la importancia de los personajes tomados de esa nueva vida real. (20)

Revisando las definiciones y aplicaciones del "realismo socialista", podemos concluir que los miembros del Taller de Gráfica Popular siguieron muchos de los postulados propuestos por los diferentes teóricos mencionados anteriormente. Encontramos las ideas de Gorky ligadas con una actitud revolucionaria hacia la realidad, en este caso la mexicana, como expresión del pueblo; pero también se puede mencionar a Fischer y su relación entre el artista y los objetivos de la clase obrera, quien recomienda al artista adoptar el punto de vista histórico de esa clase obrera, que en nuestro caso sería una parte del triunfo de la revolución mexicana.

Son importantes también, las ideas de Lukács relacionadas con el realismo y el "realismo socialista", el cual representa artísticamente la totalidad social sin romper con la tradición ni con la herencia humanística, que en el caso del TGP estaría ligado con la obra del genial Posada. Y por otra parte, también se puede relacionar con su idea de ser militante y surgir de los problemas planteados por la propia vida, que fue precisamente lo que hicieron los componentes del Taller al recurrir a temas actuales en su momento, como las huelgas y luchas sindicales.

El zhdanovismo fue otro factor relevante para muchos de los artistas del TGP. Su propuesta se apoyaba en la tradición, de la cual

surgió la Revolución y de la fe en el hombre nuevo que lograría dicha revolución, características que muy bien podemos aplicar a nuestra lucha armada como lo hizo el propio Zhdanov, al destacar la pintura mural de la revolución mexicana, cuyo modelo era la edad de oro prehispánica por su heroísmo y resistencia ante los españoles. Lunacharsky contribuyó en la ideología del Taller con su postura ante el "realismo socialista", como la expresión de la concientización artística de la clase obrera que fue otra de las metas del TGP: hacer llegar su mensaje a todos los trabajadores.

Concluyendo, podemos afirmar que el surgimiento del "realismo socialista" fue decisivo en el desarrollo de la temática social del Taller, unido desde luego al aspecto formal manejado por la Escuela Mexicana, cuyas bases eran los motivos indígenas a partir de la época prehispánica, ligados a lo popular y a la corriente nacionalista como se mencionó al inicio de este capítulo.

CITAS DEL CAPITULO 1.

(1) SIQUEIROS, David Alfaro. 3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana. *Revista Vida Americana*. (Pg 4). Ver Apéndice I.

(2) SIQUEIROS, David Alfaro. Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores. *Revista El Machete*. (Pg.3). Ver Apéndice II.

(3) Ibidem.

(4) COLEBY, Nicola. *La construcción de una estética: El Ateneo de la Juventud, Vasconcelos y la primera etapa de la pintura mural postrevolucionaria, 1921-1924*. (Pág 182.).

(5) GOLDMAN, Shifra M. *Contemporary Mexican Painting*. (Introducción, Pág. XXI).

(6) WESTHEIM, Paul. *El grabado en madera*. (Pág. 271).

(7) DIAZ DE LEON, Francisco. *Leopoldo Méndez (1902-1966)*. Academia de Artes. Exposición Homenaje.

(8) FISCHER, Ernst. *La necesidad del arte*. (Pág. 128).

(9) GOLDMAN, Shifra M. Op. Cit. (Pág. 9).

(10) POSADA, Francisco. *Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista*. (Págs. 185 y 186).

(11) FISCHER, Ernst. Op. Cit. (Págs. 129 y 131).

(12) POSADA, Francisco. Op. Cit. (Pág. 153).

(13) LUKACS, Georg et al. *Polémica sobre realismo*. Pág. 13.

(14) GERZSO, María H. *Lukács' Concept of Realism in Art*. Pág.29.

(15) LUKACS, Georg. *Significación actual del realismo crítico*. Pág. 114.

(16) POSADA, Fransico. Op. Cit. Pág. 177.

(17) SOLOMON, Maynard. *Marxism and Art*. (Pág. 236).

(18) Según palabras de Arturo García Bustos en la entrevista del día 14 de enero de 1986.

(19) ZIS, A. *Fundamentos de la estética marxista*. Pág. 252.

(20) *Ibidem*. Ver Págs. 258 y 259.

Capítulo 2.

LAS GENERACIONES DE LOS AÑOS 50 Y LA FORMACION ARTISTICA DE ARTURO GARCIA BUSTOS: EL TALLER DE GRAFICA POPULAR, LOS "FRIDOS".

Al terminar la segunda Guerra Mundial en 1945, México se encontraba al final del sexenio de Manuel Avila Camacho (1940-1946), quien había promulgado una política de unidad nacional, compuesta por obreros, campesinos, empresarios y burócratas; poco antes de finalizar su mandato transformó el PRM (Partido de la Revolución Mexicana) en el PRI (Partido Revolucionario Institucional). Mientras tanto, el día 5 de junio había sido aceptado Miguel Alemán, como precandidato a la presidencia de la República, por la Confederación de Trabajadores de México (CTM), quien gobernaría de 1946 a 1952. (1)

En los años cincuenta, durante los mandatos de Miguel Alemán y Adolfo Ruiz Cortés (1952-1958), el país inició un proceso de industrialización y de desarrollo como consecuencia de la demanda que habían tenido sus exportaciones durante la guerra. En es:

ta época se consolidaron la industria, la inversión privada y las grandes obras patrocinadas por el gobierno. Surgió así "una sociedad urbana centrada en la gran industria y apoyada en la agricultura..." (2)

Se emprendieron grandes obras públicas como presas, autopistas, multifamiliares y la Ciudad Universitaria entre otras, y se impulsó a la mediana industria, continuando la política del "desarrollismo" (industrial y tecnológico) iniciada en el sexenio anterior. Todo esto provocó la infiltración de intereses norteamericanos, además de acentuar la desigualdad de clases sociales y favorecer a un pequeño grupo en el poder.

El gobierno continuó apoyando la pintura mural, la cual proliferó no sólo en edificios públicos, sino también en instituciones privadas como bancos y hoteles; el auge económico se reflejó en el mundo artístico a través del surgimiento de las galerías particulares y la subsecuente comercialización del arte. Por otra parte, los años 50 marcaron el inicio en México de la confrontación entre la figura y la abstracción, cuando un pequeño grupo de jóvenes artistas se rebelaron en contra de la Escuela Mexicana y de su vocabulario plástico ligado al "realismo socialista", para incursionar en el campo artístico internacional.

El grupo de rebeldes, amigos entre sí estaba formado por José Luis Cuevas, Enrique Echeverría, Alberto Gironella, Héctor Xavier, Vlado y Bartoli, grupo que se reunió en torno a la Galería Prisse organizada por Gironella y Vlado en 1952. Ellos estuvieron apoyados por Miguel Ángel Anzures, durante su período como jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA de 1957 a 1961. A esta generación rebelde que también se les conoce como "pintura joven" (3) o "joven escuela" y "que no es realmente una escuela o movimiento", (4) pertenecieron además Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce y Vicente Rojo, quienes para 1954 se unieron a sus otros colegas en la Galería Proteo y dos años después pasaron a la de Antonio Souza.

En esta época, la literatura ejerció una fuerte influencia en las artes plásticas, sobre todo a través de los escritos de Octavio Paz y Juan García Ponce, quienes se dedicaron a comentar acerca de

las nuevas posibilidades que se estaban gestando en el quehacer artístico. Este acontecer lo fomentaron los críticos de arte Jorge Juan Crespo de la Serna y Paul Westheim, que por aquel entonces escribían en el suplemento dominical del periódico Novedades, "México en el Cultura", dirigido por el escritor Fernando Benítez.(5)

ARTURO GARCIA BUSTOS Y SU FORMACION ARTISTICA.

Unos cuantos años antes de iniciarse las confrontaciones estéticas entre la figura y la abstracción, Arturo García Bustos llevó a cabo su formación artística, la cual se desarrolló principalmente:

- en el Taller de Gráfica Popular
- y al lado de Frida Kahlo.

"Poco antes de ingresar al TGP", comentaba Arturo en febrero de 1982, "conocí a los maestros Diego y Frida; ella era muy especial, muy interesante, y ambos me estimaban como miembro del Partido Comunista; ya no milito pero tengo amistad con sus componentes. En aquel entonces me uní al PCM por la inquietud política y para colaborar por la construcción del socialismo en México y para mejorar esta país; esa era mi convicción. Muchos años estuve en el Partido y fue para mí una escuela artístico-política muy decisiva."

"Como artista sentía la necesidad de promover un cambio en el pueblo mexicano y de participar en la lucha al mismo tiempo que pintaba. Cuando entré al PCM no estaban Diego ni Frida, Siqueiros sí, pero después reingresaron. Mi participación fue importante para relacionar a todas esas gentes. Cuando reingresó el maestro Rivera éramos un grupo muy numeroso."

"Se hicieron muchas cosas en aquel entonces: una vez fuimos a pintar unos murales a Atencingo en el estado de Puebla, a la Cooperativa Ejidal. Fuimos Atilio Carrasco (un joven pintor boliviano), Rina (Lazo) y yo a pintar y a hablar con los campesinos. (Estos murales se destruyeron posteriormente). Les dábamos clases y conferencias a ellos para sembrar la inquietud en las ta-

reas de la cooperativa. Se lograba muy poco, pero a lo mejor algo quedó y se debe a nuestro esfuerzo." (6)

EL TALLER DE GRAFICA POPULAR.

El TGP surgió a finales de 1937 como consecuencia directa de la disolución de la Sección de Artes Plásticas de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) que había sido fundada en 1934, por Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Macedonia Garza, Luis Arenal y Juan de la Cabada, y cuyo lema principal era: "Ni con Cárdenas, ni con Calles", en respuesta a los conflictos políticos ocasionados por la pugna entre cardenistas y callistas. Exigían, entre otras cosas, garantía de libertad de expresión y la reanudación de relaciones con la Unión Soviética. (7)

A ellos se unieron otras personalidades del mundo intelectual y artístico, interesadas en promover un cambio social en nuestro país; entre ellas se contaban Angel Bracho, Antonio Pujol, David Alfaro Siqueiros, Alfredo Zalce y Fernando Gamboa. Posteriormente se incorporaron Luis Cardoza y Aragón, Octavio Paz, Rufino Tamayo, María Izquierdo, Carlos Mérida, Germán y Dolores Cueto, Manuel y Dolores Alvarez Bravo, José Muñoz Cota, Alberto Ruz y Jorge Juan Crespo de la Serna, entre otros; colaboraron además los escritores emigrados cubanos Nicolás Guillén y Juan Marinello, así como el surrealista francés Antonin Artaud.

El grupo editaba la revista *Frente a Frente* (frente a Cárdenas y frente a Calles), bajo la dirección de Fernando Gamboa y en su comité editorial figuraban Nicolás Pizarro Suárez, Raúl Martínez Ostos, Carlos Mérida, y otros más. (8)

Algunos miembros de la LEAR, como Leopoldo Méndez y Germán Cueto habían pertenecido de 1921 a 1927 al movimiento de origen literario conocido como "el estridentismo"; el grupo estaba integrado además por Manuel Maples Arce, creador y responsable del manifiesto, Germán Liszt Arzubide, Arqueles Vela, Salvador Gallardo, Luis Quintanilla, Miguel Aguillón Guzmán, Luis F. Mena, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Rafael Sala, Guillermo Ruiz y otros. Curiosa-

mente su ideal, opuesto al de los muralistas fue el de crear un movimiento apoyado en las vanguardias artísticas europeas, como el cubismo, el futurismo y el dadalismo, adaptadas a la realidad nacional y abarcó la poesía la música, el teatro y la plástica. Ocho años después, Leopoldo Méndez abandonaría esta postura para convertirse en uno de los principales líderes de la LEAR y posteriormente del TGP, así como en un entusiasta defensor de la Escuela Mexicana.

La LEAR estaba dividida en diferentes secciones: Arquitectura, Artes Plásticas, Ciencias, Cine, Fotografía, Literatura, Música, Pedagogía y Teatro; la más numerosa que era precisamente la de Artes Plásticas estaba integrada por los grupos de Pintura, Escultura y Grabado; pero debido a la burocracia en la que cayó, al gran número de "arribistas" que se unieron hasta convertirla en "una agencia de empleos gubernamentales" (9) provocando pugnas entre sus miembros, la sección de artistas que se abocaba por un arte revolucionario de contenido social se separó, y así a finales de 1937 y principios de 1938 se consolidó el TGP, como se le conocería de ahí en adelante, con los grabadores Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Luis Arenal a la cabeza. A ellos se unieron muchos de los antiguos miembros que integraban la sección de Artes Plásticas de la LEAR: Ignacio Aguirre, Raúl Anguiano, Angel Bracho, Jesús Escobedo, Everardo Ramírez, Antonio Pujol, Gonzalo de la Paz Pérez y Alfredo Zalce.

El momento en que se fundó el Taller fue decisivo: la guerra civil había estallado en España y Stalin proclamó oficialmente el "realismo socialista" que promulgaba una representación apegada a la realidad revolucionaria, para educar a las masas dentro del socialismo. Los miembros del TGP adoptaron un tipo de "realismo socialista", de acuerdo a nuestra realidad nacional apegada a la Revolución Mexicana, que se manifestó en la temática de todos ellos además de proclamarse en contra del fascismo y atacarlo duramente, mediante carteles y mantas elaboradas muchas veces en equipo.

Por otra parte, la situación mundial era sumamente conflictiva, pues estaba al borde de la segunda guerra mundial y México se encontraba en un momento muy difícil hacia finales de 1937, debido a que las empresas petroleras inglesas y norteamericanas re-

tiraron sus inversiones ocasionando un problema de tipo monetario. Ante las amenazas que recibió el presidente Lázaro Cárdenas por parte de las compañías extranjeras en relación a los pagos y a no acceder al aumento salarial, decidió llevar a cabo la expropiación petrolera el 18 de marzo de 1938 y creó la actual compañía de Petróleos Mexicanos (PEMEX). (10)

El ámbito cultural se vió enriquecido por la llegada de emigrados europeos, primero por los refugiados españoles que huían de la guerra civil y a quienes el presidente Cárdenas dió asilo y más tarde con la llegada de artistas de otros países. Entre los pintores se contaban Wolfgang Paalen, quien organizó en enero de 1940, la famosa Exposición Internacional del Surrealismo junto con André Breton y César Moro, en la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor. Paalen llegó acompañado de su esposa Alice Rahon y de la fotógrafa Eva Sulzer; poco tiempo después arribarían las pintoras Remedios Varo y Leonora Carrington, así como el matrimonio formado por José y Kati Horna, escultor el primero y fotógrafa la segunda.

Estos acontecimientos, tanto nacionales como internacionales repercutieron directamente en el TGP, donde sus miembros los registraban con gran entusiasmo y dedicación atacando duramente al imperialismo y al fascismo. Su postura fue siempre de carácter político, ya que la mayoría de sus miembros pertenecían al PCM y todos asumieron una actitud de compromiso ideológico ante los acontecimientos del momento. Existía un gran optimismo en que, como afirma Carlos Monsivais, México se transformaría "gracias a la emoción del arte comprometido." (11)

Y para los miembros del Taller así fue; sus logros se debieron en gran parte al compromiso que adquirieron de unirse a los movimientos populares y al apoyar a los sindicatos de obreros y trabajadores que luchaban por una igualdad social. El trabajo que desarrollaron fue siempre de carácter colectivo y así lo hicieron saber a todos sus miembros en su "Declaración de Principios del TGP", publicado en marzo de 1945 con motivo de sus doce años de labores y que proponía lo siguiente:

- "El Taller de Gráfica Popular es un centro de trabajo colectivo para la producción funcional y el estudio de las diferentes ramas del grabado y la pintura."
- "El Taller de Gráfica Popular realiza un esfuerzo constante para que su producción beneficie los intereses progresistas y democráticos del pueblo mexicano, principalmente en su lucha contra la reacción fascista."
- "Consideramos que la finalidad social de la obra plástica es inseparable de su buena calidad artística, el Taller de Gráfica Popular lucha por desarrollar las capacidades técnicas individuales de sus miembros."
- "El Taller de Gráfica Popular prestará su cooperación profesional a otros Talleres e Instituciones Culturales, a las organizaciones de trabajadores y populares, y a todos los movimientos e instituciones progresistas en general."
- "El Taller de Gráfica Popular defenderá los intereses profesionales de los artistas." (12)

Desde sus inicios, el TGP asumió la responsabilidad de un compromiso político y social, como se mencionó anteriormente. Casi todos sus miembros pertenecían a partidos de izquierda y defendían, mediante su gráfica las luchas del pueblo. No en balde correspondió su creación con la del gobierno del general Lázaro Cárdenas (1934-1940), quien "por su magna obra en favor de las masas del pueblo, había creado el clima favorable para el desarrollo revolucionario de la cultura mexicana, dando asimismo, nuevos impulsos a las artes plásticas", apuntaba Hannes Meyer en la introducción del Album TGP, al conmemorar su decimosegundo aniversario en 1949. (13)

Influencias decisivas en el desarrollo plástico del Taller fueron José Guadalupe Posada, a quien Luis Cardoza y Aragón lo considera como "padre y maestro mágico del Taller de Gráfica Popular, (14) José Clemente Orozco, quien por su cercanía con el expresionismo alemán y al desarrollo del grabado en madera, uni-

do a este movimiento influyó en la gráfica del TGP. Por cierto, que la figura de Posada había sido rescatada en la década de los veinte por el propio Orozco, Rivera y Charlot entre otros.

Al trío fundador del Taller se unieron: Ignacio Aguirre, Raúl Anguiano, Angel Bracho, Francisco Dosamantes, Jesús Escobedo, Isidoro Ocampo, Gonzalo de la Paz Pérez, Everardo Ramírez, Alfredo Zalce; después Jean Charlot, José Chávez Morado, Antonio Pujol, Alberto Beltrán, Arturo García Bustos (1947) y posteriormente Roberto Berdecio, Fernando Castro Pacheco, Elizabeth Catlett, Antonio Franco, Oscar Frías, Guillermo Monroy, Francisco Mora, Agustín Villagra Caletec, Mariana Yampolski y años después varios otros jóvenes más.

El TGP se estableció en la calle de Belisario Domínguez número 69, cerca del mercado de la Lagunilla, donde se inició el trabajo con una prensa litográfica que tenía la inscripción "París 1871"; ahí se discutían los diversos proyectos que se enriquecían con las sugerencias de sus miembros. Entre los visitantes distinguidos que colaboraron con el Taller se contaban Hannes Meyer antifascista activo, considerado como su historiador, quien había sido director de la famosa escuela alemana de arquitectura y diseño, la Bauhaus de Dessau de 1928 a 1930. Fue fundada y a su vez dirigida por Walter Gropius, durante su existencia en Weimar de 1919 a 1925 y posteriormente en Dessau durante los siguientes tres años, para terminar en Berlín (1932-33) encabezada por Ludwig Mies van der Rohe, hasta que la clausuraron los nazis.

Hannes Meyer dirigió la editorial del TGP, La Estampa Mexicana que hacía las publicaciones del propio Taller como *Estampas de la Revolución Mexicana*, *Incidentes Melódicos del Mundo Irracional* de Juan de la Cabada, ilustrado por Leopoldo Méndez, *El Sombrerón* de Bernardo Ortiz y muchas otras más.

También participó en el TGP el famoso grabador eslovaco Koman Sokol, quien como profesor de la Escuela de Artes del Libro fundada por Gabriel Fernández Ledesma ejerció una fuerte influencia, desde el punto de vista técnico y a quien siempre recordaron con cariño los miembros del Taller. (15)

Colaborador y administrador tanto del TGP como de su editorial fue Jorge Stivi, Viceministro de Relaciones Exteriores de la República Democrática Alemana. Después de él varios extranjeros más participaron en el Taller: Ana Segers, escritora alemana refugiada, Galo Galecio de Ecuador, Robert Mallary, Jim Egleston, Charles White y otros.

Bien conocidas son las penurias por las que atravesó el TGP y las muchas veces que cambió de local, pero la labor de grupo nunca decayó; trabajaban como una gran familia donde discutían los proyectos y las creaciones de cada uno de sus componentes. Desde luego que la personalidad más fuerte era la de Leopoldo Méndez quien dirigió el Taller hasta finales de 1952 y lo abandonó definitivamente en 1961.

Su labor fue decisiva en el desarrollo artístico de su compañeros y en especial en Arturo García Bustos, pues fue Méndez quien trazó la línea a seguir por todos ellos y dio a conocer la obra gráfica del Taller más allá de nuestras fronteras, a través de las múltiples exposiciones que recorrieron varias ciudades de los Estados Unidos (Los Angeles, San Francisco y Boston); así como Suecia, Polonia, Checoslovaquia y Rusia; Panamá y Argentina (Buenos Aires). Además fundaron Talleres de Gráfica Popular en Uruguay y Pátzcuaro, Estados Unidos (Nueva York y San Francisco), Italia y Brasil. (16)

Desde un principio contó el TGP con la amistad de un viejo litógrafo, Jesús Arteaga, y con la colaboración del impresor José Sánchez, cuya formación la había realizado bajo la supervisión del maestro Arteaga en los talleres de la cigarrera "El Buen Tono" y quien en 1982 me comentó, en el estudio de Arturo García Bustos lo siguiente: "En el Taller se trabajaba en grupo. Leopoldo Méndez tenía una cualidad muy grande; atraía a cualquier gente a trabajar. En esa época, con caracteres tan diferentes logró atraer para colaborar en el TGP a todos con su personalidad propia y su modo de trabajar; se lograron unir y se llegaron a hacer trabajos colectivos entre dos o tres personas". (17)

Sin embargo existen otros testimonios como el de Raúl Anguiano, exmiembro del TGP, quien durante una entrevista en 1982, comentó que en el Taller "se oprimía un poco a los demás jóvenes que ingresaron posteriormente como Pancho Mora, como Arturo García Bustos, porque a veces la llamada autocrítica era demasiado rígida y cruel, que recuerdo y lo digo, porque vi llorar a García Bustos quien era un niño, un adolescente, por las críticas de algunos compañeros." (18)

Lo que se producía en el Taller además de las obras individuales, eran carteles, hojas volantes, telones, ilustraciones en revistas, todas de apoyo a sindicatos, o de denuncia antifascista, sobretudo durante la guerra, mediante exposiciones gráficas en contra del terror nazifascista. Se produjeron obras de calidad como el *Libro Negro del Terror Nazi*, en el que aparecen 32 dibujos de diez de los componentes del grupo.

Después de terminada la guerra, en 1947 se editó el portafolio *Estampas de la Revolución Mexicana* con 85 grabados en linóleo, en el cual colaboraron 16 artistas del Taller y entre ellos Arturo García Bustos. El periódico gubernamental *El Nacional* se encargó durante tres meses de publicar diariamente un grabado en las obras mencionadas. (19)

El trabajo colectivo del TGP estaba encaminado a ayudar a sus miembros. La producción que realizaban ahí se pagaba mediante ingresos que percibían por los encargos de sus clientes, en su mayoría sindicatos y de las ganancias de la obra gráfica de cada uno. Diego Rivera admiraba al grupo y consideraba a "los excelentes artistas del Taller de Arte Gráfica Popular", como él los llamaba, "un grupo progresista, progresista y fuerte, de excelente calidad estética". (20)

"Al TGP llegaban muchos extranjeros, sobre todo norteamericanos que compraban (me compraban mucho)", comentaba Arturo García Bustos en 1982, "pero el Taller era como una cooperativa, pues entre todos se distribuían los gastos: papel, tinta, impresión, renta y todavía nos quedaba algo a nosotros. Vendíamos mucho y teníamos encargos de los sindicatos, como el ferrocarrilero por ejemplo."

