

01056  
2  
2ej

Universidad Nacional Autónoma de México  
Departamento de Estudios Latinoamericanos  
División de Estudios de Posgrado  
Facultad de Filosofía y Letras

KITAGAWA TAMIDYI EN LAS ESCUELAS DE PINTURA AL AIRE LIBRE

- Un intento de la educación a través de las prácticas  
artísticas en el México posrevolucionario -

T E S I S

que para obtener el grado de  
MAESTRO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

P R E S E N T A :

DAN KITAGISHI TSUKAMOTO



México, D.F.

1993

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 está 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

	Página
Introducción .....	3
I . Kitagawa Tamidyi en Japón y EE.UU.	
I -1. Semblanza de Kitagawa Tamidyi. 1894-1914 .....	7
I -2. La doble vida en EE.UU. 1917-1922 .....	15
I -3. Viajes hacia el Sur de EE.UU. y Cuba. 1922-1923 .....	26
II . La experiencia de las Escuelas de Pinturas al Aire Libre.	
II -1. La primera EPAL Santa Anita. 1913-1914 .....	29
II -2. De Chimalistac a Coyocacán. 1920-1924 .....	43
II -3. Adhesión de Kitagawa al sistema EPAL. 1923-1924 .....	45
II -4. El inicio de la educación artística popular para niños y adolescentes. 1925-1926 .....	63
II -5. El gran triunfo de las EPAL en Europa y sus repercusiones en México. 1926-1927 .....	72
II -6. El comienzo de la crisis. 1927 .....	83
II -7. La EPAL Tlalpan y el profesor Kitagawa. 1925-1932 .....	90
II -8. Colapso del sistema EPAL. 1928-1932 .....	110
II -9. La última EPAL Taxco. 1932-1936 .....	125
III . Epílogo: enlace del experimento mexicano en Japón. 1936-1989 .....	149
Bibliografía .....	167
Hemerografía .....	172
Documentos .....	180

## I. Introducción.

Las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL) constituyen una experiencia sui generis que tuvo lugar durante las etapas de las luchas militares (1913-1914) y de la institucionalización política de la Revolución Mexicana (1920-1936). Como movimiento estético, marcaron la pauta en la historia del arte y de la educación, durante la etapa pos-revolucionaria.

El presente trabajo es un intento de investigación sobre las actividades artísticas y pedagógicas del pintor japonés, Kitagawa Tamidyi, en el contexto de las EPAL.

Las recientes investigaciones al respecto, muestran que durante la época en que surgió y floreció este movimiento (aproximadamente diecinueve años), la educación artística popular abrió un nuevo horizonte para el desarrollo del arte mexicano. De este modo, las EPAL constituyeron una alternativa en la nueva educación popular que avanzaba de manera análoga a la reorganización política, social y cultural, surgida bajo los gobiernos emanados de la Revolución Mexicana.

A pesar de lo relevante de las aportaciones educativas y culturales que este movimiento trajo consigo, hasta hace apenas unos veinte años se ignoraba, inexplicablemente, la trayectoria y el significado histórico de las EPAL, habiendo quedado sólo en la memoria de la gente involucrada y de algunos investigadores de arte.

Sin embargo, a partir de la década de los ochenta, se han incrementado los esfuerzos, principalmente por parte de investigadores y críticos de arte, para esclarecer y revalorizar el significado del experimento artístico del sistema EPAL, que es contemporáneo al movi-

miento muralista, por tanto, sinónimo de un importante legado cultural de México.

La presente investigación pretende ser un enlace y una aportación más a estos esfuerzos; pero, al tratar de especificar y profundizar en el análisis de la fase histórica (1925-1936) - en que el sistema que inicia como movimiento artístico en contra del academismo y como institución preparatoria a la que acudían los aspirantes a artistas, se transforma en las escuelas de artes plásticas, destinadas principalmente a los niños y jóvenes de las clases populares - intenta abordar otros puntos que trabajos existentes no han tratado ó en los que han abundado poco.

Si en su época se generaron grandes polémicas en torno a la calidad de las pinturas realizadas por alumnos epalistas de corta edad, creadas sin preparación plástica previa - elementos considerados hasta hoy como de máximo interés en este movimiento -, al atribuir el mérito al talento innato y al sistema de libertad con que los educandos ejercían el arte, se restaba importancia al rol que desempeñaba el profesorado.