"En una ocasión hubo una manifestación en contra del Plan Clayton relacionado con la apertura de la frontera. El sindicato ferrocarrilero me encargó unos grandes telones en contra del imperialismo norteamericano (colaboró conmigo Arnoldo Martínez Verdugo, candidato del PSUM en las elecciones presidenciales de 1976). En aquella ocasión hubo una gran manifestación en el Zócalo, debe haber sido hacia 1948. Fue entonces cuando conocí a Rina Lazo, mi esposa."

"Esta etapa del TGP tiene algo de romántico, nuestro movimiento aquí en México era más hermoso que la bohemia francesa de Montmartre a principios de siglo. Considero que lo más valioso de nuestra aportación fue la gráfica de sentido social que se produjo y la experiencia del trabajo colectivo."(21)

Arturo García Bustos participó en el Taller hasta 1953, año en que, como se mencionará más adelante, estuvo trabajando y enseñando en el Taller de Grabado que fundó en la Casa de Cultura de Guatemala. A su regreso, casi un año después, se reincorporó al Taller. "Organizamos entonces algunos artistas una exposición con motivo de la revolución de Guatemala de 1954 en el Sindicato de Electricistas. El cartel lo hicieron Leopoldo Méndez y Mexiac (uno de los miembros del Taller); Diego Rivera pintó el cuadro *La Gloriosa Victoria*". (22)

Con motivo de los veinte años de la fundación del TGP en 1957, se le dedicó el número 18 de la revista *Artes de México*, donde Raquel Tibol hizo una recopilación de la mesa redonda que organizó con varios de los mismos miembros del Taller. Arturo García Bustos no pudo participar pues se encontraba de viaje por el lejano oriente acompañado por Rina, donde tomó un curso de grabado en el taller del maestro coreano Wang Yong Ja en Piong Yang, Corea y además ingresó en los Talleres de estampado y grabado de Pekín, China. Sin embargo en la publicación del XX aniversario aparecieron dos de sus grabados: *El Capataz* (de la serie *Testimonio de Guatemala, 1954*) y *Mercado de pan en Tlacolula, Oaxaca de 1956-57*.

La labor que desarrolló García Bustos en el Taller obedecía a los cánones del mismo compromiso social hacia las clases trabajadoras que ha mantenido a lo largo de su vida.

En 1967 a los 30 años de la fundación del TGP, el Museo de Arte Moderno de esta ciudad organizó una gran exposición y editó un catálogo en el cual aparecieron los datos biográficos de los entonces componentes del grupo al lado de uno de sus grabados; Arturo García Bustos era uno de ellos. Pero para entonces la estructura del Taller se modificó debido a que en 1961 Leopoldo Méndez, Alberto Beltrán, Mariana Yampolsky, Iker Larrauri y Adolfo Mexiac habían abandonado el Taller y Angel Bracho quedó a la cabeza de él.

"Hay muy pocas experiencias en el panorama artístico de nuestro tiempo. Lo nuestro era una proeza, en su inicio había gran camaradería, aunque al final hubo problemas. Poco a poco se fueron saliendo los artistas; coincidió con cuestiones ideológicas. Después destacó la influencia de Enrique Ramírez y Ramírez, compañero de Vicente Lombardo Toledano y director del periódico *El Día*. Todo esto fue el motivo junto con los celos profesionales para que se deshiciera el grupo", comentaba Arturo García Bustos en febrero de 1982. (23)

Diez años más tarde se volvió a festejar al TGP; esta vez con motivo de su cuadragésimo aniversario. El Instituto Nacional de Bellas Artes exhibió obra de antiguos y nuevos miembros y publicó un catálogo con sus correspondientes ilustraciones. No apareció nada de García Bustos pues para entonces ya no pertenecía al grupo, debido a que se había separado de él alrededor de 1967.

Para la presentación del catálogo, Alberto Híjar escribió lo siguiente en relación al Taller: "Abandonados a sus propias fuerzas por la crítica incapaz de construir nada progresista, tolerado por el Estado, cercano a las luchas sindicales de manera tan azarosa como lo permiten las circunstancias y, sobre todo, ignorado por las agrupaciones políticas de izquierda a las que sirve de manera casual, el TGP ha sobrevivido al mínimo. Por él han pasado los grabadores más importantes de este país y sigue despertando

interés internacional que en sus mejores años trajo distinguidos visitantes". (24)

A través de este breve estudio se ha hecho una relación del TGP hasta nuestros días; sin embargo no se cuenta con elementos suficientes para saber cómo se fueron desarrollando las generaciones posteriores.

Actualmente el TGP sigue existiendo y produciendo; realiza además exposiciones cada vez que ocurre un evento importante, con obras de los que fueron miembros del Taller, pues tienen en su poder el archivo; pero también incluyen obra de los actuales miembros, artistas menos destacados que continúan trabajando en él. Su actual director es Jesús Álvarez Amaya y con él celebró, en 1987, sus cincuenta años de producción ininterrumpida de gráfica comprometida.

Los actuales miembros continúan la temática de sus fundadores y aún cuando la calidad desafortunadamente no sea la misma, su presencia es un indicador de ese grupo que luchó por representar la problemática social y que de alguna manera la sigue reflejando.

LOS FRIDOS.

En 1941, cuando Arturo García Bustos tenía apenas 15 años (nacido el 8 de agosto de 1926 en la ciudad de México), ingresó a la Escuela Nacional de Artes Plásticas, de donde pasó al año siguiente a la Escuela de Pintura y Escultura "La Esmeralda" de la SEP; ahí fueron sus maestros Frida Kahlo, Feliciano Peña, Agustín Lazo y María Izquierdo; conoció también a Diego Rivera, entonces de 50 años de edad, quien despertó la admiración de García Bustos, un muchacho de 19 años. Al mismo tiempo cursó el bachillerato de arquitectura en la Escuela Nacional Preparatoria.

El año de 1945 fue decisivo en la formación y en la vida de Arturo García Bustos debido a tres factores simultáneos:

- ingresó al Taller de Gráfica Popular (TGP);
- fue uno de los cuatro discípulos que siguieron a Frida Kahlo a Coyoacán, conocidos como los "Fridos", junto con Guillermo Monroy, Arturo Estrada y Fanny Rabel;
- fundó la unión de "Artistas Jóvenes Revolucionarios", junto con los "Fridos" y Alberto Beltrán quien también pertenecía al Taller.

Sin lugar a dudas, lo más importante fue su ingreso al TGP, pues de no haber sido así, la obra gráfica de García Bustos, que considero el aspecto más relevante de su creación artística, no hubiera seguido el curso que tomó hacia el desarrollo de un arte comprometido.

Cuando la Escuela de Talla Directa de la Secretaría de Educación Pública se convirtió en Escuela de Pintura y Escultura en el año de 1942, (25) se le bautizó como "La Esmeralda" por estar ubicada en el callejón del mismo nombre; el director era Antonio M. Ruiz a quien apodaban "El Corzo". Ahí impartían clases entre otros artistas destacados: Diego Rivera, Frida Kahlo, Feliciano Peña, Germán Cueto, María Izquierdo y Manuel Rodríguez Lozano, así como también Salvador Toscano, quien daba la clase de historia del arte en México y Benjamín Péret, poeta surrealista que enseñaba francés.

Debido a su enfermedad, Frida Kahlo no pudo continuar con su cátedra en "La Esmeralda" y pidió que le permitieran impartir las clases en su casa de Coyoacán. El grupo, numeroso al principio disminuyó hasta quedar reducido al que se conocería de ahí en adelante con el título de "Los Fridos" y estuvo integrado por Arturo García Bustos, Fanny Rabel, Arturo Estrada y Guillermo Monroy.

"Antes de los Fridos", comentaba García Bustos en 1982, "la Liga Popular Israelita integrada por muchachos jóvenes y yo hicimos un manifiesto; era un manifiesto pacifista que estaba ilustrado con un dibujo mío, no existe copia de él." (26)

Los Fridos estábamos cerca de Frida pero no la imitábamos", continúa el artista; "lo fundamental era nuestra posición por lo popular, por lo mexicano. Lo de los Fridos era un apodo, no hubo manifiesto; Monroy, Estrada y yo estábamos idealmente enamorados de Frida. No nos parecíamos en nada a la maestra, casi ni la comprendíamos, hasta años más tarde; pero sí la queríamos. No nos imponía ninguna norma, pero respetaba nuestro trabajo y nos animaba a seguir adelante."

"Ibamos al Pedregal a pintar por sugerencia de Frida, regresábamos a los quince días o al mes a enseñarle lo que habíamos pintado. Uno de estos paisajes míos lo tenía Diego en su cuarto, y otro se donó al Museo de Arte Occidental en Moscú. En esa ocasión obsequió Frida un autorretrato grande, una mesa y una *muer-te* de cartón por medio del embajador Constantin Oumansky, de la Embajada Soviética en México, y escogió un cuadro mío para esa colección".

En 1943, bajo la dirección de Frida Kahlo, sus discípulos pintaron al óleo el mural exterior de la pulquería "La Rosita", ubicada en la esquina de las calles de Londres y Aguayo en Coyoacán. Los que realizaron la tarea fueron: Arturo Estrada, Guillermo Monroy, Fanny Rabel, María de los Angeles Ramos, Erasmo Vázquez Landeche, Tomás Cabrera y Lydia Briones. Arturo García Bustos no participó en esa ocasión. El mural se inauguró el día 19 de junio y constituyó todo un acontecimiento al que asistieron la maestra y sus alumnos, así como Diego Rivera, Benjamín Péret, Salvador Novo, Lola Olmedo, Juan O'Gorman y otros más. (27)

Nueve años después Frida decidió renovar el mural con la ayuda de los "Fridos" (García Bustos, Monroy, Estrada y Fanny Rabel). Esta vez se empleó la técnica del fresco para la obra que llevó por título: "Amamos la paz y el mundo de cabeza por la belleza". El motivo fue la celebración de los 66 años de Diego Rivera y Frida escogió a Guadalupe Amor, a María Félix y a Diego como los principales personajes del mural". (28)

"Yo pinté en el primer muro entrando a la izquierda, a María Félix sentada en una nube y bajo ella, un mundo donde todos los

personajes estaban de cabeza por la belleza de María", afirmaba García Bustos. "Ya estábamos casados Rina y yo; ella trabajaba con Diego y yo con Frida; vivíamos entonces en la calle de Aguayo cerca de donde estaba la pulquería La Rosita". (29)

Alrededor de 1945, los "Fridos" realizaron otros murales, esta vez en los lavaderos de Coyoacán. "Frida robaba los colores que Diego guardaba con gran cuidado en su armario bajo llave, para dárnoslos a nosotros (Estrada, Monroy y yo, así como a Fanny que era nuestra ayudante). Las lavanderas nos daban un peso a los cuatro, para comprar refrescos que tomábamos acompañados de nuestras tortas en el Jardín de la Conchita". (Frente a este jardín, en la casa de "La Malinche" viven actualmente Arturo García Bustos y Rina Lazo con su hija Rinita).

"Los murales fueron por encargo de las lavanderas. Ellas pagaban cinco centavos por lavar en el lavadero. Ese dinero lo reunía Doña Chelo; con eso hacían las mejoras de los lavaderos que pertenecían a La Casa de la Madre Soltera, Josefa Ortiz de Domínguez". Según Teresa del Conde, el mejor dibujo fue el de García Bustos, pues "reflejaba la tragedia y el dolor de que eran víctimas las madres solteras". (30)

"Cuando presentamos nuestro proyecto (sobre todo el mío)", decía García Bustos "llegaron a las lágrimas". (El maestro Diego mencionó este detalle en una inauguración en Bellas Artes). Mi proyecto era muy triste y escogieron el de Monroy para la parte central y a los lados, el mío y el de Estrada. Ya no queda nada de esto, ni siquiera fotografías, sólo existen fotos del trazo".

"En aquel entonces siendo miembro del Partido Comunista, el mismo Partido nos comisionó a Rina y a mí para realizar un mural en la escuela rural de Temixco, con objeto de lograr el registro del Partido Comunista en el Estado de Morelos. No nos pagaron, nos daban casa y comida nadamás. Una vez concluido, tomamos fotografías del mural que pintamos y se las enseñamos a Frida. (Esto fue antes de casarnos)".

"Frida supervisaba a sus discípulos más fieles, que éramos los Fridos, nos infundía entusiasmo por la pintura mural. Nos daba ab-

solita libertad y todo lo hacíamos con un gran gusto para mostrárselo. Trabajar en el taller de la maestra nos permitía ver sus cuadros en proceso, que con toda modestia comentaba con nosotros, y ver también el ambiente artístico en la casa de Coyoacán, por las personalidades que la frecuentaban".

"Frida rodeó su vida de poesía, poesía que viene de todos los rincones de México, y de afirmación en las raíces culturales de nuestro pueblo; presentes en los perros pelones de Colima, como el de barro prehispánico que dormía enroscado sobre un cojín al lado de su cama; monos araña de las selvas de Chiapas; guacamayas que venían del trópico, recordándonos a Gucumatz y al sol. Por las mañanas el jardín se llenaba de la alegría de los animales, todos ellos con su nombre propio (Fulanchang era uno de los changuitos...)"

"Ver a Frida vestida de negro bajar dificultosamente en este ambiente, es algo que no podré expresar porque no poseo las palabras; era tal vez como esas figuras poseídas de magia del Popol Vuh, o como aquellas salidas de los rezos adivinatorios de María Sabina".

"Cuando mostrábamos nuestros trabajos para su crítica, muchas veces contamos con el consejo del maestro Diego. No es posible separar a la maestra Frida de Diego Rivera, el artista genial que fue su compañero desde que ella tenía 19 años, y a quien amó entrañablemente". (31)

El 10 de febrero de 1945 se llevó a cabo la primera exposición de los "Fridos", en una galería de las calles de Palma que organizó el licenciado Miguel Álvarez Acosta, antes de ser director del INBA. La obra que presentaron era principalmente de paisaje y un tanto popular siguiendo los lineamientos de Frida Kahlo.

De los "Fridos" surgió la organización "Artistas Jóvenes Revolucionarios", a la que perteneció Alberto Beltrán, miembro también del TGP. "Este grupo de artistas jóvenes" afirmaba García Bustos, "hacía exposiciones callejeras en el kiosquito de Coyoacán, también en Mixcoac y en la Alameda, cuando yo era todavía discípulo de Frida. Nos interesaba dar a conocer el trabajo

que hacíamos mediante exposiciones populares para afirmar nuestra orientación".

En este mismo año de 1945, el grupo de : "Artistas Jóvenes Revolucionarios", entre ellos García Bustos, Estrada y Monroy, organizaron en la Alameda, la Exposición de Arte Libre 20 de Noviembre. "Pintamos un cuadro alentados por el maestro Diego, que llevaba por título "Quiénes nos explotan y cómo nos explotan", comentaba García Bustos. "Tenía al centro la Virgen de Guadalupe y era anticlerical, por lo que un grupo de tendencias conservadoras le echó ácido. Era un cuadro colectivo pintado por Monroy, Estrada y yo; este cuadro fue noticia. Después de las protestas de los tres y otros artistas que nos apoyaron, el cuadro fue adquirido por el doctor Alvar Carrillo Gil". (32)

A los pocos meses de este suceso el grupo publicó un manifiesto el 11 de enero del siguiente año, que estaba dirigido al pueblo de México y comprendía lo que a continuación se menciona:

- "Los pintores, escultores escritores y grabadores más jóvenes de México nos hemos organizado en un grupo que tiene como fines los siguientes puntos:
- "En primer lugar, poner nuestra producción artística en contacto directo con nuestro pueblo, lo que haremos por medio de exposiciones ambulantes al aire libre, en plazas, mercados, jardines y otros lugares".
- "En segundo lugar, utilizar el arte, que es nuestro medio de expresión para luchar en contra de todos aquellos bandidos y explotadores que atropellan al pueblo de mil maneras, haciéndole llevar una vida miserable y nada humana, dificultando su libertad y progreso".
- "Y en tercer lugar, nosotros, los artistas más jóvenes de México, nos ponemos al lado de los grandes y verdaderos revolucionarios para seguir luchando por el progreso social, económico y político de México, es decir, que lucharemos con todo empeño por que la vida de México sea, cada vez más una vida mejor". (33)

Los miembros del "Frente de Pintores, Escultores y Grabadores de México", (que originalmente había sido el grupo de "Artistas Jóvenes Revolucionarios"), organizaron del 14 de diciembre de

1947 al 15 de enero de 1948, una exposición en los salones del Museo de la Flora y la Fauna de Chapultepec (donde se encuentra actualmente el Museo de Arte Moderno).

En esta ocasión participaron 45 artistas, entre los que se contaban los "Fridos" y Rina Lazo. La muestra estuvo patrocinada por el Sindicato de Trabajadores Ferrocarrileros, la Secretaría de Agricultura y Ganadería, la UNAM y la Cámara Nacional de la Industria de la Transformación y en la enorme lista de patrocinadores destacaban entre otros: Alvar Carrillo Gil, María Asúnsolo, José R. Colín, María Félix, Gabriel Figueroa, José Domingo Lavín, Vicente Lombardo Toledano, José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros.

Arturo García Bustos me contó que el día que Orozco visitó la exposición acompañado de Carlos Pellicer, al ver la poca unidad en los trabajos de los 45 artistas comentó: "Son moscas desveladas buscando donde pararse"; pero al acercarse a un paisaje semi nocturno del Pedregal, pintado al óleo por García Bustos exclamó: "Vaya, hasta que hay un lugar donde se pueden poner los ojos". (Ese cuadro fue adquirido después por Pellicer).

Con la realización del segundo mural de "La Rosita" (1952) terminó la labor de los "Fridos" y cada uno siguió su propio camino dentro de la plástica mexicana, pero la huella que dejó Frida Kahlo en ellos fue imborrable, tanto desde el punto de vista artístico como humano.

"A mi regreso de Guatemala, en julio de 1954 llegué a la casa de Frida a contarle lo que yo había visto y vivido. Bustos, me dijo y me abrazó, ese día se quitó un relicario de plata con su retrato, que llevaba prendido y me lo regaló. Tres días después quiso caminar sin muletas y sufrió una caída. Una semana más tarde perdimos a la más grande pintora que México ha dado", comentó García Bustos en una plática que sustentó en la Pinacoteca Virreinal, con motivo de la exhibición de unas películas sobre Frida Kahlo.

"Su cadáver fue llevado al Palacio de Bellas Artes, allí al lado de las banderas de México, el maestro Rivera me ordenó que pusie-

ra sobre el féretro la bandera de su partido, que yo había llevado. Este hecho levantó una tempestad en la que perdió el puesto de director del Instituto Nacional de Bellas Artes, el digno intelectual Andrés Buarque. La prensa de aquellos días de la guerra fría se ocupó de levantar la alharaca."

"Una numerosa multitud acompañó el cadáver hasta el panteón de Dolores donde se hizo la cremación. El maestro Rivera sacó su libreta de apuntes e hizo la última nota de Frida, de sus huesos calcinados y pidió que cuando él muriera sus cenizas fueran mezcladas con las de Frida..." (34)

Los "Fridos" que no formaron grupo ni dejaron postulados se constituyeron posteriormente, junto con otros compañeros en la organización de "Artistas Jóvenes Revolucionarios". Mediante su manifiesto de 1946 proponían ponerse en contacto con el pueblo y llevar el arte a la calle; utilizarlo contra todos aquellos que coartaran la libertad popular y continuar mediante él, la lucha social, económica y política del país para una mejora de la vida.

Estas propuestas reafirmaban la postura de compromiso social que había redactado Siqueiros para el manifiesto de 1923 y, que después corroboraría el Frente Nacional de Artes Plásticas en el suyo de 1952. Los tres escritos obedecieron a épocas y situaciones diversas, pero en ellos se subrayaba el compromiso con el pueblo a través del arte, aún cuando existan diferencias entre ellos.

El de Siqueiros proponía "socializar las manifestaciones artísticas, tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo burgués", (35) además de exaltar el arte monumental y atacar todas aquellas manifestaciones artísticas contrarias a los sentimientos del pueblo; por otra parte la obra de arte debía tener además un mensaje de tipo ideológico en bien de la sociedad.

El manifiesto de "Artistas Jóvenes Revolucionarios", redactado 23 años después, proclamaba llevar el arte a la calle mediante exposiciones en lugares públicos, utilizar ese arte para atacar a los explotadores del pueblo y continuar luchando para lograr la justicia social. Y Finalmente, el Frente Nacional de Artes Plásticas,

al cual pertenecieron Siqueiros y García Bustos entre otros, fomentaba nuestra herencia cultural y se pronunciaba por un arte para el pueblo, además de defender "los intereses profesionales de los trabajadores de las artes plásticas", aún cuando pertenecieran a diferentes tendencias ya fueran artísticas o políticas. (36)

Cabe destacar aquí la figura de Arturo García Bustos como colaborador del manifiesto de 1946, miembro del FNAP y un artista comprometido con la realidad nacional, además de pionero en relación a la idea de llevar el arte a la calle, propuesta tan en boga hace algunos años.

CITAS DEL CAPITULO 2.

- (1) MOLINA, Luis. *Historia de la Revolución Mexicana*. Pág. 334.
- (2) MEYER, Lorenzo. Op. Cit. Pág. 209.
- (3) RODRIGUEZ PRAMPOLINI, Ida. *Las Expresiones Plásticas Contemporáneas de México. Cuarenta Siglos de Plástica Mexicana. Arte Moderno y Contemporáneo*. Págs. 221 y 299.
- (4) EDER, Rita. *Gironella*. Pág. 16.
- (5) Ver EDER, Rita. Op. Cit. Pág. 19.
- (6) Entrevista a Arturo García Bustos celebrada en su casa de Coahuacán, el día 2 de febrero de 1982.
- (7) Ver MONSIVAIS, Carlos. *Notas sobre la Cultura Mexicana en el Siglo XX. Historia General de México*. El Colegio de México. Tomo 4, Págs. 389 y 390.
- (8) Ver GUTIERREZ Juana, LEONARDINI, Nanda y STOO-PEN, Jenny. *La Epoca de Oro del Grabado en México. Historia del Arte Mexicano*, Núm. 101.
- (9) *Ibidem*. Pág 9.
- (10) Ver MEYER, Lorenzo. *El primer tramo del camino. Historia General de México*. 4. (Págs. 191 y 192).
- (11) MONSIVAIS, Carlos. Op. Cit. (Pág. 389).
- (12) *Declaración de Principios del TGP*. TGP México. *El Taller de Gráfica Popular. Doce años de obra artística*, Pág. 1.
- (13) MEYER, Hannes. *Ibidem*, Pág. VI.

(14) CARDOZA y ARAGON, Luis. La Pintura y la Revolución Mexicana. *Cuarenta Siglos de Plástica Mexicana. Arte Moderno y Contemporáneo*, Pág 107.

(15) FRYD, Norbert. *Mexická Grafika*. Pág. 8. Tomado de la traducción que hizo Pavel Stepanek, para el ciclo de conferencias que impartió en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, durante mayo y junio de 1982.

(16) Ver GUTIERREZ, LEONARDINI y STOOPEN. Op. CIT.

(17) Entrevista a José Sánchez en el estudio de Arturo García Bustos en Coyoacán el 2 de febrero de 1982.

(18) Entrevista realizada a Raúl Anguiano en su casa, por Hayde Figoli, el día 6 de febrero de 1982.

(19) MEYER, Hannes. Op. Cit. Pág. XVIII.

(20) RIVERA, Diego. La Cuestión del Arte en México. *Revista Índice*, Núm. 3. Enero-marzo 1952, Pág. 14.

(21) Entrevista a Arturo García Bustos celebrada en su casa de Coyoacán el 3 de febrero de 1982.

(22) Ibidem.

(23) Ibidem.

(24) HIJAR, Alberto. *El TGP, la Otra Práctica. TGP, 40 años de Lucha Gráfica. 1937-1977*.

(25) TIBOL, Raquel. *Frida Kahlo*. Crónica, Testimonios y Aproximaciones. Pág 125.

(26) Entrevista a Arturo García Bustos en su casa de Coyacán, el 28 de abril de 1982.

(27) CONDE, Teresa del. *Frida Kahlo*. Pág. 46.

(28) TIBOL, Raquel. Op. Cit. Pág. 143.

(29) Entrevista a Arturo García Bustos el mismo día 28 de abril.

(30) CONDE, Teresa del. Op. Cit. Pág. 47.

(31) GARCIA BUSTOS, Arturo. *Mi Recuerdo de Frida*. Plática que sustentó en la Pinacoteca Virreinal, con motivo de la proyección de algunas películas sobre Frida Kahlo. (Sin fecha).

(32) Entrevista a Arturo García Bustos el mismo día 28 de abril.

(33) TIBOL, Raquel. Op. Cit. Págs. 137 y 138.

(34) GARCIA BUSTOS, Arturo. Op. Cit.

(35) TIBOL, Raquel. *Documentación sobre el arte mexicano*. Pág. 11.

(36) *Ibidem*. Pág. 104

Capítulo 3.

LA LABOR DE ARTURO GARCIA BUSTOS EN GUATEMALA Y SU REPERCUSION EN MEXICO Y EN EL ECUADOR. SU PARTICIPACION EN EL FRENTE NACIONAL DE ARTES PLASTICAS. LA CONFRONTACION 66 Y SU POSTURA.

La situación en Guatemala durante la década de 1944 a 1954 con los gobiernos de Juan José Arévalo primero y Jacobo Arbenz después, significó una época de transformaciones de tipo político, social y económico para el país. Debido a esos cambios se suscitaron fricciones entre Arbenz y la United Fruit Company (UFCO), empresa norteamericana que acusó al presidente guatemalteco de comunista. La situación era difícil y fue entonces, en el año de 1954 que el gobierno decidió entregar las tierras de la Frutera a los campesinos, como parte del programa de la reforma agraria. Arturo García Bustos y Rina Lazo se encontraban en Guatemala en ese momento y asistieron al reparto de tierras de la UFCO en Tiquisate.

Juan Marinello en su libro *Meditación Americana* hace una relación minuciosa de los sucesos ocurridos en 1954. Dos acontecimientos fueron los causantes de la invasión norteamericana, según el escritor cubano. Por una parte, el hecho de que la mayoría de los gobiernos latinoamericanos eran en ese momento dictaduras avaladas por la Casa Blanca y por la otra, se enarbola la bandera anticomunista. Todo esto contribuyó a que se lograra la aprobación de la intervención yanqui en la Conferencia de Caracas, a pesar de las protestas del embajador guatemalteco y de los representantes de México y de la Argentina.

"Siguiendo una vieja tradición del imperialismo en Centroamérica - la de echar una república contra otra -, el gobierno de los Estados Unidos usó para el golpe mortal a las tiranías de Honduras y Nicaragua. Para algo sostenía allí a Juan Manuel Gálvez, abogado de la UFCO y a Anastasio Somosa, el matador de Sandino."
(1)

En ese mismo año, el gobierno de Dwight D. Eisenhower empezó a atacar al de Jacobo Arbenz, a través del llamado "Libro Blanco" relacionado con el comunismo en Guatemala. La decisión de derrocar al presidente guatemalteco no se hizo esperar; la idea fue la de aparentar que en el ejército se había tramado una conspiración para destituir al gobierno, pero en realidad el que estaba detrás de esto era el embajador John Peurifoy utilizando al coronel Carlos Castillo Armas apoyado por la CIA y la milicia norteamericana. Por Honduras y Nicaragua entró la invasión y así el día 28 de julio de 1954, Jacobo Arbenz abandonado por el ejército tuvo que renunciar a la presidencia. Castillo Armas asumió el cargo, pero tres años más tarde fue asesinado. (2)

En 1952, dos años antes de la caída de Arbenz y debido a la apertura cultural que propició el presidente durante su gobierno, se creó en Guatemala el Taller Libre de Grabado auspiciado por la Secretaría de Información de la Presidencia. En abril de 1953, a través del poeta y escritor Luis Cardoza y Aragón, Arturo García Bustos fue contratado por la Academia Nacional de Artes Plásticas para impartir un cursillo de grabado con duración de dos meses, (por el cual recibió la cantidad de Q 500, quinientos quetzales); las clases eran gratuitas para los veintiséis alumnos inscritos en él y se impartían los lunes, miércoles y viernes de las

ocho a las diez de la noche. Fue precisamente Arturo García Bustos el invitado para desarrollar esta importante labor en el desarrollo del grabado guatemalteco que se llevó a cabo en nuestro vecino país del sur.

En la Casa de la Cultura Guatemalteca fundó García Bustos el Taller de Gráfica al cual contribuyó con su enseñanza, y como él mismo dijo en una entrevista que apareció el día 11 de abril en el periódico *Nuestro Diario*, de Guatemala: "El éxito verdadero de todo mi trabajo aquí, sería que fructificara al final, con un gran TGP guatemalteco", el cual desafortunadamente nunca se llegó a establecer.

El día 16 de mayo apareció otra entrevista en la revista *Cámara* de la misma ciudad, y en ella afirmaba García Bustos: "Una cosa en que me he esforzado es en enseñarles cosas fundamentales de la composición analizando por ejemplo algunas de las obras más notables del grabador popular José Guadalupe Posada que componía geométricamente sus grabados para ilustrar carteles, hojas volantes... Pensamos hacer al final del curso (dentro de mes y medio) una exposición y, si es posible, editar alguna pequeña monografía..." La influencia de García Bustos debería haber sido trascendental y profunda, pero de hecho debido a las circunstancias no ocurrió así; su trabajo fue importante en su momento, pero nadamás.

Para el 7 de agosto del mismo año, se inauguró una exposición individual de grabados y litografías de Arturo García Bustos en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, la cual fue muy comentada en la prensa guatemalteca y estuvo abierta al público hasta el día 21.

El periodista y pintor don Ovidio Rodas hizo la reseña en *Nuestro Diario*, al día siguiente de inaugurada la muestra y comentó la importancia de las obras del artista (linóleos y litografías hechos en México y Guatemala): "Son veinticinco trabajos de una gran fuerza que reflejan la personalidad de García Bustos y de tal unidad que se hace difícil señalar ésta o aquella como las mejores. Nos recuerda a Goya con *Los Horrores de la Guerra*." Y en otro diario, Kabracán en su columna "Arco y Flecha" del 31 de agosto

decía: "Arturo García Bustos es una auténtica expresión plástica de nuestra América... Sus cuadros son armas que nos pertrechan en la diaria batalla, que nos alientan, que nos capacitan..."

El aspecto social, tema principal en la obra de García Bustos y en esta serie en particular, fue el motivo que más llamó la atención del público y de la prensa guatemalteca. Enrique Juárez Toledo, del Grupo Saker-Ti, apuntó en su columna "Frente y Perfil" de *Nuestro Diario* del 2 de septiembre: "Hijo de un pueblo que sigue luchando por su libertad en todos los planos de la vida... Arturo García Bustos, es otro de los grabadores mexicanos que también se han valido del grabado, con austeridad y violencia, como un arma de lucha revolucionaria, de noble defensa social".

Durante su estancia en Guatemala, García Bustos se relacionó con el Grupo Saker-Ti (que quiere decir amanecer en lengua indígena). Estaba formado por un grupo de artistas jóvenes al que pertenecían entre otros, Humberto Alvarado (escritor) y Raúl Leyva (poeta). García Bustos llegó a participar en la asamblea celebrada el 31 de octubre de 1953, según consta en un diario guatemalteco del día 5 de noviembre.

En esa ocasión tomó la palabra para hablar sobre la pintura mexicana, el Manifiesto del Sindicato de Pintores de 1921, que se refería a un arte proletario, donde se sentaban las bases para un realismo nacional y produjo lo que se ha llamado Renacimiento Mexicano de Pintura. También hizo mención de la obra de Orozco, Rivera y Siqueiros, así como de la nueva experiencia en la que se encontraba en ese momento la pintura mexicana y su integración plástica. "Algunos de nosotros hemos salido al campo a pintar los edificios de las Sociedades Cooperativas y de los Sindicatos y en contacto directo con los obreros y campesinos hemos pintado sus motivos, sus vidas, sus luchas".

A continuación comentó acerca de las exposiciones anuales permanentes que se realizaban con gran esfuerzo (en el TGP), el 10 de mayo y el 20 de noviembre, las cuales se llevaban a cabo en barrios pobres, con un tema específico, así como por ejemplo el apoyo que se brindó a la huelga minera de Nueva Rosita y Cloete, mediante una exposición y el envío de dos jóvenes pintores

"para que acompañaran y dibujaran a los mineros durante su huelga". La muestra tuvo por objeto desenmascarar lo que ellos consideraban "la política de traición nacional que segufa el gobierno reaccionario de Alemán".

García Bustos se dirigió a la asamblea con las siguiente palabras: "ARTISTAS HERMANOS DE AMERICA es necesario que nuestras obras sean BOMBA Y BANDERA como dijera Maikovski que nuestros trabajos orienten y respalden a nuestros pueblos en su lucha contra la opresión colonial, que nuestros grabados se reproduzcan en millares de veces, que se encuentren en las casas de los obreros y campesinos y en los pueblos más apartados, que se pinten murales, exteriores e interiores, que lleven un mensaje de lucha y combate por la PAZ, la INDEPENDENCIA NACIONAL, por mejores condiciones de vida y de trabajo que los novelistas, los cuentistas y los poetas escriban obras donde existan personajes vivos, gentes sencillas del pueblo, héroes que encarnen todos los anhelos del pueblo. ¡Que los músicos y los compositores hagan canciones e himnos para que los canten todos los hombres, las mujeres y los niños, POR LA ALEGRIA, POR LA PAZ Y POR LA VIDA!"

La relación de Arturo García Bustos con el Grupo Saker-Ti continuó y el siguiente acontecimiento relacionado con éste, fue el triunfo que obtuvo al ganar el primer premio de Q 100 (cien quetzales), en el concurso del grabado del 1o. de mayo de 1954, que organizó dicho grupo, con motivo de la celebración del Día Internacional de Lucha de los Trabajadores del Mundo. El 24 del mismo mes se dió a conocer la noticia en la prensa. El jurado estuvo integrado por Victor Manuel Gutiérrez y Leonardo Castillo Flores, por parte del Comité Central Pro 1o. de Mayo; Huberto Alvarado y Enrique Juárez Toledo por el grupo Saker-Ti (dirigente obrero y dirigente campesino, hoy mártires de Guatemala) y Bernardo García Zapata por la Casa de la Cultura Guatemalteca.

"Los sucesos de la caída de Jacobo Arbenz que presencié y viví intensamente en 1954, fue lo que me motivó para realizar la serie "Testimonio de Guatemala", comentaba Arturo García Bustos en 1982. "El 8 de julio subió al poder Carlos Castillo Armas y el maestro Rivera pintó el cuadro mural La Gloriosa Victoria

(que se encuentra actualmente en Polonia) y que era una sátira a la victoria del dictador, pues Fuster Dulles la llamó así y ese fue el título del cuadro de Rivera, donde colaboró Rina Lazo". (3)

Con la serie "Testimonio de Guatemala", se cierra el capítulo de la labor que realizó García Bustos en ese país. La colección está integrada por once grabados en linóleo, en los que presenta la lucha del pueblo guatemalteco y son los siguientes: 1) Dulce Guatemala, 2) Capataz, 3) Reforma Agraria, 4) Congreso Campesino, 5) Guatemala Democrática, 6) Sembrador, 7) ¿Quién encenderá mi Chesterfield?, 8) El corazón de América, 9) El Fugitivo, 10) Cárceles, 11) Porque esta tierra volverá a nacer... Los grabados de una gran fuerza siguen la línea del "realismo socialista" que se realizaba en el TGP, muy cercana a la producción plástica de Leopoldo Méndez, su director artístico.

Esta serie es a mi manera de ver, la más sobresaliente de toda la producción gráfica de Arturo García Bustos. Fue expuesta en varios países así como en diferentes partes de la República Mexicana, y se puede decir que a partir de esa fecha, se considera a García Bustos como uno de los representantes más destacados dentro de la trayectoria del grabado mexicano. Con esta colección precisamente obtuvo el primer premio de grabado, en los concursos internacionales del V Festival de la Juventud y los Estudiantes por la Paz y la Amistad, que se llevó a cabo en Varsovia, en agosto de 1955.

En ese mismo año se iniciaron las exposiciones particulares de García Bustos a las que incluyó su "Testimonio de Guatemala". Encabezaba la lista la Universidad de Oaxaca, en cuya biblioteca se presentó del 19 al 31 de diciembre, la serie mencionada.

En aquella ocasión el conocido crítico de arte, Luis Cardoza y Aragón escribió para el catálogo el siguiente texto: "En once grabados en linóleo, García Bustos nos presenta la lucha de Guatemala, los destrozos causados por el imperialismo y la afirmación de la fe del pueblo guatemalteco en su causa. Este álbum en gran formato, muy bien impreso, cada grabado precedido de un breve texto que lo comenta -- sintetiza la vida de mi país en sus últimos años, hasta la destrucción de la vida democrática --. Con la elo-

cuencia del grabado, con su personal manera de narrar, de hacernos sentir una verdad popular, García Bustos expresa con emoción la dulzura de la vida rural, ascenso del campesino por el reconocimiento de sus derechos, por la Reforma Agraria especialmente, y nos concentra los aspectos más apacibles, y también hasta los más brutales que culminaron con el ataque yanqui por tierra, mar y aire, contra la revolución guatemalteca*.

"Pienso en la Gloriosa Victoria de Diego Rivera, reproducida en centenas de millares por todo el mundo. De nuevo la Escuela Mexicana esta vez con el grabado, recoge la bandera de todos los pueblos en lucha, y tenemos a García Bustos expresando su indignación y su dolor por el destrozo de la vida democrática de un pueblo. La acusación Testimonio de Guatemala encierra la doble eficacia de la calidad técnica y de la perfecta claridad de los temas directos o alegóricos*.

El mismo texto se utilizó en el catálogo para la exposición celebrada en la Casa de la Juventud, ubicada en la calle de Tabasco 45 de la ciudad de México, del 4 al 21 de febrero de 1956. "A esta exhibición asistió el maestro Francisco Goltia, quien miró con toda atención la obra y me dejó una efusiva felicitación", relataba Arturo García Bustos en 1982. Se presentaron además de los once linóleos (la mayoría con otros títulos de los mencionados anteriormente), ocho grabados más: 1) Morelos, 2) Retrato del poeta Adam Mickiewicz, 3) Emiliano Zapata, 4) El Terror, 5) Made in USA, 6) Carta del Atlántico, 7) Por la paz y 8) Por la paz.

Durante 1956, la serie "Testimonio de Guatemala" se exhibió también en los siguientes lugares: Biblioteca del Estado de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas; Galería Artística del Teatro de la Casona, en Mérida, Yucatán y en la Escuela Nacional de Maestros en el Distrito Federal, donde se incluyeron trece grabados y litografías: 1) Hidalgo, 2) Morelos, 3) Zapata, 4) Retrato del prócer Don Pedro Molina, 5) Retrato de Adam Mickiewicz, 6) Jóvenes por la paz, 7) Voluntad de paz y progreso, 8) El Terror, 9) Destrucción, 10) Paisaje con lluvia, 11) Los jinetes, 12) Paisaje y 13) Cabeza. En esta serie destaca el interés del artista por incluir además temas de personajes relacionados con la historia de México, hecho que se agudizará sobre todo en los últimos años en que

ha plasmado los retratos de distinguidos ciudadanos, en los muros del palacio de gobierno de la ciudad de Oaxaca.

Una serie completa de "Testimonio de Guatemala" fue obsequiada a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Central de Quito, Ecuador y estuvo expuesta del 26 de junio al 5 de julio de 1956, en el Museo de Arte Colonial de esa ciudad. La entrega la hizo el poeta guatemalteco Otto Raúl González, cuyo comentario se publicó en el *Diario del Ecuador*, y decía lo siguiente: "Cuando el traidor desató su cobarde agresión contra Guatemala, García Bustos fue testigo presencial del derrumbamiento de la democracia y del dolor del pueblo que veía perdidas todas sus conquistas sociales al caer la noche de la tiranía. Producto de ese gran dolor colectivo son estos grabados de García Bustos. Estos grabados no sólo expresan dolor y sufrimiento, porque no son grabados conformistas, antes bien, son grabados combatientes, porque García Bustos sabe que el arte puede y debe ser combativo..."

La colección fue recibida por Diógenes Paredes, director de la Escuela de Bellas Artes, quien a su vez agradeció la donación y entre otras cosas dijo: "Creo que este maravilloso mensaje, estimula directamente a los artistas plásticos del Ecuador y, de manera general, a todo ecuatoriano que encontrará en él un símbolo real de un pueblo grande en su historia, en su espíritu y en su gran martirio, Guatemala, porque el artista supo plasmar en estos once grabados todo un tema de dramática verdad, desde esa dulce Guatemala hasta la cruda realidad de sus cárceles en que hoy desgraciadamente -- por el momento --, se ha colocado".

En esa época también Miguel Ángel Asturias, premio Nobel de literatura y en cuyas novelas trata de la problemática social latinoamericana, organizó en Buenos Aires, una exposición con la misma obra. Por lo que podemos apreciar, la serie "Testimonio de Guatemala" fue ampliamente mostrada en los países mencionados, donde tuvo una gran acogida y su repercusión fue mayor quizá en esos países que en el nuestro.

Nuestra prensa nacional no le dió mucha difusión. Solamente aparecieron algunos artículos aislados en donde se mencionaba la obra realizada, como el del periodista Benito Benítez que es-

cribía para *El Clarín*, y en su escrito "Vida y Milagros" relataba los logros de Arturo García Bustos tanto en el grabado como en la pintura, la cual según él es "realista, segura, firmísima, en su dramática elocuencia... el arte de García Bustos está dedicado a pelear con armas excelentes de técnica y emoción, por la justicia entre los hombres". (4)

Veinticinco años después de realizada la serie mencionada, la revista *Cuadernos Universitarios*, publicación bimestral de la Facultad de Ciencia Jurídicas y Sociales de la Universidad de San Carlos de Guatemala, le dedicó la sección de arte en su número 5, de los meses de noviembre y diciembre de 1979.

Dicha sección incluía sus datos biográficos, varias reproducciones de la serie "Testimonio de Guatemala" y otras, así como los comentarios de Siqueiros, Juan Marinello y Andrés Henestrosa. En la presentación del artículo, Rafael Cataló (poeta y crítico literario cubano) comentaba la fundación del Taller de grabado en Guatemala por García Bustos, quien "alentó una expresión y comunicación artística identificadas con toda una época donde se dió la posibilidad de un arte de masas realmente liberador". (5)

Sin lugar a dudas "Testimonio de Guatemala" constituye uno de los grandes logros de Arturo García Bustos y de la gráfica comprometida en general. Esto se debe a que convergen en ella varios factores: el plástico y el ideológico, así como la inserción en el tiempo. García Bustos desarrolló el tema con un vocabulario vigente, tanto en su forma como en el contenido y además lo realizó en su momento, logrando así una perfecta unidad.

EL FRENTE NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS.

En 1952, un año antes de que Arturo García Bustos estuviera en Guatemala, se llevó a cabo la primera Asamblea Nacional de Artes Plásticas en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes durante los días 12, 13 y 14 de mayo. (6) Participaron un gran número de instituciones, escuelas, talleres, sindicatos y grupos relacionados con la enseñanza y el quehacer artístico y desde luego estuvo presente el Taller de Gráfica Popular. De esta

asamblea nació precisamente el Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP), entre cuyos postulados destacaban los siguientes:

- El Frente será el representativo de los trabajadores de las artes plásticas en México.
- El FNAP se ha constituido para defender nuestra herencia cultural y para impulsar el desarrollo de las mejores manifestaciones del arte en nuestra época.
- El FNAP se pronuncia por un arte en el pueblo y al servicio del mismo.
- El FNAP sustenta el principio democrático de la libertad de expresión.
- El FNAP estará siempre con las luchas del pueblo mexicano por su independencia nacional.
- El FNAP es una organización de lucha por los intereses profesionales de los trabajadores de las artes plásticas.
- El FNAP es un movimiento de los trabajadores de las artes plásticas, amplio y abierto para todas las tendencias artísticas, filosóficas o políticas, sin discriminación alguna.

(7)

Cabe recordar que en 1952 asumió la presidencia de la República, el licenciado Adolfo Ruiz Cortínez, quien gobernaría durante los siguientes seis años, cuando en el mundo estaban latentes el socialismo y el capitalismo y predominaba el dominio de los Estados Unidos. Por otra parte coincidió con el inicio de la "guerra fría", el macartismo y la guerra de Corea. "El ambiente internacional de los años cincuenta no era, pues, favorable para que un país como México siguiera pautas económicas, políticas o ideológicas distintas a las fijadas por los Estados Unidos." (8)

En esos años se incrementaron las buenas relaciones con nuestros vecinos del norte y aumentó el turismo; sin embargo en materia de política exterior México reiteró su postura de no intervención, como se mencionó anteriormente en el caso de Guatemala y al crearse la OEA (Organización de Estados Americanos) en 1948, se opuso a la propuesta por parte de los Estados Unidos de una organización militar interamericana. "Así, desde los años de la posguerra México se reveló como un país que, además de apegarse a ciertos principios de corte nacionalis-

ta, según una línea de independencia relativa frente a los Estados Unidos en el ámbito americano". (9)

Aún así y a pesar de las relaciones amistosas con Norteamérica, en nuestro país se mantenía una tendencia nacionalista que propició la creación del Frente Nacional de Artes Plásticas. Este defendía a su vez, la postura de los artistas ligados a la corriente de la Escuela Mexicana, en contraposición con "la joven escuela", formada por aquellos que la combatían y pugnaban por la apertura hacia las corrientes artísticas internacionales, como se mencionó al inicio del segundo capítulo.