Justamente de este hecho - de la espontaneidad preservada -, provienen los prejuicios que subestiman a las EPAL como expresión de un movimiento histórico y sociocultural y que posteriormente darán como resultado que sean prácticamente olvidadas en la memoria colectiva, hecho que repercutiría en su valoración dentro de la historia del arte y de la educación mexicanas.

Por lo tanto, en nuestra hipótesis se pretende examinar más a fondo las ideas y actividades de algunos profesores clave, que influyeron en el desarrollo de dichos centros, atendiendo a los factores

endógenos, que en buena medida, hicieron posible sus casi diecinueve años de existencia en el convulsionado período posrevolucionario. Existe, asimismo, un afán de descubrir otras facetas de análisis insuficientes de este movimiento.

Este tipo de enfoque metodológico puede significar, en el trasfondo, una revisión reivindicatoria ó al menos un intento para modificar algunas definiciones históricas al respecto.

En este contexto, se eligió para investigar el caso del pintor nipón, Kitagawa Tamidyi, quien comenzó su carrera como estudiante de arte en la EPAL Churubusco en 1923, luego ejerció como profesor en la EPAL Tlalpan (1925-1932) y, por fin, fungió como director de la EPAL Taxco durante el período de 1932 a 1936.

Kitagawa fue uno de los militantes epalistas más consistentes en cuanto a las ideas y prácticas artístico-pedagógicas, pero pocos estudios hasta hoy han hecho referencia a su persona y a su trayectoria docente tanto en México como en otros países, pese a la gran cantidad de escritos que realizó en torno a las actividades epalistas en México.

Tratándose básicamente de una investigación documental con características sobre Kitagawa, el presente trabajo tendrá sus propias limitaciones, produciéndose algunas lagunas sobre todo, en el análisis global del sistema EPAL, que las investigaciones ya existentes pueden compensar. No obstante, creemos que el mismo esfuerzo de análisis puede llenar algunos huecos importantes que son perceptibles en los estudios previos respecto a la historia específica de las EPAL, y del arte y de la educación de México en general.

Por anáididura, se puede afirmar que la presencia del pintor en

el ámbito artístico de este país, inició el intercambio cultural entre México y Japón, ya que al retornar a su país de origen implantó la educación artística para los niños japoneses con base en la experiencia adquirida en las EPAL, apoyando en este sentido, la relación cultural que a través de casi setenta años se ha incrementado y diversificado.

## I . Kitagawa Tamidyí en Japón y EE.UU.

### I -1. Semblanza de Kitagawa Tamidyí. 1894-1914.

Kitagawa Tamidyí nació el 17 de enero de 1894 en Ushio, aldea de Goka, que se llama actualmente el barrio Goka de Kanaya, en la prefectura de Shidzuoka, situada a unos 200 kilómetros al suroeste de Tokio, (lugar donde se ha concentrado la mayor extensión de campos de cultivo del té japonés). Fue el quinto y último hijo de Kitagawa Koodyiroo, terrateniente acaudalado de la región, quien se dedicaba a la producción del té.

Habiendo enviudado dos veces, el padre de Kitagawa contrajo nupcias por tercera vez, esforzándose por sostener a una familia numerosa, ya que procreó varios hijos en sus tres matrimonios. Su vida estaba altamente influenciada por la jerarquía feudal en el orden familiar, en el que predominaban el paternalismo y el mayorazgo; además, la falta de respeto y la humillación a las mujeres también estaban a la orden del día, al grado de no permitir que la esposa del jefe de familia se sentara junto a su marido a la hora de tomar los alimentos. Tamidyí recuerda al respecto:

‘Como jefe de familia, mi padre se sentaba en Yokodza (el sitio más respetado al fondo de la sala), mientras que mi madre se hallaba en el piso de madera, con las criadas.

Aunque yo era el último hijo de la familia, me asignaban, como derecho del varón, un asiento so-

bre el Tatami ( piso con alfombra de paja ). Sin embargo, por querer estar con mi madre, prefería quedarme en el piso de madera. \* †

Kiku, la madre de Tamidyi y la tercera esposa de Koodyiroo tuvo tres hijos varones, incluido Tamidyi, y una hija. Pero, su posición en la familia Kitagawa era sumamente difícil por ser la última mujer del jerarca y, además, por haber procreado como último hijo a un niño enfermizo: Tamidyi. Esta situación ocasionaba conflictos debido a que en la sociedad tradicional nipona se tenía la idea que la mujer casada se veía obligada a engendrar hijos varones sanos y fuertes para asegurar la perpetuación familiar. Aún así, la debilidad física de Tamidyi era notoria. En su infancia, cobró afición por la naturaleza al observar insectos y plantas; sin embargo, en ocasiones este interés le exigía demasiado esfuerzo físico, sobre todo en el momento de escalar colinas.

El ambiente alrededor de Tamidyi era típico del feudalismo japonés, y desde niño tuvo que sufrir sus consecuencias.

A fines del siglo pasado, la ciudad comenzaba a producir el nuevo pensar, nuevo actuar, es decir, el nuevo estilo de vida que contrastaba con la vida tradicional en el campo. El notable y drástico cambio en la conciencia del pueblo nipón - con todas sus limita-

\* † Kitagawa Tamidyi: "Ha de kamikudaitemoratta Omoide"

[ Recuerdo como mi madre machacaba con los dientes los alimentos duros para que yo pudiera comer ]; Tokio, Japón; Asahi-shinbun; el 21 de nov. de 1965.

ciones -, tiene su origen en 1868, año del inicio de la Renovación Meidyi, culminando con transformaciones socio-económicas y políticas.

En este mismo año de 1868, veintiséis años antes del nacimiento de Tamidyi, Japón había entrado en una nueva etapa en la que al romper el hermetismo que había manteniendo frente a las fuerzas extranjeras durante 265 años, llegó a abolir el sistema hegemónico militar de Shogunato y optó por renovar la estructura del Estado, con un enfoque en la casa de Tenno<sup>2</sup>. De esta forma, se tomaron diversas medidas y decisiones para la modernización y el fortalecimiento nacional. Se llevaron a cabo sucesivamente: la supresión de los feudos controlados por el Shogunato; la abolición del estamento de los samurai; la implantación de la libertad para viajar, para ejercer cualquier profesión y para escoger a los cónyugues; la sustitución recaudatoria de arroz por dinero; la fundación del Banco Central; el fomento de industrias y comunicaciones modernas, la introducción de la educación obligatoria; la creación del Parlamento; y la promulgación de la Constitución.

Fue la época coyuntural, en plena transición hacia el capitalismo, en la que se preparaban las condiciones para el pronto despegue industrial.

---

<sup>2</sup> Optamos por usar el término el Tenno, en vez del de Emperador, que tradicionalmente ha venido manejándose, ya que el Tenno ha funcionado en la historia japonesa como institución simbólica para la unidad nacional, sin ser atribuido el poder militar real, con excepción de algunas épocas. Se diferencia, pues, con la implicación de la terminología 'emperador' en el contexto occidental.

Acorde al trayecto que siguieron los cambios materiales, se suscitó la introducción masiva de ideas occidentales en los ámbitos culturales del país, que hicieron posible emancipar a los japoneses, limitados en sus ideas por conductas convencionalistas.

En este sentido, fue tarea urgente el renovar la mentalidad del pueblo para que se adaptara a la nueva realidad. Las ideologías provenientes de Europa occidental y de los Estados Unidos, como el individualismo, el utilitarismo y el liberalismo, empezaron a interpretarse en diversas obras literarias y teatrales. Este fenómeno nuevo difícilmente lograba generalizarse en la base social y los individuos se encontraban lejos de ejercer su libre albedrío.

Por ejemplo, los literatos de tendencia naturalista japonesa describieron en forma muy cruda la sociedad 'real' y lucharon para implantar con su trabajo el 'ego moderno', médula del individualismo, en la mentalidad japonesa, el cual podía servir como antídoto para el feudalismo infame que regía, tanto la vida social como la vida íntima del pueblo. Sin embargo, a pesar de sus intenciones, lograban únicamente presentar las 'novelas personalistas' [Shishoosetsu], que mostraban visiones y alcances limitados al mundo individual del autor, sin plantear ninguna solución viable para atacar contradicciones sociales.