Por otra parte, el FNAP nació bajo el auspicio del Instituto Nacional de Bellas Artes, pues fue precisamente en su sede donde se llevó a cabo la Asamblea Nacional de Artes Plásticas, de la cual surgió el Frente. En ese mismo año murió Frida Kahlo y Andrés Iduarte, como vimos, perdió su puesto de director del Departamento de Artes Plásticas, por haber permitido que se colocara la bandera comunista sobre el ataúd de la pintora, que se velaba en el vestíbulo del Palacio de Bellas Artes.

Durante su corta existencia (1952-1958 aproximadamente), el Frente organizó varias exposiciones colectivas en colaboración con otras instituciones, como la de 1957 (del 24 de enero al 10 de febrero) auspiciada por la Cámara Nacional de la Industria de la Transformación, en la que participaron 74 artistas de varias generaciones: el Dr. Atl, Orozco, Siqueiros, Goitia, María Izquierdo, Frida Kahlo; Arturo García Bustos, junto con los otros tres compañeros que habían integrado "Los Fridos" (Estrada, Monroy y Fanny Rabel), así como muchos de los componentes del TGP: Raúl Anguiano, Ignacio Aguirre, Elizabeth Catlett, Pablo O'Higgins y Alfredo Zalce; entre los jóvenes se contaban Francisco Icaza (uno de los principales del grupo "Los Interioristas" que surgiría en 1961), Benito Messeguer (quien murió el 19 de octubre de 1982), Gilberto Aceves Navarro, Roberto Donís y otros.

En junio de 1958 se celebró la primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado que, como afirma Shifra Goldman, destacó la importancia de la Escuela Mexicana y en su mayoría estuvo de-

dicada al realismo con la excepción de las obras de los norteamericanos y fue presidida por Miguel Salas Anzures, como director del Departamento de Artes Plásticas del INBA (1957-1961). La trayectoria de este nuevo directivo había estado relacionada con el campo de la plástica, pues en 1953 fundó junto con Vicente Rojo, la revista "Artes de México" derivación de la de "Artes Plásticas", órgano del Frente Nacional de Artes Plásticas, del que fungía como secretario. (10)

Con motivo de la Bienal, el FNAP organizó en los meses de febrero, marzo y abril de 1958, una serie de conferencias y mesas redondas, poco antes de la inauguración de la muestra, la cual como me dijo Arturo García Bustos, fue propuesta precisamente por el Frente. En las pláticas se discutió acerca del expresionismo abstracto y su popularidad, que se convirtió en un reto ideológico para el "realismo socialista", pero también en una incentivo para replantearse sus elementos formales. (11)

Raquel Tibol publicó una síntesis de estos acontecimientos en "Diorama de la Cultura" de *Excelsior*, con el título "¿Sobre qué discuten los pintores mexicanos?", la cual apareció los días: 23 de marzo, 6 y 20 de abril y 11 de mayo del mismo año. Posteriormente el grupo se siguió reuniendo todos los martes para discutir acerca de la problemática en torno a la pintura y sus creadores. (12)

Siqueiros, que fue uno de los participantes comentó en aquella ocasión: "Hay que enriquecer el realismo, hay que ir adelante, hay que despojarlo de los elementos negativos que hay en la obra de Rivera, de Orozco, de la mía. Enriquecer el realismo significa que nuestras figuras sean cada vez menos ideográficas, más vivas, más palpitantes, más expresivas, más psicológicas, que su medio ambiente sea cada vez más positivo, más verdadero..." (13)

Como la mayoría de los componentes del Frente se inclinaba por el "realismo socialista", obviamente se oponía a las tendencias de vanguardia (14) surgidas a raíz de la aparición de la "joven pintura" en esa década de los años 50. Sin embargo las principales preocupaciones del FNAP eran la situación de la pintura mexicana, su repercusión en el ámbito internacional y su postura ante ella.

Fanny Rabel, integrante del grupo "los Fridos" intervino también en esas charlas y mesas redondas, donde comentó que los pintores debían dar la batalla y se cuestionaba acerca de lo que se estaba haciendo en ese momento: "¿No estamos utilizando nuestro paisaje y nuestro material humano en forma enteramente estática, sin aportar nada, cayendo en pintoresquismos? ¿No nos irán a echar en cara que, mientras reprochamos al formalismo europeo el estar demasiado atado a la forma, sin preocuparse de ningún contenido humano, nosotros estamos desvirtuando ese contenido humano por no darle vida?" (15)

En el "comité nacional directivo" del Frente colaboraban personalidades como: Francisco Goltia, José Chávez Morado, Miguel Salas Anzures, Rosendo Soto, Ignacio Márquez Rodiles, Ignacio Aguirre, Xavier Guerrero. Arturo García Bustos y Rina Lazo participaron activamente en las múltiples tareas de la organización gremial, así como en exposiciones y reuniones del Frente; sin embargo no aparecieron como fundadores del grupo, debido a que cuando se formó, ellos no estaban en México.

"Nuestros objetivos", comentaba García Bustos en 1982 "eran defender los intereses de los artistas plásticos, organizar las exposiciones y la difusión del trabajo de las mismas. Rina y yo participamos en la organización y realización de la muestra 'Arte de la Vida', en el Instituto Politécnico Nacional. En nuestro automóvil transportamos toda la exposición por el interés de grupo. En esa ocasión participaron entre otros Diego Rivera y Siqueiros, pero los que hacíamos los trabajos prácticos éramos José Chávez Morado, Rosendo Soto, Rina, otros compañeros y yo."

"Yo era tan activa en el Frente", afirmaba Rina Lazo "que llegué a utilizar el local del Frente como mi estudio. Cuando el Frente se disolvió me quedé con los mimeógrafos que regalé años después a los sandinistas que estaban en lucha en el exilio, y cuando fui detenida durante el movimiento estudiantil del 68, uno de los cargos fue el tener una imprenta en mi casa".

"El Frente se disolvió", continuó Rina "porque estaba exigiendo tener un representante dentro del consejo interno del INBA. Es-

to ya significaba la participación directa de los artistas en la política del gobierno; de cualquier manera las autoridades llamaron a colaborar a algunos de los dirigentes del Frente, con lo cual el grupo se debilitó y disolvió.

"En el Frente estaba Salas Anzures, quien se comenzó a alejar de él; lo nombraron jefe del Departamento de Artes Plásticas y convirtió la revista del Frente (Artes Plásticas), en la de Artes de México. A Chávez Morado lo hicieron director de la Escuela de Artesanías". (16)

Entre las muestras del Frente se cuenta la "Exposición de pintura y estampa", como homenaje a Diego Rivera, que se montó en el local del Sindicato Ferrocarrilero (con la colaboración de éste) en diciembre de 1958, y entre el gran número de participantes se contaban Rina Lazo y Arturo García Bustos, quien hizo el cartel para la ocasión. Siqueiros escribió la introducción para el catálogo donde defendía al muralismo y al grabado: "Un movimiento de arte social, el nuestro con bases nacionales, concretas con anhelos de independencia nacional inconfundibles, con funciones nacionales específicas y de las cuales se ha desprendido necesariamente una filosofía, una estética, una técnica..."

También organizó el Frente exposiciones importantes de arte mexicano en el extranjero, como la Unión Soviética, Polonia (que llevó el crítico de arte Antonio Rodríguez) y la República Popular de China, adonde se envió como miembro representante del Frente a Ignacio Aguirre. "Para esa muestra", decía García Bustos "mandé el retrato de la alfarera de Coyotepec, Oaxaca, 'Doña Rosa' y Rina envió el retrato de 'Don Juventino', esposo de Doña Rosa, también alfarero; ambos estaban pintados al óleo".

El Frente tuvo una corta vida de seis años aproximadamente, pero fue un capítulo importante en el desarrollo de nuestra plástica por la calidad de sus miembros y por la integración que logró con los artistas y críticos más destacados de la época. Entre las instituciones y organismos que participaron en él, había escuelas y talleres de pintura y escultura, museos, asociaciones de maestros y alumnos de la UNAM, del Instituto Politécnico Nacional y

de universidades de provincia; sociedades de artistas regionales y de la capital; el INBA y por supuesto el TGP, como se mencionó.

La labor del Frente, cuyo lema era un arte al servicio del pueblo, se caracterizó por defender nuestra cultura; impulsar el arte de la Escuela Mexicana (el realismo) inspirado en el pueblo y para el pueblo; propugnar la libertad de expresión; defender las luchas por la independencia nacional y las de los artistas sin la menor discriminación. Todas estas propuestas convergían en una utopía irreal y algunos de sus miembros se involucraron con instituciones gubernamentales como vimos, dándole un sesgo totalmente distinto a las propuestas iniciales, lo cual puede haber sido uno de los motivos de su disolución.

El Frente luchó por defender su postura ante los ataques que se habían suscitado en contra de la Escuela Mexicana, a partir de la aparición de tendencias internacionales en el arte, hacia las que se abocaron las nuevas generaciones en los años 50. Por lo que concierne a Arturo García Bustos, se vió nuevamente involucrado en los aconteceres artísticos del momento, al estar insertado en el Frente no sólo como integrante del TGP, sino también como miembro activo del propio FNAP.

LA CONFRONTACION 66 Y SU POSTURA.

Los antecedentes de la exposición "Confrontación 66" se pueden rastrear por una parte hacia las dos y únicas Bienales Interamericanas de Pintura y Grabado de México, que se realizaron en Bellas Artes en 1958 y 1960 respectivamente, y por la otra, al Salón Esso de 1956 que se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno, inaugurado un año antes.

La ruptura entre el "realismo socialista" y el expresionismo abstracto (informalismo, tachismo), la habían iniciado el grupo de "pintura joven" mencionado anteriormente. Esta escisión amenazó con evitar la inauguración de la Segunda Bienal y no permitió que se realizara una tercera. (17)

En la primera Bienal destacó todavía la Escuela Mexicana y su realismo; las exposiciones homenaje estuvieron dedicadas a Orozco y Rivera (ya fallecidos); a Siqueiros y a Cándido Portinari, pintor brasileño también de tendencia realista social; por otra parte no se aceptó homenajear a Rufino Tamayo y su participación se redujo a los murales, que se encuentran en Bellas Artes.

En cambio, para la segunda Bienal de 1960, se enfatizó la participación de Tamayo dedicándole todo un salón a su obra y se le otorgó el Premio Internacional de Pintura. Mientras tanto, Siqueiros había sido encarcelado por órdenes del presidente Adolfo López Mateos y debido a ello, casi cien artistas mexicanos se rehusaron a participar en la Bienal.

Cinco años después, en 1965 se montaron los Salones Esao para Jóvenes Artistas en 18 países de Latinoamérica, con la excepción de Cuba, los cuales constituyeron la culminación de la influencia que los Estados Unidos tenían sobre el arte latinoamericano. Todos ellos fueron organizados por José Gómez Sicre de la Organización de Estados Americanos (OEA) y estaban patrocinados por una compañía afiliada a la Standard Oil. (18)

El evento en México se realizó en el Museo de Arte Moderno y suscitó una serie de polémicas y controversias tanto artísticas como políticas. El jurado estuvo integrado por Rafael Anzures, Juan García Ponce, Justino Fernández, Rufino Tamayo y Carlos Orozco Romero; los premios de pintura fueron para Lilia Carrillo y Fernando García Ponce, y los de escultura se otorgaron a Olivier Seguin y Guillermo Castaño hijo. La inauguración fue todo un escándalo en la que muchos artistas protestaron ante la situación y se digustaron entre ellos; Benito Messeguer le arrojó una copa de vino en la cara a José Luis Cuevas.

Después del Salón, en abril del siguiente año se organizó en el Palacio de Bellas Artes la tan discutida exposición "Confrontación 66". La idea principal del INBA era la de mostrar al público las tendencias pictóricas que coexistían en ese momento en México. El proyecto se estructuró en septiembre de 1965 siendo José Luis Martínez director del INBA y Jorge Hernández Campos, jefe del Departamento de Artes Plásticas, quien al inicio de la pro-

puesta pensó en que los participantes fueran jóvenes, pero como esta posibilidad excluiría a muchos artistas la descartó, así como también la de otorgar premios, pues no era la finalidad que se perseguía.

El comité encargado de redactar la convocatoria y hacer una lista de invitados quedó integrado por las siguientes personas: Raquel Tibol, Juan García Ponce, Alfonso de Neuvillate, Manuel Felguérez, Francisco Icaza, Benito Messeguer y Vicente Rojo, quien propuso el título de "Confrontación 66" para la muestra. (19)

Desde la integración del comité surgieron las primeras controversias, como lo relata Raquel Tibol en su artículo "Para la historia de la Confrontación 66". José Luis Cuevas y Antonio Rodríguez nunca asistieron a las juntas, por lo que después de ir y venir de cartas entre ellos y las autoridades del INBA quedaron fuera del grupo. Pero esto fue sólo el inicio, pues antes y después de que apareciera la convocatoria se suscitó una verdadera batalla a través de cartas y desplegados en el periódico; en ellos se atacaba al comité y a la tan discutida convocatoria.

Jorge J. Crespo de la Serna en su artículo relacionado con la muestra, decía que "estuvo mal que se instalara un Comité de Selección en que la mayor parte de sus miembros estaba compuesto por pintores, que luego han sido admitidos como expositores entre el grupo que fue escogido por ellos mismos, anormalidad que echa por tierra la imparcialidad de sus actos". (20)

Finalmente se fijó en la convocatoria un límite de edad, (haber nacido después del 1o. de enero de 1920), para los artistas invitados que se consideró representaban todas las tendencias pictóricas; con ellos se eliminaba a todos los continuadores directos de la Escuela Mexicana. Desde luego esto provocó nuevamente fuertes ataques a la "Confrontación 66", entre ellos el de Arturo García Bustos quien no expuso obra, pero cuya participación fue activa y directa creando polémicas y controversias.

Alberto Híjar lo defendió al decir que "sólo García Bustos apuntó la posible solución primera a esta crisis de la cultura" (21) y en

cambio, Raquel Tibol lo atacó con el siguiente comentario: "No faltó incluso quien, como Arturo García Bustos, adoptara un estridente papel de cazador de brujas, (22) y citó parte del Manifiesto de la Confrontación 66 publicado por él, a manera de cartel ilustrado.

El mencionado cartel está dividido en varias partes; del lado izquierdo se localiza el título: "Respuesta 1966", Hoja de los Pintores Independientes, aparecerá cada vez que lo ameriten los acontecimientos. No. 1. Abril 1966. Responsable: Arturo García Bustos. En el mismo recuadro se incluye el comentario ¿Serán ellos quienes puedan calificar nuestra pintura?, donde protestan contra el comité de selección del INBA y exigen un "jurado imparcial de tan alto criterio que alcance a ver los valores intrínsecos de las obras aún en las tendencias contrarias a las que ellos produzcan o fomenten."

"De Mor (son las iniciales de Mario Orozco Rivera) publicamos en lugar de cuadro, sus declaraciones que dan una idea de la poca seriedad de los jurados". Y aparecen del lado izquierdo un autorretrato de Vicente Rojo, y abajo del comentario un recorte de periódico amplificado que lleva por título "Sólo invitamos al que pueda bailar surf" y en el que se lee lo siguiente: "Esta es una pachanga a la que no invitamos a los viejitos, porque no bailan surf. Aaf lo declaró hoy a la Extra el pintor Mario Orozco Rivera, uno de los ocho miembros del jurado de Confrontación 66".

Inmediatamente abajo de lo anterior, se compara a manera de burla una composición abstracta de Fernando García Ponce con la pintura hecha por "Congo", un chimpancé del zoológico de Londres, con el siguiente encabezado: "¿De veras es usted muy listo? ¿Diga cuál de estos grabados es el de un chimpancé y cuál el de García Ponce?"

A la derecha del cartel y ocupando la mayor parte del mismo se encuentra el manifiesto de Arturo García Bustos que proclama lo siguiente:

- Una intensa ofensiva decretada por el Departamento de Estado de una nación extranjera contra la pintura mural

mexicana y toda expresión plástica realista de América Latina, se lleva a cabo en estos momentos en nuestro propio suelo.

- En esta ofensiva, que hoy abre un nuevo frente a través de la "Confrontación 66", es visible el afán de liquidar la gran pintura mexicana, la más notable experiencia plástica desde el Renacimiento hasta nuestros días, la que recogió la herencia cultural de nuestro pasado, y enraizándose en lo más hondo del sentimiento nacional creció y se hizo grande en los muros hasta alcanzar proyección universal.

- Ante esta nueva maniobra alzamos nuestra voz colectiva, la voz de los pintores, escultores y grabadores que no han claudicado en sus principios y que se ufanan en no pertenecer a la camarilla de íntimos del Instituto Nacional de Bellas Artes, que hoy pretenden "confrontarse" entre sí, y manifestamos:
 - 1. Que las grandes masas de la población, sobre cuyas espaldas sigue pesando la injusticia y la explotación por condiciones de vidas humanas y los beneficios de la cultura, nos hacen decir que todavía hoy son válidos los principios fundamentales del manifiesto del 23.

 - 2. Que hoy, como en el pasado, el verdadero gran arte sólo encuentra su desarrollo pleno a través de sus formas públicas de expresión: la pintura y escultura monumentales, el grabado popular y el cartel; al arte no se le cocina en ese pequeño sartén burocrático del Palacio de Bellas Artes, y los grupitos de diletantes y snobs que deambulan por las galerías de las calles "elegantes", no pueden decidir cuál es el arte que verdaderamente vale en el México de hoy.

 - 3. Que en el panorama nacional existen en la actualidad dos tendencias fundamentales:
 - a) Un arte, cuya obra degenera en simple artículo de mercancía que se lanza al mercado como cualquier producto de novedad con su respectiva campaña publicitaria y con la bendición del Departamento de Educa-

- ción Audiovisual de la OEA. Más mercancías que arte, estos objetos rápidamente amortizan las inversiones de los genios de las finanzas que los administran y que luego cobran los dividendos que les rinde 'una pintura' ajustada a las exigencias de la moda".
- b) Un arte ajeno a los mercaderes y a la palabraduría de los críticos paleros, y que forma parte del desenvolvimiento social de México, que verdaderamente encarna el contenido y el sentir de nuestro tiempo, un arte que revoluciona las formas y los estilos y marca el rumbo de una obra pictórica con proyección en el futuro."
- "Por lo tanto denunciamos que la llamada "Confrontación 66", está organizada tendenciosamente para imprimirle un carácter estético unilateral y excluir la corriente artística que representa a los valores mexicanos, con dos manobras del Comité de Selección:
 - a) la condición de la edad en la selección de invitados, con la finalidad evidente de excluir a los maestros de la plástica mexicana de toda confrontación, tiene por objeto no permitir que se conozca la superioridad de esta escuela sobre los llamados 'nuevos valores'.
 - b) la exclusión arbitraria en dicha selección de la mayoría de los elementos jóvenes que se niegan a claudicar de los principios del movimiento realista de la plástica mexicana. De allí la preponderancia aplastante de pintores de tendencias cosmopolitas, abstractas, manchistas y formalistas en la lista de los invitados."
 - "En consecuencia en forma individual, pero haciéndome eco de infinidad de voces colectivas exigimos: "Una Confrontación, SI, pero legal en la que se encuentren realmente las tendencias contrarias y no los distintos matices de una misma tendencia".
 - "La reestructuración del Comité de Selección a fin de hacerlo realmente representativo, incluyendo cuando menos a tres personas con verdadero conocimiento del movimiento pictórico mexicano, pues una auténtica confron-

tación no puede olvidar ni eliminar a la pintura mural que representa el renacimiento de nuestra cultura".

Arturo García Bustos.

La parte inferior del cartel comprende una opinión alusiva de Antonio Rodríguez (ex miembro del comité) y el comentario "Confrontar es enfrentar" de David Alfaro Siqueiros ilustrado con la fotografía de una parte del mural del Instituto Politécnico Nacional. Y por último, en el extremo derecho, la reproducción del cuadro pintado por el chimpancé, como respuesta irónica a la composición de García Ponce.

El manifiesto de García Bustos reafirmaba su ideología y postulaba continuar la línea que se habían trazado los muralistas y grabadores de compromiso social, mediante el realismo en las formas. Desde luego que este escrito no deja de plantear la interrogante de la verdadera postura de muchos de los artistas "comprometidos", pues la confrontación se convirtió en un enfrentamiento de carácter generacional y formalista, más que de tendencias ideológicas.

Finalmente y a pesar de toda la polémica que la rodeó, la "Confrontación 66" se llevó a cabo; se organizaron conferencias paralelas y mesas redondas, y su difusión abarcó todos los medios de comunicación. Según Alberto Híjar, la exposición sirvió para "mostrar el estado crítico de la pintura nacional" y destacaba que "los mismos que han colaborado a hundir el muralismo y al grabado mexicanos en la decadencia, mezclarán sus abstracciones con las exquisitas frases de los prolíferos productores de vaguedades". (23)

Con sus pros y sus contras, el "Salón de Pintura Confrontación", nombre oficial con el que apareció en la invitación del INBA, estuvo abierto al público del 28 de abril hasta finales de junio de 1966. En él participaron 41 artistas de las nuevas generaciones, cuyas obras estuvieron expuestas en las Salas 1, 2, 3, 4 y la Internacional, del Palacio de Bellas Artes. De los pintores que presentaron obra a selección, 18 exhibieron en la Sala Diego Rivera, 18 más en la sala del tercer piso y finalmente 76 en el cuarto piso.

"Confrontación 66" enfrentó a las dos grandes posturas artísticas del momento: la tan controvertida "Escuela Mexicana" con las "vanguardias" de tendencias internacionales. Una vez más se encontraban cara a cara el realismo y la abstracción; pero como apunta Teresa del Conde "ni la muestra tiraba contra el realismo puesto que el realismo no es de ninguna manera y solamente el realismo social ni tampoco podían ser calificados de academistas degenerados todos los practicantes de dicha tendencia", (24) como lo habían expresado muchos de los jóvenes artistas.

La participación de Arturo García Bustos en "Confrontación 66" fue la de defender su postura artística (destacando los valores del realismo socialista, atacando fuertemente las tendencias de la mencionada "joven escuela") y mofándose de las composiciones abstractas como la de Fernando García Ponce. De esta manera quería demostrar la vigencia de la Escuela Mexicana.

Ahora a más de veinte años de distancia, se puede afirmar que esta "confrontación" fijó los dos grandes lineamientos a seguir: lo nacional, ligado al realismo y a la tradición y lo internacional, afiliado a las corrientes vanguardistas. Ambas tendencias siguen vigentes en el panorama artístico de nuestro país; a mediados de 1986 se llevó a cabo "Confrontación 86" patrocinada nuevamente por el INBA, donde únicamente se "colgaron" las manifestaciones pictóricas del momento, puesto que en esta ocasión no resultó una verdadera "confrontación", como la realizada veinte años atrás, cuando dió la batalla la Escuela Mexicana de Pintura con su veta del "realismo socialista".