En este contexto, Natsume Sooseki (1867-1912), considerado uno de los grandes escritores de la era Meidiy, que había estudiado en Inglaterra, y que era un hombre que conocía los límites del naturalismo japonés, criticó, con razón, la asimilación superficial de la cultura occidental y la frivolidad de sus contemporáneos, intelectuales y políticos, señalando la necesidad de establecer una cultura nacional.

que hiciera posible cambiar la forzada apertura del país "desde fuera" - concretamente por EE.UU. - por una verdadera emancipación que produjera efectos positivos "desde dentro".

Empero, más tarde (en sus últimos años de vida), a pesar de su sensatez, Natsume formuló la idea: "Sokuten Kyoshi" [ Seguir la voluntad divina y contener el yo ], noción con tono místico-confucianista que puede considerarse regresiva, desde el punto de vista de la formación del espíritu individualista para neutralizar repercusiones nocivas del feudalismo persistente.

En medio de esta época de transformaciones políticas, socio-económicas y culturales, creció Kitagawa Tamidyi, sin estar exento de contradicciones de orden feudal, tanto en la familia como en las escuelas. Esta situación despertó la conciencia del sensible adolescente e influyó de una u otra manera en la formación de su carácter y en el desarrollo de su vida futura.

Graduado en la escuela primaria local, la Goka Shoogakkoo, pasó al colegio profesional de comercio, el Shizuoka Shoogyoo Gakkoo, aunque, según sus propias palabras, ingresó a este plantel "en contra de su voluntad". Prefería dedicarse a estudiar literatura ó pintura japonesa - estudios que venía haciendo por su propia cuenta -, vocación que era reprobada por la autoridad familiar. No sólo pensaba que para su vida sería inútil dominar el ábaco y aprender contabilidad, sino que estas materias servirían para "pintarla negra".<sup>3</sup>

Como consecuencia del disgusto que sentía hacia su carrera

<sup>3</sup> Kitagawa Tamidyi: "Wagashi no On" [La benevolencia de mi profesor]; Asahi Shinbun; Japón; 1961.

desatendió sus clases, siendo atraído por las literaturas populares de la era Edo - era inmediatamente anterior a la Meidyi -, literaturas que, en términos generales, interpretaban dramáticamente las manifestaciones de las relaciones humanas, aplastadas y distorsionadas por la ética feudal de la sociedad.

Esa predilección de Tamidyi, que no lo hizo recomendable como alumno de la escuela, lo llevó al punto de atreverse a asistir al teatro Kabuki, en el que se presentaba en esos días el Onna Gyidayuu, una especie de Dyooruri (la Marioneta Clásica de Japón). El joven precoz, pensaba que conocer la función teatral era parte indispensable para el estudio de las literaturas populares niponas, actividad que realizaba en forma autodidacta. Sin embargo, dos profesores del colegio se enteraron de la visita de Tamidyi al teatro Kabuki y, como sanción a su atrevimiento, lo castigaron físicamente. No es extraña tal actitud de los profesores, dado que el suceso ocurrió en la época en que para la mayoría del profesorado, era repugnante el hecho de que algún alumno se interesara por las letras ó las artes plásticas; los alumnos que se inclinaban por estas disciplinas eran considerados como elementos enajenados que podrían resultar perjudiciales para la construcción de un fuerte Estado militarista.

De este modo, al día siguiente de haber sido descubierto en el teatro Kabuki y castigado, Tamidyi no asistió a clases, mostrando así su inconformidad ante la violencia de los preceptores, aún cuando conjeturaba que sería expulsado de la institución por indisciplina. Sin embargo, esto no sucedió, pues las autoridades escolares negociaron en secreto con los familiares del alumno desobediente, para que no trascendiera ese pequeño escándalo que pudo haber desprestigiado al

plantel.

Cumplidas las pláticas conciliatorias, Kitagawa pudo regresar al colegio, mas no suavizó su postura inconforme ni pidió disculpas a los profesores represivos, por lo que al final de cuentas tuvo que pagar el costo de su falta, graduándose del colegio con las peores calificaciones de los estudiantes egresados en el mismo año. #<sup>4</sup>

En 1910, a la edad de dieciséis años, Tamidy ingresó a la Preparatoria de la Universidad de Waseda en Tokio. Continuó con la carrera de comercio, aunque sin dejar atras los estudios autodidactas de literatura y pintura.

Este período universitario le sirvió para cultivar el intelecto; pues se asoció a algunos círculos culturales, como el que organizaba Jonma Jisao (1886-1981), profesor de literatura inglesa en la Universidad de Waseda e investigador de literatura japonesa de la era Meidy; también conoció al dramaturgo, Akita Udjaku (1886-1962) y a la actriz de gran popularidad, Matsui Sumako (1886-1919), durante sus asiduas visitas a los teatros de Shingueki. #<sup>5</sup>

#<sup>4</sup> Kitagawa: ibíd.

#<sup>5</sup> El movimiento teatral Shingueki [El Nuevo Teatro] fue abanderado por el novelista naturalista Tsubouchi Shouyou (1859-1935) con la Bunguei-kyoukai [la Asociación de Arte y Letras], por el escritor Osanai Kaoru (1881-1928) con el Dyiyuu Guekidyou [el Teatro de la Libertad] y posteriormente con el Tsukidyi Shoo-Guekidyou [el Teatro Chico de Tsukidyi], después de la Guerra ruso-japonesa.

Junto con las obras originales japonesas, se montaron en los 'teatros del movimiento' adaptaciones de las dramas y novelas occiden-

En esta época, conoció a Miyazaki Shoogo, estudiante de la Universidad de Waseda y pintor, quien se había afiliado al club de artistas llamado Jyuudzan-kai (1912-1913), cuyos iniciadores eran el pintor Kishida Ryuusei y el escritor Takamura Kootaroo, artistas destacados de una de las escuelas de arte occidental.

El nuevo amigo de Tamidyi, Miyazaki, fue el que animó al joven aficionado de Shingueki para pintar al estilo occidental. Con el apoyo de Shoogo, en una exposición colectiva de pintores amateurs, presentó tres pequeños cuadros al óleo, de los cuales uno era el retrato del amigo pintor de la misma Universidad.

---

tales recientes, de autores como Ibsen, Strindberg, Shakespeare, Chejov, Tolstoi y Dostoievski.

Este movimiento tenía como objetivo reformar y renovar los teatros tradicionales como Kabuki y Shinpa-gueki - variante del nuevo Kabuki -, en los que predominaban las relaciones humanas de tendencia maniqueísta, basadas en la ética feudal.

## I - 2. La doble vida en los Estados Unidos. 1917-1922.

En 1914, año en el que en México se clausuró la primera EPAL de Santa Anita, de Ramos Martínez; Kitagawa se decidió a abandonar su carrera universitaria que nunca le había interesado, y partió del Puerto de Yokojama hacia Portland, Estado de Oregon en los Estados Unidos, donde radicaba su hermano mayor, Ikujei, hijo de la misma madre.

No se saben con exactitud los motivos que llevaron a Tamidyi a suspender sus estudios universitarios y a efectuar el viaje repentino a la Unión Americana, pues el pintor japonés no menciona nada al respecto en ninguno de sus numerosos escritos, ni lo comentó con sus allegados, colaboradores ó discípulos de las labores artístico-pedagógicas.

Sin embargo, el ex-secretario particular del pintor, Asakawa Yukio, - quien lo acompañó y asistió desde que Kitagawa se instalara en 1943 en la ciudad de Seto, Prefectura de Aichi, Japón, con el objeto de dedicarse a las artes plásticas -, opina que el viaje de su patrón se debía en gran parte a los problemas familiares; sobre todo, al mayorazgo que obligaba a los hijos menores a abandonar la casa, al no tener derecho a heredar la estirpe ni la fortuna familiar.

Tamidyi era el último hijo de la familia Kitagawa, por lo que no tenía esperanza de convertirse en su jefe. En la era Meidyi, esto fue algo común. Además, algunos de los hijos obligados a salir del hogar, contraían matrimonio con mujeres en cuyas casas no había herederos varones, adoptando así el apellido de la familia de sus esposas y asegurando su preservación.