CITAS DEL CAPITULO 3.

- (1) MARINELLO, Juan. *Meditación Americana*. Pág. 235.
- (2) Ver MEDINA, Susana. E.U.-Guatemala. Un idilio militar permanente. *Página Uno. Suplemento de Uno más Uno*. Domingo 3 de octubre de 1982, Pág. 6.
- (3) Entrevista a Arturo García Bustos en su casa de Coyoacán, el día 12 de mayo de 1982.
- (4) BENITEZ, Benito. Vida y Milagros. *El Clarín*. México, D.F. 1955. (Tomado del archivo de Arturo García Bustos).
- (5) CATALA, Rafael. Arturo García Bustos. *Cuadernos Universitarios, Núm 5*. Guatemala, nov-dic, 1979. Pág. 85.
- (6) Ver TIBOL, Raquel. *Documentación sobre el Arte Mexicano*. Pág. 103.
- (7) *Ibidem*. Pág. 104.
- (8) PELLICER de BRODY, Olga y MANCILLA, Esteban L. *Historia de la Revolución Mexicana (1952-1960)*. Núm 23, Págs. 8 y 9.
- (9) *Ibidem*. Pág. 12.
- (10) GOLDMAN, Shifra M. *Contemporary Mexican Painting in a Time of Change*. Pág. 38.
- (11) *Ibidem*. Pág. 36.
- (12) Ver TIBOL, Raquel. *Op. Cit*. Pág. 105.
- (13) *Ibidem*. Pág. 113.

(14) Ver CONDE, Teresa del. *Un Pintor Mexicano y su Tiempo: Enrique Echeverría (1923-1972)*. Pág. 49.

(15) TIBOL, Raquel. Op. Cit. Pág. 107.

(16) Entrevista a Arturo García Bustos y a Rina Lazo en su casa de Coyoacán, el 13 de noviembre de 1982.

(17) Ver GOLDMAN, Shifra M. Op. Cit. Pág. 36.

(18) *Ibidem*. Pág. 33.

(19) Ver TIBOL, Raquel. Para la Historia de la Confrontación 66. Revista *Sucesos para Todos*. Núm. 1724.

(20) CRESPO DE LA SERNA, Jorge J. La Confrontación 66. *Jueves de Excelsior*, 9 de mayo de 1966.

(21) HIJAR, Alberto. Confrontación y Cultura. Revista *Política*, 15 de mayo de 1966. Pág. 52.

(22) Ver TIBOL, Raquel. Op. Cit.

(23) HIJAR, Alberto. Op. Cit.

(24) CONDE, Teresa del. Op. Cit. Pág. 63.

Capítulo 4.

SU OBRA GRAFICA COMO MANIFESTACION DE UN ARTE COMPROMETIDO.

El desarrollo de la creación artística en Arturo García Bustos abarca dos aspectos: la gráfica y la pictórica marcada por dos factores trascendentales, el de su formación en el TGP y las enseñanzas de su maestra Frida Kahlo, ambas decisivas en su vida como se señaló anteriormente, pero el aspecto más relevante es la labor que ha desarrollado el artista en el grabado de carácter social, dentro de la corriente realista en el que está insertado.

García Bustos se inició muy joven y aprendió las distintas técnicas bajo la tutela de Leopoldo Méndez y la tradición del grabado mexicano que se realizaba en el Taller. Desde su ingreso en 1945, se interesó por el quehacer artístico y el compromiso que implicaba ese momento por ser años de lucha social, de apoyo a los sindicatos y de interés hacia los acontecimientos políticos del país a nivel nacional e internacional. Nuestro artista ingresó al Partido Comunista Mexicano y tuvo una relación cercana con Frida Kahlo y Diego Rivera. Rina Lazo, quien fuera ayudante del maestro Rivera, ha sido su esposa y compañera; con ella comparte su casa-taller, frente a la Plaza de la Conchita en Coyocacán, conocida como la Casa de la Malinche, donde graban y pintan los dos.

Durante los años que estuvo García Bustos en el TGP participó en casi todas las exposiciones que se organizaron dentro y fuera de la República Mexicana y colaboró, según consta en la documentación del TGP, en la elaboración de telones, pancartas y folletos en apoyo a los grupos obreros, sindicatos y clases marginadas.

Su lineamiento ha sido siempre el del "realismo socialista" mediante el empleo de una línea de dibujo bien definida, dentro de la corriente de la Escuela Mexicana. Su obra posee una gran unidad, tanto por el tema de orden social como por la forma y ha sido considerado por la crítica, como un excelente grabador que conoce perfectamente su oficio y domina las técnicas gráficas: la litografía y el grabado en metal (aguafuerte, aguatinta, mezzotinta); así como el grabado en linóleo y en madera.

La temática de García Bustos gira alrededor de la crítica social y política; sus obras constituyen un grito de protesta contra la injusticia y la constante lucha por la paz. Sus escritos reflejan su ideología siempre comprometida hacia la defensa de los oprimidos y de apoyo a sus demandas.

Debido a la unidad y al desarrollo unilateral en la creación gráfica del artista, es difícil hacer un estudio de su evolución. Para analizar su obra, creo conveniente dividirla por temas y mostrar el contenido para detectar las constantes que aparecen en ella.

Los grabados de Arturo García Bustos se pueden agrupar en los siguientes cuatro grandes temas:

- 1) Escenas de la vida rural mexicana,
- 2) Las luchas de los pueblos por su liberación,
- 3) La campaña a favor del desarme y por la paz y
- 4) Los retratos de personajes afines a sus convicciones ideológicas.

A continuación analizaremos los diversos asuntos mencionados.

1) Escenas de la vida rural mexicana.

Siguiendo las enseñanzas del TGP, el artista adoptó los temas campesinos para plasmarlos en el papel a través de las diversas técnicas. Para ello recurrió a sucesos cotidianos que dan nombre a algunas de sus obras y rescatan nuestras tradiciones: "Desgranando maíz", "Haciendo tortillas"; en otras escenas aparecen personajes del campo como en "Tlachiquero", "La familia", "Campesinos mixes" (Fig. 1), que obtuvo un premio en el Salón Anual de Grabado 1957, del Salón de la Plástica Mexicana. Los paisajes: "Tlacotalpan", "Ajusco", "Nopalera"; o bien lugares de reunión como "Mercado de pan de Tlacolula, Oaxaca", premiado también en el mismo Salón.

La composición en estos trabajos como en otros es sencilla y bien equilibrada; por lo general, la figura o figuras ocupan la mayor parte del espacio y están trabajadas con líneas incisivas gruesas o delgadas; sobre todo cuando emplea el grabado en linóleo, donde las formas son claras y el artista hace buen uso de la perspectiva.

Al trabajo de sus primeros años (entre 1945 y 1953) corresponden: "Los jinetes", "Tlachiquero", "Canoa entre manglares" y "Haciendo tortillas", litografías donde la línea fina es fluida y los contrastes de luces y de sombras no resultan tan marcados como en los grabados en linóleo de esta época y de las posteriores, debido en gran parte al tema que desarrolla, no relacionado todavía con las luchas armadas.

En "Mercado de pan de Tlacolula, Oaxaca (1956-57), la construcción del local abarca casi la mitad de la composición y tanto vendedores como compradores, se encuentran distribuidos en la parte inferior de la obra ignorando al espectador y dedicados a los quehaceres del tianguis, a manera de una constancia de las costumbres que afortunadamente prevalecen todavía. (Fig. 2)

Desde su formación en el TGP, García Bustos se inclinó como muchos de sus compañeros de trabajo, por todo lo concerniente

a los hábitos campesinos aún cuando él ha sido siempre un hombre ciudadano; pero desde joven adquirió el interés que cultiva todavía por los temas rurales, mismos que ha continuado plasmando hasta la fecha y forman una pequeña parte del total de su producción gráfica y pictórica.

2) Las luchas de los pueblos por su liberación.

Es el siguiente gran tema a tratar y con él surge una de las vetas más ricas que el artista explotará de ahí en adelante. La inicia con las luchas del pueblo mexicano para continuar con las de Guatemala, que plasmó en la espléndida serie "Testimonio de Guatemala" (1954); después en Cuba: "Estampas de la Revolución Cubana" (1959) y las luchas de liberación de otros pueblos (Chile, Nicaragua, Vietnam).

Mediante esta temática cobra vida la ideología de García Bustos, quien desde muy joven se ha manifestado en pro de la justicia social. Uno de los grabados en linóleo realizado, en colaboración con Mariana Yampolski y que corresponde a lo que se podría considerar como de sus primeras obras (1945-1953), es "Familia Mexicana", en donde aparece la pareja con un niño en los brazos de la mujer. El hombre sostiene un mazo que simboliza el trabajo y con el brazo derecho levantado hace una señal de alto, a las bayonetas que los apuntan del lado izquierdo. La familia está rodeada de un halo de luz que aparentemente brota del mazo. El lado derecho de la composición se encuentra ricamente ornamentado con flora del campo mexicano: el maíz y la calabaza, y en la parte inferior destacan las firmas de los dos artistas. Este es un tipo de grabado usual como muchos de los que se hicieron en el TGP entre dos o más miembros del grupo.

De esta época también es la litografía sumamente dramática "Cabeza de muerto", construida mediante fuertes y largas líneas que no terminan de formar la cabeza, pues carece de pelo y de cuello. Esta obra integró junto con "El Peón Acahillado" y otros grabados del TGP, el material de varias exposiciones que fueron al extranjero como la del Art Institute of Chicago en 1946, según los documentos del TGP. Del mismo período aproximadamente es "Fusilamiento", una obra interesante, cuya composición se podría

rastrear hasta el famoso cuadro de Goya "El 3 de mayo de 1808", o bien el "Fusilamiento de Maximiliano" de Manet.

En el año de 1953, García Bustos se trasladó a Guatemala y ahí, al siguiente año realizó la serie de grabados en linóleo que considero como lo mejor y más relevante de su obra gráfica. Con la caída del gobierno democrático de Jacobo Arbenz, se reinició en Guatemala otra época de represión y Arturo García Bustos, consciente de su papel como artista, plasmó su "Testimonio de Guatemala" en once magníficas estampas donde delató los sufrimientos del pueblo.

Los once grabados de la serie de Guatemala poseen una gran fuerza en su trazo dentro de la tradición de la Escuela Mexicana (Fig. 3); son obras de gran impacto que crean conciencia en el espectador. Las escenas dramáticas las realizó el artista con esa línea incisiva tan característica de él, de su maestro Leopoldo Méndez y de sus compañeros del TGP.

El contenido de mensaje político implícito está subrayado muchas veces, mediante el empleo de títulos alusivos; tal es el caso del grabado "¿Quién encenderá mi Chesterfield?" (Fig. 4) que García Bustos insertó en la composición como un pequeño anuncio comercial norteamericano. El personaje principal (que representa al pueblo) está colocado en la parte inferior, sentado junto a una mesa sobre la que hay un plato y un vaso, y un cántaro debajo de ella; está cantando un corrido de esperanza para Latinoamérica acompañándose con la guitarra, mientras sobre su cabeza se desata un escena violenta de tremenda represión. En ella aparecen barcos en el mar y aviones surcando los cielos guatemaltecos y bombardeando poblaciones, mientras un cadáver cuelga de una horca y otro está atado de pies y manos a la boca de un gran cañón de la US STEEL que emerge en escorzo. Los pozos petroleros de la ESSO STANDARD OIL destacan al fondo del lado izquierdo, junto a los plataneros y a las chozas de los que cosechan para la UNITED FRUIT COMPANY, bajo el mando amenazador de bayonetas y de la espada. Las constantes siguen apareciendo: línea incisiva y fuerte, contrastes de luces y de sombras, y "realismo socialista" con mensaje político, que se suceden en casi todos los grabados de la serie.

Otro de ellos, "El Capataz" (Fig. 5), presenta semejanzas muy peculiares con "El Dueño" de Leopoldo Méndez (no en balde trabajaron juntos, al lado de los demás en el TGP). La composición es parecida: una gran figura masculina (la del explotador) ocupa la mayor parte de la obra. Los dos aparecen en actitud de dominar a la hilera de campesinos cargados de bultos que aparecen en un segundo plano, mientras los explotadores descansan tranquilamente. El capataz, con un fusil en los brazos está recostado en una hamaca, junto a la que hay una mesita redonda con una botella de whisky y un vaso, y en el suelo, unas cadenas; el dueño sentado en una silla apoya los pies sobre una mesa cuadrada en la que hay también botellas. La línea aguda del grabado en linóleo es más suave en Leopoldo Méndez; mientras que la de García Bustos resulta violenta y nuevamente aparecen en el fondo los colores blancos, a manera de un estallido de luces para enfatizar la carga que llevan a cuestas los campesinos y además iluminan la escena como en "Familia Mexicana", mencionada anteriormente.

La influencia de Méndez es trascendental en esta serie, puesto que García Bustos se apropia de las enseñanzas de su maestro y las hace suyas; en cierta forma está presente la influencia de Eisenstein, el gran cineasta ruso durante su estancia en nuestro país y a quien conocieron a través de Leopoldo Méndez cuando realizó grabados para varios "films" mexicanos.

"Cárceles" de García Bustos y "También la Tierra Bebe Tu Sangre..." (uno de los diez grabados de Leopoldo Méndez para la película Río Escondido) tienen una gran semejanza en su estructuración, donde una gran figura abarca verticalmente el lado derecho de la composición. En la de Méndez, un hombre incompleto, pero armado apunta hacia un cadáver tendido en el suelo, hacia el que avanzan dos pequeñas figuras masculinas con sombrero y fusil; en la obra de García Bustos, unas enormes piernas y pies descalzos (que representan la grandiosidad del pueblo), se proyectan frente a los prisioneros del fondo, que caminan vigilados por un solo soldado.

No toda la serie de García Bustos es violenta, hay estampas con escenas rurales que reflejan paz, tranquilidad y progreso en el

campo, con ellas el artista plantea la posible reivindicación del campesino mediante su propio trabajo.

Un año después de su regreso de Guatemala, en una entrevista que le hizo el reportero Benito Benítez en 1955 para el periódico *Clarín* de esta ciudad, García Bustos comentaba en relación a esta serie: "El mío es un grabado de ideas, no es arte puro sino de contenido. Me complace y me estimula como artista, que mis grabados estén en los periódicos, en los carteles, folletos, volantes, esquinas donde pasa la gente, más que en las pinacotecas privadas." Entre la serie de Guatemala y las estampas de la Revolución Cubana se aprecia un cambio iniciado a mi manera de ver, en el año de 1957 durante su visita a China, Corea y la Unión Soviética. Dicho cambio es significativo, pues aún cuando se ha hecho una división por temas, resulta importante la secuencia cronológica, ya que se reflejará en la obra que García Bustos realice después.

Un paréntesis en la creación del artista se desarrolló cuando el TGP celebraba su vigésimo aniversario y Arturo García Bustos decidió ir al Oriente en compañía de su esposa Rina. En Corea tomó un curso de grabado en el taller del maestro Wang Yong Ja y en Pekín trabajó en talleres de estampado y grabado a la manera tradicional de China. Esta experiencia dejó un impacto en su quehacer artístico que se reflejó de manera particular en los dibujos y grabados que realizó ahí durante los siguientes dos años, y quizá de alguna manera también en obras posteriores.

El aprendizaje en el Oriente fue para nuestro artista como un alto en el camino; en China y en Corea, García Bustos observó y aprendió a usar el pincel al estilo oriental. Prueba de ello son unos cuantos dibujos a tinta sobre papel chino (paisajes en su mayoría) y algunos grabados en madera, impresos a la manera oriental, con figuras humanas de composición sencilla y de síntesis formal, todos ellos muy bellos; tal es el caso de "Hacia Taa Tung" de 1957. (Fig. 6).

La serie que hizo en la Unión Soviética en 1957, cuatro años después de la muerte de Stalin, es de carácter ciudadano. Surgen las calles de Moscú, la Plaza Roja, el Kremlin, los desfiles, las fábricas,

cas. Se trata de un arte urbano en contraposición con los temas de China y de Corea. Existen siete pequeños dibujos a color en poder del artista; algo inusitado en esta serie, pues el resto está ejecutado en negro y blanco, ocasionalmente en sepia y blanco. Los pequeños dibujos a color son paisajes o personajes a manera de apuntes; pero también realizó aguafuertes interesantes de los edificios de Moscú, mismos que se exhibieron en México (al lado de los óleos que pintó sobre el mismo tema), en el Instituto de Intercambio Cultural Mexicano Ruso, del 5 al 15 de diciembre de 1962. En esa ocasión García Bustos escribió para el pequeño catálogo una Introducción-Dedicatoria que dice así:

"Convencido de que la tendencia en el 'candelero' de la plástica mexicana no es ésta, que yo tan tercamente defendiendo, había mantenido empolvándose en mi estudio durante cinco años estos cuadros; los pinté en noviembre-diciembre de 1957, a mi regreso de un maravilloso viaje por el mundo socialista; tratan de reflejar algo de lo que vi a vuelo de pájaro y algo de lo que he aprendido en largos años de militancia revolucionaria. ¿Traerá algo nuevo mi exposición? ¿Enriquecerá la imagen del mundo socialista ante los ojos del espectador? Creo que no, pues los cuadros que reflejan, que sintetizan el nacer de ese mundo nuevo, aún no están hechos; sin embargo, me decido a exhibirlos pues deseo en este momento de grave crisis mundial señalar dónde me encuentro; tal vez estas letras y algunas de las imágenes muestran mi simpatía por el mundo socialista que pude ver y sentir en la Unión Soviética..."

Las imágenes de ese mundo socialista presentan otro aspecto en la trayectoria del artista. No son composiciones tan dramáticas ni de temas tan fuertes o violentos, como un fusilamiento o las injusticias y represiones que plasmó García Bustos en otras series. Se trata más bien de un recuerdo de viaje, un registro quizá, de ese año de 1957 en que visitó por primera vez países tan distintos al nuestro.

Sus vivencias plasmadas en papel son lecciones aprendidas con el contacto directo de los habitantes, como en el caso de la Unión Soviética, experiencia que de alguna manera dejó su huella en la plástica del artista.

Las doce estampas de la revolución cubana las realizó García Bustos con motivo de su viaje a la Isla del Caribe. En ellas muestra el triunfo de la lucha armada del 10. de enero de 1959. Las escenas varían y el artista quiso dejar un testimonio de los acontecimientos y la situación del momento que vivió en Cuba en ese año de 1959.

En el aguafuerte "Las Hienas de Wall Street", representó el peligro del imperialismo norteamericano, donde uno de los dos animales amamanta a los soldados contrarrevolucionarios. En otro grabado impreso en sanguínea, plasmó García Bustos, el águila estadounidense en los aires, a punto de posar sus enormes garras sobre un monumento cubano formado por tres columnas neoclásicas, entre las que aparece el letrero "Remember the Maine", mientras en el mar, frente a la isla de Cuba destaca el hundimiento de la nave por los mismos yanquis, pero atribuido a España y un contingente de soldados de la marina norteamericana que desembarca en tierra firme.

"Alfabetizando en el cuartel de La Cabaña" (Fig. 7) presenta a una maestra rural instruyendo a los soldados; García Bustos estuvo trabajando ahí (invitado por el Che Guevara, comandante del cuartel "La Cabaña"), donde convivió con los soldados en ese primer momento, después del triunfo de Fidel Castro. "Tribunal Revolucionario I y II" son testimonios de los juicios a los esbirros de Batista; en cambio "La Barca de la Esperanza" (Fig. 8) es una obra utópica en la que ondea una bandera cubana; lleva a tres guerrilleros a puerto y uno de ellos, dormido, es el Che Guevara que sueña con sus ideales; la composición emana una gran tranquilidad a pesar del vaivén de las olas. "Fidel en la Televisión" y "Fidel en el Estadio", son escenas del líder cubano dirigiéndose a su pueblo.

El mensaje político está implícito nuevamente; a lo largo de su trayectoria plástica, García Bustos se ha sentido comprometido con las causas de orden social y así lo ha demostrado, sobre todo en su obra gráfica, pero también mediante escritos y declaraciones, donde ha dado a conocer su postura ideológica de izquierda sosteniendo con ella a los pueblos en lucha y a las clases marginadas. Esta serie obedece a su compromiso ideológico con el movimiento revolucionario y la temática difiere de la de Guatemala,

la cual refleja una opresión feroz y difícil en su momento; en cambio la de Cuba es posrevolucionaria y de triunfo en la lucha. La línea tiene la misma espontaneidad en ambas, y aún cuando en los grabados de Guatemala es más vigorosa, en las aguafuertes de Cuba utiliza las variantes (aguatinta, buril y punta seca), con las cuales logra las gamas de grises que suavizan la fuerza de la imagen.

Los puntos álgidos de las guerras han conmovido a García Bustos y sus grabados se han abocado hacia las luchas de los pueblos como en el caso de Corea y Vietnam; de apoyo al gobierno de la unidad democrática de Salvador Allende en Chile, así como algunas aguafuertes de 1982 con motivo de las matanzas en Sabra y Chatila, los campos de refugiados palestinos en Beirut, Líbano. En la mayoría de las obras se advierte un común denominador: los ataques en contra del imperialismo yanqui.

3) La campaña por el desarme y por la paz.

Esté es uno de los temas que siempre ha interesado a García Bustos. "No More Hiroshima", resulta una composición ambiciosa que se desarrolla en un estadio y en el centro de éste, un grupo de jóvenes, vestidos con distintos trajes típicos del Japón llevan una gran manta, cuyo título en inglés da nombre al aguafuerte. Con líneas más suaves que las de los grabados se construye la perspectiva de esta gran conjunto humano.

"Mensaje de paz y amistad del pueblo de México", (Fig. 9) es una grabado en linóleo sumamente sencillo. Compuesto por una parte de los antebrazos y de las manos entreabiertas que emergen del horizonte, como motivo de esperanza, sueltan una paloma al aire, donde vuelan otras más. La línea negra de contorno es fina pero vigorosa y el volumen está logrado mediante el claroscuro.

"Las fuerzas de la paz son más poderosas que las de la guerra" (Fig. 10), enorme grabado en madera (1.50 x 0.92,6 m), impreso en tres partes, es un gran cartel realizado para la Conferencia Latinoamericana por la Soberanía Nacional, la Emancipación Económica y la Paz, celebrada en México del 5 al 8 de marzo de

1961. En él aparece una parvada de palomas (el bien) que ataca a dos jinetes apocalípticos (el mal) y los destrozan. En la parte inferior, sobre el suelo, yacen los cadáveres de una pareja con un niño. Dramática escena que al mismo tiempo resulta positiva al pensar en que, como lo señala el título del cartel, la paz puede y debe ser en un momento dado, más fuerte que la guerra.

4) Retratos de personajes afines a sus convicciones ideológicas.

Destacadas personalidades del arte y de la política han quedado plasmados tanto en su obra gráfica como en sus murales: José Guadalupe Posada, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José María Morelos, Benito Juárez, Ignacio Altamirano, Ignacio Ramírez (Fig. 11), Ricardo Flores Magón, Emiliano Zapata (Fig. 12), Enrico Malatesta, el Che Guevara, Pablo Neruda, Walt Whitman y otros retratos más han salido de las hábiles manos del grabador.

Los rostros de rasgos vigorosos denotan un acucioso estudio de los personajes y ya sean próceres o artistas poseen una gran fuerza interna que se refleja en los ojos. Interesante composición resulta la de "Tres Indios Ejemplares", un grabado-mural donado en 1974 por la Academia de Artes a la comunidad istmeña de Matías Romero, en Oaxaca. Andrés Henestrosa escribió la presentación de la obra formada por los tres ilustres mexicanos: Benito Juárez, Ignacio Ramírez, y el otro 'Nacho' (como lo llamó Henestrosa), Ignacio Manuel Altamirano. A García Bustos lo calificó como un gran pintor "...epigono de sus doctrinas y secuaz de su ejemplo", (refiriéndose a los tres protagonistas) quien "tuvo la genial ocurrencia, y la dichosa inspiración de reunirlos para siempre en este grabado-mural".

Los cuatro grandes temas en los que he dividido la obra del artista se conjuntaron en la gran exposición retrospectiva de 1977, bajo el título de "Gráfica Comprometida", que se llevó a cabo en el Palacio de Bellas Artes y posteriormente en el Instituto Politécnico Nacional.

La muestra, planeada cuatro años antes, no se efectuó debido al enfrentamiento que hubo entre el jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA, Jorge Hernández Campos y Arturo García Bustos; los antecedentes del problema quedaron registrados en la prensa del año de 1973.

El periódico *Excelsior* publicó la noticia desde su inicio y así el día 24 de julio, después de la polémica entre ambas personalidades, García Bustos declaró: "No pedí pan a Bellas Artes... pedí la destitución del jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBAL por ser negativo para la cultura del país. Si recordamos cómo se desarrolló la polémica a que se refiere la carta, ante mis argumentos de principio, demandando una nueva política artística que corresponda más a la etapa que vive el país, menos 'elitista', menos 'snob', menos extranjerizante porque con ello el INBAL está impidiendo el desarrollo de nuestros verdaderos valores culturales..."

En realidad el enfrentamiento se debió a la política que seguía Jorge Hernández Campos de atacar a la Escuela Mexicana y de proteger a un pequeño grupo de artistas, desligados de esa corriente. Finalmente, la retrospectiva se realizó algún tiempo después cuando el arquitecto Oscar Urrutia dirigía el Departamento de Artes Plásticas.

El grato recuerdo de Frida Kahlo, siempre presente en García Bustos como integrante de los Fridos, quienes como se recordará decoraron la pulquería "La Rosita" por segunda vez, lo motivó a escribir para la invitación de la muestra, un versito (a la manera de su maestra), en papel de china de colores y decía así:

INVITACION

Noticia de cien quilates
Y un curado de limón
Rina y Arturo, tus cuates,
A su nueva exposición
De grabados en madera
Te invitan en primavera.

Da la voz en todas partes:
La cita es en Bellas Artes
(sin esmoquin y sin poncho)
4 de mayo a las 8.

Verás ahí el aguafuerte,
Pueblo y cuchillos agrarios,
Pa susto de reaccionarios A quienes buscan la muerte.

Ya lo sabes, Chupile,
No lo olvides, Doña Guada,
¡A cita de camarada
Hay que entrarle al nenepile!

En el transcurso de más de cuarenta años (1945-1988) el grabador, pintor y también escultor, (1) Arturo García Bustos ha realizado una labor de compromiso social, desde que se inició como artista y su obra es una aportación más para el arte mexicano comprometido.

CITA DEL CAPITULO 4.

(1) Arturo García Bustos realizó en 1982, dos esculturas en bronce: la cabeza de Rina, su esposa y el busto de Jorge Dimitrov, dirigente búlgaro de la clase obrera que se colocó en una plazita de Coyoacán, el 29 de noviembre del mismo año.

CONCLUSIONES

La labor que realizó el Taller de Gráfica Popular en los años cuarenta estuvo directamente relacionada con los lineamientos del realismo socialista; el momento coincidió con la expansión de esta corriente en varios países, México fue uno de los más entusiasmados y Arturo García Bustos, que para entonces ya se encontraba trabajando en el mencionado taller, también adoptó dichas propuestas.

Al revisar las diversas definiciones y acepciones del término nos encontramos con las posturas de los teóricos que se han ocupado de su estudio y en el primer capítulo de este trabajo apuntamos las divergencias de opiniones. Encontramos que Fischer prefiere llamarlo "arte socialista" para no idealizarlo y convertirlo en propaganda. Lukács coincide en parte con Gorky, pero lo entiende simplemente como el realismo planteado por la vida dentro del mismo socialismo.

Asimismo, el "zhdanovismo" vigente durante un largo período en la Unión Soviética apoyaba la idea del "hombre nuevo" unido al proletariado y pudimos detectar su coincidencia con las propuestas de algunos muralistas de apoyarse en elementos del arte prehispánico, al cual admiraba enormemente Zhdanov como postura de rebelión ante la dominación española.

El "realismo socialista" fue rápidamente adoptado también por los componentes del TGP, quienes se identificaron plenamente con él debido a las ideologías de izquierda que predominaban entre ellos y al entusiasmo por realizar un trabajo colectivo de participación política, de apoyo a los ideales de la revolución mexicana y al desarrollo del movimiento obrero.

Las discusiones de sus miembros giraban en torno a la figura de Stalin, como a la del héroe que había declarado oficial el arte del realismo socialista y a las teorías de Zhdanov, Lunacharsky y Malakowsky que giraban en torno al stalinismo; posteriormente en los años cincuenta discutirían las propuestas que Mao Tse-Tung hizo sobre arte y literatura en mayo de 1942, en el foro de Yenan, así como también las del secretario del Partido Comunista Italiano, Palmiro Togliatti. Por otra parte también las ideas del ruso Zis estarían vinculadas a los ideales del TGP, pues él sostenía que el realismo socialista había enriquecido el arte, mediante los temas y personajes de la vida real seleccionados por los propios artistas, ya que brotaban libremente de esa nueva realidad propuesta por el socialismo.

La figura de Leopoldo Méndez fue decisiva para el buen funcionamiento del Taller y para Arturo García Bustos en particular, como se puede apreciar sobre todo en sus primeros grabados. Sus ideales por entonces, como miembro del Partido Comunista Mexicano eran la construcción del socialismo para mejorar nuestro país, acorde a las propuestas del gobierno de Lázaro Cárdenas. El PCM le sirvió según él, como escuela artístico-política para promover un cambio en el pueblo mexicano y participar en esa lucha mediante el desempeño de su creatividad plástica y fue a través del Partido que conoció a Diego Rivera y a Frida Kahlo, con quien llevó una entrañable amistad hasta su muerte.

La labor ideológica de García Bustos se desarrolló no sólo a nivel artístico, sino también mediante el diálogo con gente del campo, como cuando pintó aquellos murales en la Cooperativa Ejidal de Atencingo en colaboración con el pintor boliviano Atilio Carrasco; o bien mediante escritos, conferencias y pláticas para dar a conocer su postura como defensor de un arte comprometido.

El ingreso al TGP le brindó la oportunidad de realizar sus propósitos empleando la temática representativa del grupo apegada al realismo socialista, el cual cobró mayor fuerza en su obra, que las experiencias adquiridas como participante en el pequeño grupo de los "Fridos"; sin embargo la presencia espiritual de Frida Kahlo, a quien siempre admiró más nunca imitó, se ha manifestado a lo largo de su vida artística.

Llevar el arte a la calle fue otro acierto juvenil de García Bustos, cuando en unión de los Artistas Jóvenes Revolucionarios logró organizar exposiciones en diversos lugares públicos de esta ciudad, convirtiéndose en un pionero de manifestaciones plásticas más cercanas a nuestra época. Labor didáctica destacada fue aquella que realizó en Guatemala como maestro del Taller Libre de Grabado primero y como fundador del Taller de Gráfica en la Casa de la Cultura Guatemalteca después, con la intención de que se convirtiera en lo que aquí fue el TGP, pero que desafortunadamente no llegó a consolidar. De cualquier manera además de esta labor, se dedicó a difundir en Guatemala y en Ecuador nuestro grabado y dar a conocer la figura de José Guadalupe Posada en esos países.

Arturo García Bustos ha colaborado en la vida artística y cultural de México participando en diversas agrupaciones y eventos de carácter nacional, tal es el caso del Frente Nacional de Artes Plásticas del cual no pudo ser fundador, por encontrarse fuera del país en el año de 1952 y tuvo que limitarse, junto con su esposa Rina Lazo, a defender los intereses de los artistas de tendencias realistas, afines a ellos.

Años más tarde, para la exposición "Confrontación 66" asumió el papel de defensor creando polémicas y controversias con su Manifiesto de la Confrontación 66, realizado como se mencionó, a la manera de cartel ilustrado. En él proclamó toda expresión artística realista de América Latina y a la gran pintura mexicana que catalogó como "la más notable experiencia plástica desde el Renacimiento hasta nuestros días." Mediante su Manifiesto continuó defendiendo lo que para él representa el verdadero gran arte a través de "sus formas públicas de expresión" como son el grabado popular y el cartel.

Un compromiso social ha sido la creación gráfica y pictórica de García Bustos desde que se inició en el TGP; su evolución se llevó a cabo al lado de la Escuela Mexicana y sus grandes temas han girado en torno a escenas rurales, propuestas de lucha en pro de la libertad y a favor de la paz, así como la exaltación de próceres que de acuerdo con su ideología han contribuido a lograr la justicia social.

Su interés por las costumbres del campo y el bienestar de esas comunidades lo llevaron a crear lo mejor de su gráfica, que indiscutiblemente son las once estampas de la serie "Testimonio de Guatemala" de 1954, donde García Bustos fusionó contenido y forma a las órdenes de un acontecimiento político con fundamentos ideológicos, para lograr lo que yo considero, la época de oro en su producción plástica. Al referirse en aquel entonces a esta serie decía: "El mío es un grabado de ideas, no es arte puro sino de contenido..."

Su viaje al Oriente (China, Corea y la Unión Soviética), le abrieron diversos horizontes relacionados con otros temas y nuevas técnicas que asimiló rápidamente. En los dos primeros países destacaron los paisajes del campo, contrastando con las composiciones urbanas de la U.R.S.S. El mundo socialista lo cautivó en aquella ocasión y volvió a interesarle al triunfar la Revolución Cubana, el 1o. de enero de 1959, hacia donde se dirigió ese mismo año para entablar contacto con el Che Guevara y Fidel Castro, a quienes retrató varias veces.

Curiosamente la línea del grabado de García Bustos en esta época cambió un poco, como se comentó en el último capítulo, pues se hizo más fina y a mi manera de ver perdió un poco la fuerza que poseía en la serie de Guatemala, quizá por el vigor del contenido, que era en su momento el de lucha y en cambio, el de la revolución cubana fue el reflejo de una ya lograda victoria.

El reconocimiento de la labor de Arturo García Bustos por parte de las instituciones gubernamentales llegó por fin en 1977, cuando el Instituto Nacional de Bellas Artes le hizo una exposición retrospectiva, después de haber tenido enfrentamientos escritos con las autoridades anteriores. Nuestro artista aprovechó esa oportunidad para demandar por escrito una política artística menos extranjerizante y más congruente con la realidad del país.

A lo largo del presente trabajo se ha podido detectar la constante preocupación de García Bustos por defender incansablemente las tendencias realistas y sociales en las que se formó y continúa creyendo firmemente. No ha desaprovechado oportunidad para enarbolar la bandera de la Escuela Mexicana, que en sus inicios

se inspiró iconográfica y teóricamente en las propuestas de la Revolución Mexicana, en nuestro pasado indígena y el folklore nacional, para adoptar después los lineamientos del realismo socialista.

Conocido no sólo a nivel nacional sino también en el extranjero, Arturo García Bustos ocupa un lugar importante dentro del mundo internacional de la gráfica, como lo demuestran los innumerables premios y menciones que le han sido otorgados, así como el gran número de exposiciones que ha realizado en varios países. Los grabados de García Bustos son de una excelente calidad y sin lugar a dudas ocupa un lugar importante al lado de los grandes maestros gráficos del pasado y del presente y por lo mismo, debe ser considerado actualmente como uno de los mejores grabadores mexicanos del siglo XX.

BIBLIOGRAFIA GENERAL.

LIBROS.

ACEVEDO, Esther et al. *Guía de Murales del Centro Histórico de la Ciudad de México*. Universidad Iberoamericana / Departamento de Arte. CONAFE. México, 1984.

ACHA, Juan. *Arte y Sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*. Fondo de Cultura Económica. México, 1981.

BAYON, Damián. (Relator). *América Latina en sus artes*. Serie "América Latina en su cultura". Siglo Veintiuno Editores. México, España, Argentina, 1974.

CARDOZA Y ARAGON, Luis. *La pintura y la revolución mexicana. Cuarenta siglos de plástica mexicana. Arte moderno y contemporáneo*. Editorial Herrero. México, 1971.

CARDOZA Y ARAGON, Luis. *Pintura contemporánea de México*. Ediciones Lira. Serie Mayr. México, 1974.

CARRILLO AZPÉTTIA, Rafael. *Introducción y selección de textos de Siqueiros*. SepSetentas 160. Secretaría de Educación Pública. México, 1974.

CORTES JUAREZ, Ernesto. *El grabado contemporáneo (1922-1950)*. Ediciones Mexicanas. México, 1951.

CONDE, Teresa del. *Frida Kahlo*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. Departamento Editorial, Secretaría de la Presidencia. México, 1976.

CONDE, Teresa del. *Un pintor mexicano y su tiempo: Enrique Echeverría (1923-1972)*. Instituto de Investigaciones Estéticas. Cuadernos de historia del arte /12. UNAM. México, 1979.

COVANTES, Hugo. *El grabado mexicano en el siglo XX, 1922-1981*. Hugo Covantes. México, 1982.

EDER, Rita. *Gironella*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México, 1981.

EGBERT, Donald Drew. *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*. Trusquets Editor. Barcelona, 1973.

EGBERT, Donald Drew. *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a mayo de 1968*. Gustavo Gilli, S.A. Barcelona, 1981.

FERNANDEZ, Justino. *Arte moderno y contemporáneo de México*. Prólogo de Manuel Toussaint. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México, 1964.

FERNANDEZ, Justino. *La pintura moderna mexicana*. Editorial Pormaca, S.A. de C.V. México, 1964.

FISCHER, Ernst. *La necesidad del arte*. Ediciones Península. Barcelona, 1978.

FRYD, Norbert. *Mexická Grafika*. Státní Nakladatelství Krásné Literary, Hudby a Umeni. Praha, 1955.

GARCIA CANCLINI, Nestor. *Arte popular y sociedad en América Latina*. Teorías estéticas y ensayos de transformación. Editorial Grijalbo, S.A. México, 1977.

GARAUDY, Roger. *Un realismo del siglo XX. Diálogo póstumo con Fernand Léger*. Siglo Veintiuno de España Editores, S.A. Madrid, 1971.

GOLDMAN, Shifra M. *Contemporary Mexican Painting in a Time of Change*. University of Texas Press. Austin and London, 1977.

HERRERA, Hayden. *Frida. A Biography of Frida Kahlo*. Harper & Row, Publishers. New York, 1983.

HAUSER, Arnold. *Conversaciones con Lukács*. T. Editorial Labor, S.A. Barcelona, 1979.

HELM, Mackinley. *Modern Mexican Painters*. Dover Publications, Inc. New York, 1968.

LEVY, David. *Realism. An Essay in Interpretation and Social Reality*. Carcanet New Press. Manchester. Great Britain, 1981.

LUKACS, Georg. *Significación actual del realismo crítico*. Biblioteca Era. México, 1977.

LUKACS, Georg y otros. *Polémica sobre realismo*. Ediciones Buenos Aires, S.A. Barcelona, 1982.

La pintura mural mexicana. Fondo de Cultura Económica. México, 1967.

MANRIQUE, Jorge Alberto. *El progreso de las artes. 1910-1970. Historia General de México. Tomo 4. El Colegio de México*. México, 1981.

MARINELLO, Juan. *Meditación Americana. Cinco ensayos*. Dirección de Publicaciones. Universidad Central de las Villas. La Habana.

MEDINA, Luis. *Historia de la Revolución Mexicana. Período 1940-1952. Del Cardenismo al Avilacamachismo*. El Colegio de México. México, 1978.

MESZAROS, István. *El pensamiento y la obra de G. Lukács*. Editorial Fontamara. Traducción de Francisco Cusó. Barcelona, 1981.

MEYER, Lorenzo. La encrucijada. *Historia General de México. Tomo 4*. El Colegio de México. México, 1981.

MONSIVAIS, Carlos. Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. *Historia General de México. Tomo 4*. El Colegio de México. México, 1981.

MORALES, Leonor. *Wolfgang Paalen, introductor de la pintura surrealista en México*. Instituto de Investigaciones Estéticas. Monografías de arte / 10. UNAM. México, 1984.

MORALES, Leonor. *Las artes plásticas en México de 1920 a 1950*. Historia del Arte Mexicano. Volumen 14. Editorial La Muralla, S.A. Madrid, 1986.

OROZCO, José Clemente. *Apuntes autobiográficos*. Cuaderno de lectura popular. Secretaría de Educación Pública. Subsecretaría de Asuntos Culturales. México, 1966.

PELLICER DE BRODY, Olga y otros. *Historia de la Revolución Mexicana. Período 1952 - 1960. El afianzamiento de la estabilidad política*. El Colegio de México. México, 1981.

POSADA, Francisco. *Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista*. Editorial Galerna. Buenos Aires, 1969.

PRIGNITZ, Helga. *TGP ein Grafiker-Kolectiv in Mexico von 1937-1977*. Verlag Seltz & Co. Berlin, 1981.

RIVERA, Diego. *Arte y Política*. Selección, prólogos, notas y datos biográficos por Raquel Tibol. Editorial Grijalbo, S.A. México, 1979.

RODRIGUEZ PRAMPOLINI, Ida. *El arte contemporáneo. Esplendor y agonía*. Editorial Formaca, S.A. de C.V. México, 1964.

RODRIGUEZ PRAMPOLINI, Ida. Las expresiones plásticas contemporáneas de México. *Cuarenta siglos de plástica mexicana. Arte moderno y contemporáneo*. Editorial Herrero. México, 1971

SMITH, Bradley. *Mexico, a History in Art*. A Gemini-Smith, Inc. Book published by Doubleday & Company, Inc. Garden City. New York, 1968.

SOLOMON, Maynard. *Marxism and Art. Essays Classic and Contemporary*. Vintage Books. A Division of Random House. New York, 1974.

TIBOL, Raquel. *Arturo Estrada y sus caminos en el Arte Mexicano*. Instituto Nacional de la Juventud Mexicana. Ciclo Presidente López Mateos. México, 1961.

TIBOL, Raquel. *David Alfaro Siqueiros. Un mexicano y su obra*. Empresas Editoriales, S.A. México, 1969.

TIBOL, Raquel. *Documentación sobre el arte mexicano*. Archivo del Fondo 11. Fondo de Cultura Económica. México, 1974.

TIBOL, Raquel. *Frida Kahlo. Crónicas, testimonios y aproximaciones*. Ediciones de Cultura Popular. México, 1974.

TIBOL, Raquel. *Historia General del Arte Mexicano. Epoca Moderna y Contemporánea*. Editorial Hermes. México, 1964.

TSE-TUNG, Mao. *Intervenciones en el foro de Yenán sobre literatura y arte*. Ediciones en lenguas extranjeras. Pekín, 1967.

WESTHEIM, Paul. *El grabado en madera*. Fondo de Cultura Económica. México, 1954.

ZIS, A. *Fundamentos de la estética marxista*. Editorial Progreso. Moscú. 1976.

CATALOGOS, REVISTAS Y PERIODICOS.

ARTEAGA, René. Un grabador realista. *Nuestro Diario*, Guatemala, martes 11 de agosto de 1953.

BELTRAN, Alberto. *La obra del Taller de Gráfica Popular*. Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Anual de Gráfica, 1977. Palacio de Bellas Artes. México, septiembre-noviembre, 1977.

Cámara. Guatemala, 16 de mayo de 1953.

Canje (I). Grabado Mexicano. INBA. SEP. México, D.F. Septiembre, 1956.

CATALA, Rafael. *Arturo García Bustos*. Cuadernos Universitarios. Publicidad bimestral, Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales. Universidad de San Carlos de Guatemala. No. 5, noviembre-diciembre, 1979.

Catálogo de la exposición "El grabado guatemalteco". Salón Landívar. Biblioteca Nacional. Guatemala C.A., 21 de mayo al 9 de junio, 1973.

Catálogo de la exposición "Grabado Mexicano". Pasaje Zócalo-Pino Suárez. Sistema de Transporte Colectivo (Metro). México, D.F. 8 de febrero de 1973.

Catálogo de la exposición retrospectiva: "Gráfica Comprometida. Bustos". INBA. México, 1977.

Catálogo de la exposición "Guatemala, las líneas de su mano". Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo, A.C. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. México, agosto de 1982.

Catálogo de la exposición "Homenaje a Frida Kahlo". Departamento del Distrito Federal. Dirección General de Acción Social. Galerías de la Ciudad de México en colaboración con el Museo Frida Kahlo. México, 1967.

Catálogo para la exposición "Moscú visto por un pintor mexicano". Instituto de Intercambio Cultural Mexicano-Ruso. México, D.F. del 5 al 15 de diciembre de 1962.

Catálogo para la exposición "Presencia del Salón de la Plástica Mexicana." INBA. FONAPAS. México, 1979.

Catálogo para la exposición "Salón de Pintura Confrontación de las Nuevas Generaciones." Museo del Palacio de Bellas Artes. México, D.F., abril de 1966.

Catálogo para la exposición "Segundo Salón Anual de Pinceladas 1979". Museo del Palacio de Bellas Artes. INBA. SEP. México, 1979.

Catálogo para la exposición de homenaje "Siqueiros". Palacio de Bellas Artes. INBA. México, D.F., abril-julio de 1975.

Catálogo de la exposición "Treinta años del Taller de Gráfica Popular. Museo de Arte Moderno." INBA. México D.F., diciembre 1966.

CORDOBA, Luis. Mosaico del Sábado. *Nuestro Diario*. Guatemala, sábado 11 de abril de 1953.

CRESPO DE LA SERNA, Jorge J. Por Museos y Galerías. *Jueves de Excelsior*, Año 34, No. 1755 (sin fecha en el archivo del Centro de Documentación del INBA).

CRESPO DE LA SERNA, Jorge J. La Confrontación 66. *Jueves de Excelsior*. Año 34. México, D.F. 9 de mayo de 1956.

Diario de Centroamérica. Guatemala, viernes 10 de abril de 1953.

Diario del Ecuador. Junio 30 de 1956.

El Comercio. El Ecuador, junio 30 de 1956.

Exposición nacional de homenaje a Diego Rivera con motivo del XX aniversario de su fallecimiento. Palacio de Bellas Artes. INBA. SEP. México, diciembre 1977-febrero 1978.

GARCIA BUSTOS, Arturo. El arte y el combate de nuestro tiempo. *La Unidad*. México, D.F. noviembre de 1976

GARCIA BUSTOS, Arturo. El arte de la nueva clase, I y II. *El Día*. México, D.F. Agosto 19 y 29 de 1977.

GARCIA HALLATT, María Cristina. Ubicación social y artística del Taller de Gráfica Popular. Tesis para optar por el grado de maestría en Historia del Arte. Universidad Iberoamericana. México, 1970.

GARCIA OCEJO, Mercedes. ¿El Taller de Gráfica Popular no ha muerto? *La Ginta de Novedades* No. 57. México, D.F., 29 de octubre de 1982.

GUILLEN, Fedro. Un grabador buen vecino. *Nuestro Diario*. Guatemala, 18 de agosto de 1953.

GUTIERREZ HACES, Juana et. al. La época de oro del grabado en México. *Historia del Arte Mexicano*, No. 101. SEP/INBA. SALVAT. México, 1982.

HIJAR, Alberto. Confrontación y Cultura. *Revista Política*. México, D.F., 9 de mayo de 1966.

HIJAR, Alberto. *El TGP. La otra Práctica, 40 años de lucha gráfica 1937-1977*. INBA. México, D.F., junio de 1977.

ITURRIAGA ACEVEDO, Esther de. Dos Muralismos en el Mercado. *Plural*. Segunda época/Volumen XII No. 121. México, D.F., octubre de 1981.

JUAREZ TOLEDO. Frente y perfil. La vida y el grabado. *Nuestro Diario*. Guatemala, 2 de septiembre de 1953.

KABRACAN. Arco y flecha. *Nuestro Diario*. Guatemala, 11 de abril de 1953.

KABRACAN. Arco y flecha. *Nuestro Diario* Guatemala, 31 de agosto de 1953.

La pintura mexicana. *Nuestro Diario*. Guatemala, 5 de noviembre de 1953.

Leopoldo Méndez. *Artista de un pueblo en lucha*. Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo A.C. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. México, septiembre de 1981.

MEDINA, Susana. EU-Guatemala. Un idilio militar permanente. *Página Uno. Suplemento de UNO MAS UNO*. Domingo 3 de octubre de 1982.

RIVERA, Diego. La cuestión del arte en México. *Índice*. 1er. Año No. 3. México, D.F., enero-marzo, 1952.

RODAS CORZO, O. Con gran éxito se inaugura la exposición de Arturo García Bustos. *Nuestro Diario*. Guatemala, 8 de agosto de 1953.

SIQUEIROS, David Alfaro. 3 llamamientos de orientación a los pintores y escultores de la nueva generación americana. *Revista Vida Americana*. Barcelona, mayo de 1921.

SIQUEIROS, David Alfaro. Manifiesto del sindicato de obreros técnicos, pintores, y escultores. *Revista El Machete*. Núm. 7. México, 2a. quincena de junio de 1924.

TGP. MEXICO. *El Taller de Gráfica Popular. Doce años de obra artística colectiva*. La Estampa Mexicana. México, D.F., 1949.

TIBOL, Raquel. 20 años del Taller de Gráfica Popular. *Antes de México. Vol III, Año V, No. 18*. Julio y agosto. UNAM. 1957.

TIBOL, Raquel. Para la historia de la Confrontación 66. *Sucesos para Todos, No. 1724*. México, D.F. 28 de mayo de 1966.

TIBOL, Raquel y DIAZ DE LEON, Francisco. *Leopoldo Méndez 1902-1969*. (Con motivo de la exposición-homenaje en el Palacio de Bellas Artes febrero-marzo, 1970). Academia de Artes. INBA. México.

Tribuna Popular. No. 205. Guatemala, 24 de abril de 1954.

BIBLIOGRAFIA DEL ARTISTA.

Album TGP. México, 50 artistas gráficos. Editorial La Estampa Mexicana. México, 1949. Págs. 15, 84, 86, 87 y 162.

145 estampas de la lucha del pueblo de México. Taller de Gráfica Popular. México, 1960.

CORTES JUAREZ, Erasto. *El grabado contemporáneo 1922-1950*. Enciclopedia Mexicana de Arte. México, 1951. Pág 55.

COVANTES, Hugo. *El grabado mexicano en el siglo XX, 1922 - 1981*. Hugo Covantes. México, 1982. Pág 147.

Cuarenta siglos de plástica mexicana. Arte moderno y contemporáneo. Editorial Herrero, S.A. México, 1971.

Curricula vitarum de los Académicos de Número. Academia de Artes. México, 1977.

Enciclopedia del arte en América. Biografías III. Editorial Bibliográfica Argentina. Omeba. Buenos Aires, 1969.

FERNANDEZ, Justino. *Arte moderno y contemporáneo de México*. Imprenta Universitaria . México, 1952. Pág 463.

FRYD, Norbert. *Mexická Grafika*. Statni Nakladatelství Křesné. Literaturny, Hudby a Umeni. Praha, 1955. Págs. 95, 136, 153, 218, 249, 257 y 265.

GUILLEN, Fedro. *Guatemala (Genio y figura)*. Editorial del Ministerio de Educación Pública. Guatemala, Centroamérica, 1954. "Un grabador buen vecino", Pág. 133.

Memoria 1964-1970. Instituto Nacional de Bellas Artes. México, 1970. Pág. 161.

México, 50 años de Revolución. Fondo de Cultura Económica. México, 1962. Pág. 272.

Paisaje de México. Sistema de Transporte Colectivo "Metro". México, 1972. Pág. 91.

PRIGNITZ, Helga. TGP. *Ein Grafiker Kollektiv in Mexico von 1937-1977*. Verlag Richard Seitz & Co. Berlin, 1981. Págs. 142, 146, 149, 151, 153, 190, 236, 237, 299, 323, 324, 325, 326, 334, 336, 339, 340, 341, 342, 355, 356, 367, 368, 371, 372, 373, 375, 378, 381, 384, 391, 398, 403, 404, 406, 410, 411, 414, 416, 422, 429, 430.

Revista Cayje (1). Grabado Mexicano. INBA. SEP. México, D.F., 1956. (Dos reproducciones).

Salón de Grabado 1968. Salón de la Plástica Mexicana. México, 1968. (Cuatro reproducciones).

Salón de la Plástica Mexicana. INBA. Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada. México, octubre de 1968. Pág. 82.

SUAREZ, Orlando S. *Inventario del Muralismo Mexicano. Siglo VII A.C./1968*. UNAM. México, 1972.

VAZQUEZ KESTLER, Víctor. *El grabado guatemalteco*. Imagen y Comunicación. Guatemala, C.A., 1973. Pág. 16.

20 años del Taller de Gráfica Popular. *Artes de México*, Num. 18. UNAM. México D.F. Julio y Agosto de 1957. (Dos reproducciones)

MONOGRAFÍAS.

Aguafuertes sobre la Revolución Cubana. 10 aguafuertes. México, 1977.

450 años de lucha del pueblo de México. Monografía colectiva. Taller de la Gráfica Popular. México, 1960.

Mexican People. (Monografía colectiva). The American Artist Association. New York, 1949.

Portafolio para la Confederación de Trabajadores de América Latina. (C.T.A.L.) Monografía colectiva. México, 1948.

Saludo de paz y amistad. Monografía colectiva. México, 1973.

Testimonio de Guatemala. Colección de 11 grabados con textos alusivos. México, 1956.

DATOS BIOGRAFICOS.

1926 Arturo García Bustos nace el 8 de agosto en la ciudad de México, D.F.

1941 Ingresa a la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

1942 Ingres a la Escuela de Pintura y Escultura "La Esmeralda" y cursa simultáneamente el bachillerato de arquitectura en la Escuela Nacional Preparatoria. Decide dedicarse íntegramente al grabado y a la pintura.

1945 Ingres a al Taller de Gráfica Popular.

Funda junto con otros compañeros el Grupo de Artistas Jóvenes Revolucionarios.

1948 Colabora con el diseñador gráfico Miguel Prieto en el Instituto Nacional de Bellas Artes.

1949 Es miembro fundador del Salón de la Plástica Mexicana.

1953 Desempeña el cargo de profesor de grabado en la Escuela de Bellas Artes de la ciudad de Guatemala, siendo fundador del Taller de Grabado de la misma.

1956 Es nombrado profesor de Artes Plásticas en la Universidad Benito Juárez de Oaxaca, Oax.

1957 Toma un curso de grabado en el taller del maestro coreano Wang Yong Ja en Piong Yang, Corea.

Aprendizaje en los talleres de estampado y grabado en Pekín, China.

Asiste a un simposio sobre Artes Plásticas durante el Festival Mundial de la Juventud en Moscú, U.R.S.S.

1959 Dicta una conferencia en el Taller Municipal de Integración Plástica de La Habana, Cuba.

1960 Forma parte del Comité Mexicano por la Paz.

1962 Es nombrado profesor de Artes Plásticas en la Escuela de Iniciación Artística No. 3 en México, D.F.

1965 Es nombrado profesor de dibujo y pintura en los talleres de la Casa del Lago, Bosque de Chapultepec. México, D.F.

1973 Ingresa a la Academia de Artes.

1977 Presenta la ponencia "El arte de la nueva clase", en la Academia de Artes.

1978 Dicta la conferencia "Historia del grabado y la litografía en México", en el Museo Cuauhnahuac de Cuernavaca, Mor.

1979 Dicta la conferencia "Bosquejo histórico del grabado en México", en la Casa de la Cultura de Oaxaca, Oax.

1983 Visita guiada ante los murales de J. C. Orozco en el Edificio de la Suprema Corte de Justicia de la Nación.

1985 Conferencia "Homenaje a Frida Kahlo", con Rina Lazo, Guillermo Monroy y Arturo Estrada.

PREMIOS.

1944 Primer Premio en la Exposición 20 de Noviembre, junto con Guillermo Monroy y Arturo Estrada. México, D.F.

1947 Primer Premio de Grabado y Primer Premio de Cartel en el concurso organizado por la UNAM, con motivo del Centenario de los Niños Héroes. México, D.F.

1949 Segundo Premio en el concurso de carteles con motivo del Año de Chopin. México, D.F.

1950 Es becado por el INBA en el Taller de Integración Plástica ubicado en La Ciudadela, siendo director del mismo José Chávez Morado.

1953 Medalla de Oro otorgada por el Movimiento de la Paz, por un grabado alusivo. República de Guatemala.

1954 Primer Premio en el concurso de grabado del Grupo Saker-Ti de Artistas y Escritores. República de Guatemala.
Medalla de Oro en el concurso organizado por la Casa de la Cultura República de Guatemala.

1956 Primer Premio y Medalla de Oro en el V Festival de la Juventud en Varsovia, Polonia.

1957 Premio en el Salón Anual de Grabado. Salón de la Plástica Mexicana. INBA. México, D.F.
Medalla de Plata en los concursos internacionales de grabado en Moscú, U.R.S.S.

1962 Premio en el concurso de pintura organizado por el Consejo Nacional de Turismo. México, D.F.
Mención Honorífica en el Tercer Concurso Latinoamericano de Grabado. Casa de las Américas. La Habana, Cuba.

1973 Es admitido como Miembro de Número en la Academia de Artes. México, D.F.

1974 Es nombrado Miembro del Consejo Mundial de la Paz, organismo internacional.

COMISIONES DE PINTURAS MURALES.

1945 "Madres solteras". Temple de cola sobre yeso, 25 X 5 m. Casa de la Mujer Josefa Ortiz de Domínguez. Lavaderos públicos en la calle de Tecatitlán, Coyoacán D.F.

1948 "Amantes primitivos". Fresco 3 X 1.80 m. Hotel Posada del Sol. Niños Héroes No. 139. México, D.F.

1949 "Zapata". Vinilita sobre cemento 3.20 X 2 m. Escuela Primaria de Temixco, Mor.

1950 "Pobladores de la región de Temixco en la época pre-hispánica". Vinilita sobre cemento 6 X 3.20 m. Escuela Primaria de Temixco, Mor.

1952 "Amamos la paz y el mundo de cabeza por la belleza". Oleo sobre aplanado. Fachada de la pulquería La Rosita en Coyoacán, D.F., bajo la dirección de Frida Kahlo y en equipo con los otros tres "Fridas".

Serie de siete murales. Piroxilina sobre masonite. Sociedad Cooperativa Ejidal Atencingo, Pue. Realizados en equipo con Rina Lazo y Atilio Carrasco.

1961 "Las fuerzas de la Paz son más poderosas que las de la Guerra". Grabado en madera 1.50 X 1 m. Encargo del general Lázaro Cárdenas para el Congreso Internacional por la Paz que se efectuó en la ciudad de México, D.F.

1964 "Pobladores de las siete regiones de Oaxaca". Fresco, 16 X 3 m. Sala de Etnografía de Oaxaca. Museo Nacional de Antropología. México, D.F.

1969 16 grabados murales para la decoración de la casa-museo de Venustiano Carranza en Cuatro Ciénegas, Coahuila, con el tema de la Revolución Mexicana

1971 9 paneles con el tema "Historia de la Casa del Obrero Mundial". Casa del Obrero Mundial. Matamoros No. 115. México, D.F.

1979-1980 Pintura mural a la encaústica "Oaxaca en el mito y en la historia de México." (200 m²). Escalera monumental del Palacio de Gobierno de Oaxaca. Oaxaca, Oax.

1986-1987 Pintura mural al fresco "El mundo de la dualidad, la cosmogonía zapoteca y mixteca." (120 m²). Escalera lateral izquierda del Palacio de Gobierno de Oaxaca. Oaxaca, Oax.

AGRUPACIONES A LAS QUE PERTENECE.

1973 Miembro de Número de la Academia de Artes.

1974 Miembro del Consejo Mundial de la Paz.
Miembro del Salón de la Plástica Mexicana.

MUSEOS EN LOS QUE SE ENCUENTRA SU OBRA.

Museo de la ciudad de Toluca, Estado de México.

Museo de Arte Moderno. INBA. México, D.F.

Museo de Arte Gráfico. Moscú U.R.S.S.

Museo de Arte Moderno. Nueva York, E.U.A.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES.

1953 "Exposición de grabados de Arturo García Bustos" Escuela Nacional de Artes Plásticas de Guatemala.

1955 Obras del grabador Arturo García Bustos. Galería de Arte "Los Tlacuilos". México, D.F.

"Testimonio de Guatemala". Exposición de grabados de Arturo García Bustos. Universidad Benito Juárez. Oaxaca, Oax.

1956 "Testimonio de Guatemala". Biblioteca del Estado. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

"Testimonio de Guatemala". Galería Artística del Teatro de "La Casona". Mérida, Yucatán.

"Testimonio de Guatemala". Taller de Grabado y Pintura de la Casa de la Juventud. México, D.F.

"Grabados y Litografías". Escuela Nacional de Maestros. México, D.F.

"Precursores del Arte Moderno de Guatemala". Centro Universitario. Ciudad Vieja, Guatemala.

"Testimonio de Guatemala". Escuela Nacional de Bellas Artes. Universidad Central, Quito. República de Ecuador.

1962 "Moscú visto por un pintor mexicano". Instituto de Intercambio Cultural Mexicano-Ruso. México, D.F.

1963 "La Tierra y la Paz". Escuela Nacional de Agricultura. Chapingo, México.

1970 "Grabados y Dibujos". Galerías de la Ciudad de México. México, D.F.

Exposición permanente de grabados murales. Casa del Obrero Mundial. Matamoros 115. México, D.F.

1975 "Exposición de Arturo García Bustos" La Casa de la Cultura de Oaxaca. Oaxaca, Oax.

1977 "Gráfica Comprometida". Exposición retrospectiva con 200 obras. Sala Nacional. Palacio de Bellas Artes. INBA. México, D.F.

"Gráfica Comprometida". Unidad Cultural Zacatenco. Instituto Politécnico Nacional. México, D.F.

"Nuestros días" Subdirección Cultural del ISSSTE. Galería José Guadalupe Posada. México, D.F.

1981 "Baile de Calaveras y otros Temas". Foro Cultural Coyocanense. Coyocacán, D.F.

1982 Exposición programada para Moscú y primera escultura en bronce de Jorge Dimitrov, para Coyocacán, D.F.

1983 "Oaxaca siempre". Cámara de Senadores. México, D.F.

1985 "Arturo García Bustos, Gráfica Comprometida". Galería del Museo Carlos Pellicer. Villahermosa, Tab.

"Presencia del artista Arturo García Bustos". Sala de Arte Lisboa. Monterrey, N. L.

"Para no olvidar Guatemala 54". Grabados de Arturo García Bustos. Salón de la Plástica. México, D.F.

"Arturo García Bustos". Retrospectiva obra gráfica. Centro de Artes Visuales e Investigaciones Estéticas. Saltillo, Coah.

"Obra gráfica y dibujos del pintor Arturo García Bustos". Casa de la Cultura. Coyocacán, D.F.

EXPOSICIONES COLECTIVAS.

1944 "Exposición 20 de Noviembre". México, D.F.

1947 "Exposición del Centenario de los Niños Héroes de Chapultepec". UNAM. México, D.F.

1948 "Exposición de fin de año TGP." Local del TGP. Netzahuacóyotl 9. México, D.F.

1949 "Exposición de arte mexicano". Varsovia, Polonia.

1950 "Exposición ambulante del TGP". Varsovia, Checoslovaquia y Suecia.

1952 "Exposición del grabado mexicano TGP", presentado por el grupo de grabadores Saker-Ti (Amanecer). Instituto Nacional para Varones. República de Guatemala.

"Primera exposición conjunta de artistas mexicanos y españoles residentes en México". Pabellón de la Flor, anexo al Museo de Flora y Fauna del Bosque de Chapultepec. México, D.F.

1953 "Exposición colectiva organizada por el Movimiento de la Paz. República de Guatemala.

"Exposición de 150 grabados contemporáneos" presentados por el Frente Nacional de Artes Plásticas. Palacio de Justicia. Puebla, Pue.

"Exposición de 35 estampas de Hidalgo", presentado por la Universidad de Puebla y la Dirección de Educación del Estado. Puebla, Pue.

1954 "Exposición de grabado" Grupo Saker-Ti. Casa de la Cultura de Guatemala. República de Guatemala.

"Grabado y litografía mexicanos". Galería Gian Ferrari, Milán.
"Muestra de grabado y litografía mexicanos." Casa de la Cultura. Livorno, Italia.

"Salón de Grabado". Salón de la Plástica Mexicana. INBA. México, D.F.

"Mexická Grafika-TGP". Varsovia, Polonia.

1955 "Exposición de arte Mexicano". Berlín, República Democrática de Alemania.

"Exposición de grabados" Biblioteca de la Universidad Benito Juárez de Oaxaca, Oax.

"Segundo Salón Nacional de Grabado" Palacio de Bellas Artes. INBA. México, D.F.

1956 "Exposición Mexicana". Praga, Checoslovaquia.

"VI Festival de la Juventud". Varsovia, Polonia.

"20 años de vida del TGP". México, D.F.

"Primera exposición del Instituto Regional de Bellas Artes". Galería de Arte. Acapulco, Gro.

"Mostra d'Arte Grafica Messicana. El TGP Mexicano". Galería d'Arte Casanova. Trieste, Italia.

"El campo de México" con grabados y litografías del TGP. Instituto del Intercambio Cultural Mexicano-Ruso. México, D.F.

1957 "Concurso Internacional de Grabado". Moscú. URSS.

"Salón Anual de Grabado". Salón de la Plástica Mexicana. INBA. México, D.F.

"Exposición de Arte Mexicano". Frente Nacional de Artes Plásticas. Cámara Nacional de la Industria y la Transformación. México, D.F.

"Vida y drama de México." Veinte años de vida del TGP." INBA. México, D.F.

1958 "Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado de México". Museo Nacional de Artes Plásticas. Palacio de Bellas Artes. INBA. México, D.F.

"Exposición de Pintura y Estampa como homenaje a Diego Rivera". Local del STFRM. México, D.F.

"Exposición de Grabado TGP". Casino Sanandresino. San Andrés, Tuxtla.

"Exposición de Grabados TGP". Gobierno del Estado de Zacatecas. Conmemoración del 48o. aniversario de la Revolución y celebración del 9o. Congreso de Sociología. Zacatecas, Zac.

"Salón Anual de Grabado". Salón de la Plástica Mexicana. INBA. México, D.F.

"Exposición de Arte Mexicano". República del Salvador.

"Exposición de Arte Mexicano" que llevó el INBA a Burdeos, París, Lille, Lyon y Toulouse, Francia.

1959 Galería Kumffer. México, D.F.

"Exposición de Pintura Mexicana". Frente Nacional de Artes Plásticas. México, D.F.

"IV Salón Nacional de Grabado". Museo Nacional de Arte Moderno. Palacio de Bellas Artes. INBA. México, D.F.

"Festival de Cultura Mexicana". Exposición de pintura contemporánea y grabado mexicano. Casa de las Américas y Embajada de México. La Habana, Cuba.

1960 "Exposición de grabados y litografías mexicanas". Beirut, Líbano.

"El Arte de la Vida". Escuela Superior de Medicina Rural del Instituto Politécnico Nacional. México, D.F.

"Primer Certámen Latinoamericano de Xilografía" organizado por la República Argentina. Galería de Arte, Buenos Aires, Argentina.

1961 "Por la Paz". Ateneo de la Escuela Nacional de Arquitectura. México, D.F.

"Exposición de litógrafos mexicanos, TGP". Galería Misrachi. México, D.F.

1962 "Tercer Concurso de Grabado Latinoamericano" Casa de las Américas. La Habana, Cuba.

"Grabado Mexicano OPIC". Nicaragua, El Salvador, Honduras, Costa Rica y Guatemala.

"Exposiciones colectivas" en La Habana, Cuba y en Bogotá, Colombia.

"El TGP en su XXV aniversario de labor universitaria obrera de México". México, D.F.

"Exposición de grabados mexicanos TGP". Galería Nacional de Exposiciones. El Salvador.

1963 "Exposición de Arte Mexicano". Ambato, Ecuador.
"Grabados del Taller de la Gráfica Popular". Universidad de Guanajuato, Gto.
"Exposición de grabados TGP." Sala de exposiciones de la Universidad de Guanajuato, Guanajuato, Gto.
"El TGP. Exposición de grabados". Centro de Bienestar Social Rural. Cuerámano, Gto.
"Promoción Mexicana de Amistad y Cultura. Grabado mexicano". Casa de la Cultura. Quito y Guayaquil, Ecuador.
"Proyección Cultural de América". Promoción Peruana Mexicana. Grabado. Galerías del Banco Continental. Lima, Perú.

1964 "El Paisaje". Galería Plástica de México. México, D.F.
"Grabado Mexicano". Universidad de Concepción, República de Chile. Presentado por la SRE-OPIC.

1965 "Salón Anual de Pintura". Salón de la Plástica Mexicana, INBA. México, D.F.

1966 "Salón Anual de Pintura". Salón de la Plástica Mexicana, INBA. México, D.F.

1957 "30 Años del Taller de Gráfica Popular". Museo de Arte Moderno. INBA. México, D.F.
"Exposición colectiva de grabado". Galería Plástica de México. México, D.F.
"TGP-Obra reciente". Homenaje a sus fundadores. Local del TGP. Netzahualcóyotl 9. México, D.F.
"Exposición por un México mejor". XXX Aniversario del TGP. Universidad Obrera de México. México, D.F.
"Homenaje a Frida Kahlo". Galerías de la Ciudad de México. México, D.F.

1968 "Salón de Grabado". Salón de la Plástica Mexicana. INBA. México, D.F.

"Ohra 68". Salón de la Plástica Mexicana. INBA. Programa Cultural de la XIX Olimpíada. México, D.F.

"Exposición de grabados del TGP. 450 años del pueblo mexicano". comité Directivo Estatal del PRI. Villahermosa, Tab.

1969 "Exposición Nacional del Grabado". Galería de Arte del PRI. México, D.F.

"Retrospectiva del Taller de Gráfica Popular." Galerías de la Ciudad de México. México, D.F.

"Salón de Pintura" Salón de la Plástica Mexicana. INBA. México, D.F.

"Exposición de grabados del TGP". Hotel Hilton de Baja California, presentada por la Sección de Difusión Cultural de la Universidad de Baja California.

"Grabados Mexicanos. Homenaje a Leopoldo Méndez". Organizado por la Sociedad Cubano-Mexicana de Relaciones Culturales. Universidad de la Habana, Cuba. Participaron miembros y ex-miembros del TGP.

"Grabado en México". Galería José María Velasco. INBA. México, D.F.

1970 "Colectiva de Pintura y Escultura". Galerías de la Ciudad de México. México, D.F.

"Dibujo 1970". Galerías de la Escuela Mexicana. Coyoacán, D.F.

1971 "20 Aniversario de la Galería José María Velasco". INBA. México, D.F.

Inauguración de la Galería de Arte Contemporáneo. Morelia, Mich.

"Homenaje a Emiliano Zapata". Galerías de la Ciudad de México. México, D.F.

"Obras de pintores contemporáneos". Donación para la Cruz Roja. Hotel María Isabel Sheraton. México, D.F.

"Presencia Gráfica". Primer envío mexicano al Museo de Arte Moderno de Santiago de Chile. Molino de Santo Domingo. México, D.F.

1971-72 "Primer Salón Nacional de la Estampa". Palacio de Bellas Artes. México, D.F.

1972 "Paisaje de México". Salón de la Plástica Mexicana y el Sistema de Transporte Colectivo. Pasaje Zócalo-Pino Suárez. México, D.F.

"Juárez en el arte contemporáneo de México". Museo de Arte Moderno. INBA. México, D.F.

"Salones de Grabado y Escultura". Salón de la Plástica Mexicana. INBA. México, D.F.

1973 "Grabado Mexicano". Sistema de Transporte Colectivo. Pasaje Zócalo-Pino Suárez. México, D.F.

1974 "Cuento-Manifiesto". Galería de la Escuela Mexicana. Coyoacán, D.F.

"Artistas en marcha". Galería José María Velasco. INBA. México, D.F.

"Exposición colectiva INBA y Feria 74". Ciudad Nogales, Ver.

"Pintura mexicana contemporánea". Galería Malintzincalli. Coyoacán, D.F.

"30 dibujos mexicanos". Salón de la Plástica Mexicana. INBA. México, D.F.

"Festival José Martí". Escuela de Bachilleres América. Ciudad Mendoza, Ver.

"22 pintores mexicanos y las etapas de la vida de la mujer". VI Jornada Bienal de Gineco-Obstetricia. IMSS. México, D.F.

"8 artistas de Coyoacán". Galería Malintzincalli. Coyoacán, D.F.

"Arte mexicano contemporáneo". El Taller Azul. Oaxaca, Oax.

1975 "Exposición colectiva". Centro de Arte Realista. México, D.F.

"Arte del pueblo al pueblo". Galería de Arte y Café. México, D.F. (Esta exposición recorrió después 40 poblaciones cafetaleras del país, de julio a diciembre de 1975).

"30 grabados". Galería de la Academia. La Paz, B.C. "Exposición en homenaje al poeta michoacano Manuel Aguilar de la Torre". Museo de Arte Contemporáneo de Morelia, Mich.

1976 "El árbol en el arte". Palacio de Bellas Artes. INBA. México, D.F.
1977 "Pintura mexicana contemporánea". IMCE. Palacio de Cristal. Madrid, España.

"Exposición día de muertos". Centro Cultural México-Italia "Adriano Olivetti". México, D.F.

"Jornadas de la cultura paraguaya en el exilio". Museo de Arte Carrillo Gil. México, D.F.

Homenaje a José Guadalupe Posada". Galería José Guadalupe Posada. Acción Cultural del ISSSTE. México, D.F.

1978 "Plástica Latinoamericana". Casa de las Américas. La Habana, Cuba.

"La Represión". Salón de la Plástica Mexicana. INBA. México, D.F.

"Gabinete de estampa". Salón de la Plástica Mexicana. INBA. México, D.F.

"Muestra Gráfica 1978" Biblioteca Clavigero de la Universidad Iberoamericana. México, D.F.

Exposición en la Unidad Profesional Zacatenco. Instituto Politécnico Nacional. México, D.F.

"Exposición gráfica del Salón de la Plástica Mexicana". INBA. México, D.F.

1979 "Salón Anual de Invitados". Palacio de Bellas Artes. México, D.F.

1981 "Muestra Banamex de Pintura". Palacio de Iturbide. México, D.F.

1982 "Primer Salón Anual de Dibujo". Salón de la Plástica Mexicana. INBA. México, D.F.

1983 "Exposición Rina Lazo y Arturo García Bustos". Homenaje a Diego Rivera. Museo Anahuacalli. México, D.F.

"Homenaje a José Clemente Orozco". Centro Cultural de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. México, D.F.

"El paisaje veracruzano". Certámen Nacional de Pintura. Gobierno del Estado de Veracruz. Universidad Veracruzana.

1985 "Exposición con motivo de las Primeras Jornadas de Solidaridad con Nicaragua". Palacio de Minería. México, D.F.

"Subasta pro-damnificados". Museo Universitario El Chopo. México, D.F.

1986-1987 (28 de noviembre-14 de enero). "Diego Rivera y sus discípulos Rina Lazo, Arturo Estrada y Arturo García Bustos." Estación Zócalo Línea 2. México, D.F.

INDICE DE ILUSTRACIONES.

- 1.- "Campesinos mixes" (1956). Grabado en madera, 0.61 X 0.43 m.
- 2.- "Mercado de pan en Tlacolula, Oaxaca" (1956-57). Grabado en madera, 0.47 X 0.35 m.
- 3.- "Dulce Guatemala" (1954). Grabado en linóleo, 0.40,5 X 0.30 m.
- 4.- "¿Quién encenderá mi Chesterfield?" (1954). Grabado en linóleo, 0.38,5 X 0.56 m.
- 5.- "El capataz" (1954). Grabado en linóleo, 0.40,5 X 0.30,5 m.
- 6.- "Hacia Taa Tung" (1957). Grabado en madera, impreso a la manera oriental, 0.39 X 0.24 m.
- 7.- "Alfabetizando en el cuartel de La Cabaña" (1959). Aguafuerte y aguatinta, 0.32,5 X 0.23,7 m.
- 8.- "La barca de la esperanza" (1959). Aguafuerte y aguatinta, 0.25,8 X 0.35,5 m.
- 9.- "Mensaje de paz y amistad del pueblo de México" (1973). Grabado en linóleo, 0.37,5 X 0.42,2 m.
- 10.- "Las fuerzas de la paz son más poderosas que las de la guerra" (1961). Grabado en madera, 1.50 X 0.92,6 m.
- 11.- "Ignacio Ramírez" (s/f). Grabado en madera, 0.23 X 0.26 m.
- 12.- "Zapata" (s/f). Grabado en madera, 0.58,5 X 0.39 m.

Apéndice I

3 LLAMAMIENTOS DE ORIENTACION ACTUAL A LOS PIN- TORES Y ESCULTORES DE LA NUEVA GENERACION AME- RICANA.

1) Nuestra labor, en su mayor parte, es extemporánea y se desarrolla incoherentemente sin producir casi nada perdurable que responda al vigor de nuestras grandes facultades raciales. Apartados como estamos de las nuevas tendencias de sólida orientación, a las que prejuiciosamente recibimos con hostilidad, adoptamos de Europa únicamente las INFLUENCIAS FOFAS que envenenan nuestra juventud ocultándonos los VALORES PRIMORDIALES: la anemia de AUBREY BEARDSLEY, el preciosismo de AMAN JEAN, el arcaísmo funesto de IGNACIO ZULOAGA, los fuegos artificiales de ANGLADA CAMARASSA, los caramelos escultóricos de BISTOLFI, QUERALT, BENLLIURE, etc., etc., etc., todo ese ART-NOUVEAU comerciable peligrosamente insinuante por su "camouflage" y que tan espléndido mercado tiene entre nosotros (muy especialmente el importado de España). (1)

Razonadamente escojamos todas las inquietudes espirituales de RENOVACION nacidas de PABLO CEZANNE a nuestros días: la vigorización substancial de IMPRESIONISMO, el CUBISMO depurador por deductivo en sus diferentes ramificaciones, el FUTURISMO que aporta nuevas fuerzas emotivas (no el que intenta aplastar ingenuamente el anterior proceso invulnerable), la novísima labor REAVALORADORA de "voces clásicas"... (DADA aun está en gestación); verdades afluentes al GRAN CAUDAL, cuyos múltiples aspectos psíquicos encontraremos fácilmente dentro de nosotros mismos; teorías preparatorias más o menos abundantes en elementos fundamentales, que han devuelto a la pintura y a la escultura su natural finalidad plástica, enriqueciéndolas con nuevos factores admirables.

Como principio ineludible en la cimentación de nuestro arte, ¡**IREINTEGREMOS** a la pintura y a la escultura sus **VALORES DESAPARECIDOS**, aportándole a la vez **NUEVOS VALORES!** ¡Como los clásicos, realicemos nuestra obra dentro de las leyes inviolables del equilibrio estético!; como ellos seamos hábiles obreros; volvamos a los antiguos en su base constructiva, en su gran sinceridad, pero no recurramos a "motivos" arcaicos que nos serán exóticos; ¡**VIVAMOS NUESTRA MARAVILLOSA EPOCA DINAMICA!** amemos la mecánica moderna que nos pone en contacto de emociones plásticas inesperadas; los aspectos actuales de nuestra vida diaria, la vida de nuestras ciudades en construcción; la **INGENIERIA** sobria y práctica de nuestros edificios modernos, desprovistos de complicaciones arquitectónicas (moles inmensas de hierro y cemento clavadas en la tierra); los muebles y utensilios confortables (materia plástica de primer orden). **CUBRAMOS LO HUMANO-INVULNERABLE CON ROPAJES MODERNOS: "SUJETOS NUEVOS", "ASPECTOS NUEVOS".** ¡Debemos, ante todo, tener el firme convencimiento de que el **ARTE DEL FUTURO** tiene que ser, a pesar de sus naturales decadencias transitorias, ascendentemente Superior!

2) Dibujamos **SILUETAS** con bonitos colores; al modelar nos interesamos por arabescos epidérmicos y olvidamos de **CONCEBIR** las grandes **MASAS PRIMARIAS: CUBOS, CONOS, ESFERAS, CILINDROS, PIRAMIDES**, que deben ser el esqueleto de toda arquitectura plástica. Sobrepongamos, los pintores, el **ESPIRITU CONSTRUCTIVO** al espíritu únicamente decorativo; el color y la línea son elementos expresivos de segundo orden, lo **FUNDAMENTAL**, la base de la obra de arte, es la magnífica **ESTRUCTURA** geométrica de la **FORMA** con la concepción, engranaje y materialización arquitectural de los volúmenes y la perspectiva de los mismos que haciendo "términos" crean la profundidad del "ambiente"; "**CREAR VOLUMENES EN EL ESPACIO**". Según nuestra objetividad dinámica o estática, seamos ante todo constructores; amasemos y plantemos sólidamente nuestra propia conmoción ante la naturaleza con un apego minucioso a la verdad.

Especifiquemos particularizando sin ambigüedad la "calidad" orgánica de los "elementos plásticos" agrupados en nuestra obra: **CREANDO** materia consistente o frágil, áspera o tersa, opaca o transparente etc., etc., y su peso determinado. Sobre un armazón consistente, caricaturicemos si es preciso para humanizar.

Las teorías cuya finalidad plástica es "PINTAR LA LUZ" ("LUMINISMO", "PUNTILLISMO", "DIVISIONISMO"), es decir copiar simplemente o interpretar analíticamente el ambiente luminoso, carecen de fuerte idealidad creadora, única objetividad del arte; abandonadas teorías pueriles que de algunos años a esta parte hemos acogido frenéticamente en América, ramas enfermas del "IMPRESIONISMO", árbol "podado" por PABLO CEZANNE el restaurador de lo esencial: "hay que hacer del "IMPRESIONISMO" algo definitivo como la pintura de los Museos."

La comprensión del admirable fondo humano del "arte negro" y del arte "primitivo" en general dió clara y profunda orientación a las artes plásticas perdidas cuatro siglos atrás en una senda opaca de desierto; acerquémonos por nuestra parte, a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles los pintores y escultores indios (MAYAS, AZTECAS, INCAS, etc., etc.); nuestra proximidad climatológica con ellos nos dará la asimilación del vigor constructivo de sus obras, en las que existe un claro conocimiento elemental de la naturaleza, que nos puede servir de punto de partida. Adoptemos su energía sintética, sin llegar, naturalmente, a las lamentables reconstrucciones arqueológicas ("INDIANISMO", "PRIMITIVISMO", "AMERICANISMO") tan de moda entre nosotros y que nos están llevando a ESTILIZACIONES de vida efímera.

3) Abandonemos los motivos literarios HAGAMOS PLASTICA PURA. Desechemos las teorías basadas en la relatividad del "ARTE NACIONAL"; ¡UNIVERSALICEMONOS! que nuestra natural fisonomía RACIAL Y LOCAL aparecerá en nuestra obra inevitablemente.

Nuestras escuelas libres son ACADEMIAS AL AIRE LIBRE (peligrosas como las academias oficiales en las que al menos conocemos a los clásicos), colectividades en las que hay maestros QUE HACEN NEGOCIO y se impone un criterio flojo, que mata las personalidades incipientes.

No escuchemos el dictado crítico de nuestros poetas; producen bellísimos artículos literarios distanciados por completo del valor real de nuestras obras.

D. ALFARO SIQUEIROS.

(I) De principios del siglo diez y nueve a nuestros días, las manifestaciones plásticas de España revelan marcada decadencia; las últimas exposiciones colectivas de Madrid, a las que concurriron las fuerzas representativas del arte español contemporáneo, llenan el corazón de desencanto; arte literario tradicional, arte teatral a manera de zarzuela "folk-lorista" que por afinidad de raza nos ha contagiado terriblemente. Sunyer, Picasso y Juan Gris, tres españoles de genio y de su época, hace muchos años que tendieron ávidamente los brazos a Cézanne y oyeron la voz cascada de Renoir.

Felizmente surge en España un grupo vigoroso de pintores y escritores que sienten la inquietud del momento, inquieten, se libertan del peso enorme de su gran tradición y se universalizan; grupo formado en su mayor parte por catalanes...

(Publicado en el único número de la revista *Vida Americana*. Barcelona, España. Mayo de 1921. Págs. 3 y 4).

Apéndice II

MANIFIESTO DEL SINDICATO DE OBREROS TECNICOS, PINTORES Y ESCULTORES.

El manifiesto que publicamos a continuación, fue lanzado por el Sindicato de Pintores y Escultores, con fecha 9 de Diciembre del año próximo pasado, a raíz del cuartelazo encabezado por don Adolfo de la Huerta, y hoy, cuando la lucha electoral presenta características indudables de un nuevo brote reaccionario, su publicación tiene por objeto ratificarlo en sus lineamientos políticos.

A LA RAZA INDIGENA HUMILLADA DURANTE SIGLOS; A LOS SOLDADOS CONVERTIDOS EN VERDUGOS POR LOS PRETORIANOS; A LOS OBREROS Y CAMPESINOS AZOTADOS POR LA AVARICIA DE LOS RICOS; A LOS INTELECTUALES QUE NO ESTEN ENVICADOS POR LA BURGUESIA. CAMARADAS:

LA ASONADA MILITAR de Enrique Estrada y Guadalupe Sánchez (los más significados enemigos de las aspiraciones de los campesinos y de los obreros de México) ha tenido la importancia trascendental y aclarar de manera clara la situación social de nuestro país, que por sobre los pequeños accidentes y aspectos de orden puramente político es concretamente la siguiente:

DE UN LADO LA REVOLUCION SOCIAL MAS IDEOLOGICAMENTE ORGANIZADA QUE NUNCA, Y DEL OTRO LADO LA BURGUESIA ARMADA; Soldados del Pueblo, Campesinos y Obreros Armados que defienden sus derechos humanos, contra Soldados del Pueblo arrastrados con engaños o forzados por jefes militares y políticos vendidos a la burguesía.

DEL LADO DE ELLOS, los explotadores del Pueblo, en concubinato con los claudicadores que venden la sangre de los Soldados del Pueblo que les confiara la Revolución.

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

• • •

NO SOLAMENTE todo lo que es trabajo noble, todo lo que es virtud es don de nuestro Pueblo (de nuestros indios muy particularmente) sino la manifestación más pequeña de la existencia física y espiritual de nuestra raza como fuerza única, brota de él y lo que es más, su facultad admirable y extraordinariamente particular de **HACERSE BELLEZA; EL ARTE DEL PUEBLO DE MEXICO ES LA MANIFESTACION ESPIRITUAL MAS GRANDE Y MAS SANA DEL MUNDO** y su tradición indígena es la mejor de todas. Y es grande precisamente porque siendo popular es colectiva y es por eso, que nuestro objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas, tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo, por burgués. **REPUDIAMOS** la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultra-intelectual por aristocrático y exaltamos, las manifestaciones de Arte Monumental por ser de utilidad pública. **PROCLAMAMOS** que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades. **PROCLAMAMOS** que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden

nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse por que su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del Pueblo, haciendo del Arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate.

PORQUE SABEMOS muy bien que la implantación en México de un Gobierno burgués traería consigo la natural depresión en la estética popular indígena de nuestra raza que actualmente no vive más que en nuestras clases populares, pero que ya empezaba, sin embargo, a purificar los medios intelectuales de México. **LUCHAREMOS POR EVITARLO PORQUE SABEMOS** muy bien que el triunfo de las clases populares traerá consigo un florecimiento, no solamente en el orden social, sino un florecimiento unánime de Arte étnica, cosmogónica e históricamente trascendental en la vida de nuestra raza, comparable al de nuestras admirables civilizaciones autócratas: **LUCHAREMOS SIN DESCANSO POR CONSEGUIRLO.**

El triunfo de De la Huerta, de Estrada o de Flores, estética común socialmente, sería el triunfo del gusto de las mecanógrafas; la aceptación criolla y burguesa (que todo lo corrompe) de la música, de la pintura y de la literatura popular, el reinado de lo "pintoresco", del "kewpie" norteamericano y la implantación oficial de "l'amore e come zucchero". El amor es como azúcar.

EN CONSECUENCIA LA CONTRAREVOLUCION EN MEXICO PROLONGARA EL DOLOR DEL PUEBLO Y DEPRIMIRA SU ESPIRITU ADMIRABLE.

CON ANTERIORIDAD los Miembros del "Sindicato de Pintores y Escultores" nos adherimos a la candidatura del general D. Plutarco Elías Calles, por considerar que su personalidad definitivamente revolucionaria, garantizaba en el Gobierno de la República, más que ninguna otra, el mejoramiento de las clases productoras de México, adhesión que reiteramos en estos momentos con el convencimiento que nos dan los últimos acontecimientos político-militares y nos ponemos a la disposición de su causa, que es la del Pueblo, en la forma que se nos requiera.

HACEMOS UN LLAMAMIENTO GENERAL A LOS INTELECTUALES REVOLUCIONARIOS DE MEXICO PARA QUE OLVIDANDO SU SENTIMENTALISMO Y ZANGANERIA PROVERBIALES POR MAS DE UN SIGLO SE UNAN A NOSOTROS EN LA LUCHA SOCIAL Y ESTETICO-EDUCATIVA QUE REALIZAMOS.

EN NOMBRE DE TODA LA SANGRE VERTIDA POR EL PUEBLO EN DIEZ AÑOS DE LUCHA Y FRENTE AL CUARTELAZO REACCIONARIO, HACEMOS UN LLAMAMIENTO URGENTE A TODOS LOS CAMPESINOS, OBREROS Y SOLDADOS REVOLUCIONARIOS DE MEXICO, PARA QUE COMPRENDIENDO LA IMPORTANCIA VITAL DE LA LUCHA QUE SE AVECINA Y OLVIDANDO DIFERENCIAS DE TACTICA FORMEMOS UN FRENTE UNICO PARA COMBATIR AL ENEMIGO COMUN.

ACONSEJAMOS A LOS SOLDADOS RASOS DEL PUEBLO QUE POR DESCONOCIMIENTO DE LOS ACONTECIMIENTOS Y ENGAÑADOS POR SUS JEFES TRAIADORES ESTAN A PUNTO DE DERRAMAR LA SANGRE DE SUS HERMANOS DE RAZA Y DE CLASE, MEDITEN EN QUE CON SUS PROPIAS ARMAS, QUIEREN LOS MISTIFICADORES ARREBATAR LA TIERRA Y EL BIENESTAR DE SUS HERMANOS QUE LA REVOLUCION YA HABIA GARANTIZADO CON LAS MISMAS.

POR EL PROLETARIADO DEL MUNDO.

México, D.F. a 9 de diciembre de 1923.

EL SECRETARIO GENERAL, DAVID ALFARO SIQUEIROS; EL 1er. VOCAL, DIEGO RIVERA; EL 2o. VOCAL, JAVIER GUERRERO; FERMIN REVUELTAS, JOSE CLEMENTE OROZCO, RAMON ALVA GUADARRAMA, GERMAN CUETO, CARLOS MERIDA.

(Publicado en la revista *El Machete* num. 7. México, D.F., 2a. quincena de junio de 1924. Pág. 4).



1. "Campešinos mixes" (1956).



2. "Mercado de pan en Tlacolula, Oaxaca" (1956-57).



3. "Dulce Guatemala" (1954).



4. "¿Quién encenderá mi Chesterfield?" (1954).



5. "El capataz" (1954).



6. "Hacia Taa Tung" (1957).



7. "Alfabetizando en el cuartel de La Cabaña" (1959).



8. "La barca de la esperanza" (1959).



*Mensaje de Paz y Amistad
del Pueblo de México*

Luis Echeverría

1 9 7 3

9. "Mensaje de paz y amistad del pueblo de México" (1973).



10. "Las fuerzas de la paz son más poderosas que las de la guerra"
(1961)



11. "Ignacio Ramírez" (v/d).



12. "Zapata" (s/f).