Este plan de unión conyugal para la renovación familiar feudal corresponde justamente al caso del hermano de Tamidyí, Ikujei, quien adoptó el apellido Tsukui para encargarse de esta familia.

Cabe señalar también que aunado a ésto, la atmósfera de la época influyó, en cierto modo, para que el joven aventurero decidiera emprender un viaje a los Estados Unidos, país del cual se hablaba con grandes expectativas entre los japoneses.

El ambiente general de esa época fue como se describe a continuación:

'Pese a haber ganado la guerra contra Rusia, el gobierno japonés promovió la emigración, por lo cual se incrementó el número de los hombres que se trasladaban a EE.UU. Los segundos y terceros hijos de las casas campesinas, al graduarse de la escuela, fueron invitados a emigrar a EE.UU. por los policías locales en circunstancias en que las políticas del gobierno recomendaban la emigración con frases pomposas: 'Volar virilmente hacia ultramar' [Kaigai ni Yuuji suru]. \*'

---

\*' Ichikawa Masanori: 'Kuniyoshi Yasuo wo tooshitemita Amerika-ja no Mondai-ten [ Algunos aspectos de la escuela norteamericana de los pintores japoneses a través de Kuniyoshi Yasuo ]; Catálogo de la Exposición, Japanese artists who studied in U.S.A. and the American Scene; Japón; el 24 de julio - el 5 de sept. de 1982.

En Portland, Kitagawa estudió inglés en una escuela privada; trabajaba al mismo tiempo como mesero y cantinero en los restaurantes con el fin de ahorrar dinero suficiente para poder estudiar artes plásticas en Nueva York. Esto demuestra que, si bien se desconoce el origen de la idea de Tamidyi para dedicarse al arte profesional, se sabe que en la costa oeste de la Unión Americana ya cultivaba esta vocación y se preparaba para tal objetivo.

Después de permanecer casi un año en Portland, decidió cruzar el país para viajar a Nueva York, vía Chicago, permaneciendo en este último lugar algunos meses.

A principios de 1916, llegó a su destino y trató de conseguir trabajo. Tal vez su afición al teatro le ayudó y logró conseguir empleo en un taller artesanal que pertenecía a un griego que fabricaba y abastecía de decorados teatrales.

Trabajó ahí de 1916 a 1922, como el único trabajador asiático del sindicato Theatrical Union No. 1, en calidad de pintor de 'brocha gorda', desde las ocho de la mañana hasta las cinco de la tarde, excepto los sábados y domingos. Tamidyi reconoció que la experiencia en este taller le ayudó mucho para poder realizar las pinturas murales de grandes dimensiones que más tarde, ya como artista profesional consagrado, produciría en Japón.

A partir de 1919, empezó a estudiar formalmente pintura en la Art Students League, a la que asistía por las noches. Para iniciar estudios buscó como maestro al pintor John Sloan (1871-1951), entre otros, a quien eligió porque 'sus clases se impartían en la noche, Sloan era socialista y enseñaba bien composiciones artísticas'.<sup>2</sup>

El profesor Sloan tenía antecedentes de haber formado parte

de un grupo disidente de pintores llamado The Eight (Los Ocho), junto con Robert Henri (1865-1929), George Luks (1867-1933), William Glackens (1870-1938), Everett Shinn (1876-1953), Ernest Lawson (1873-1939), Maurice Prendergast (1859-1924) y Arthur B. Davies (1862-1928); quienes se oponían a la National Academy of Design.

La finalidad del grupo fue presentar las obras de sus miembros en una exposición, y con ello, hacer manifiesta su inconformidad con las autoridades de la National Academy, que en el concurso primaveral de 1907 habían reprobado algunos lienzos de amigos y discípulos de Henri, quien había fungido como juez del certamen.

Contribuyendo a las críticas, el grupo fue llamado en tono despectivo: Ashcan School (Escuela Cenicero) ó bien, Ocho Disonacias, debido a que el motivo de su pintura estaba enfocado a la gente de los barrios marginados de Nueva York; y también a que entre los integrantes del grupo existían heterogeneidades notorias en las manifestaciones artísticas.

La Exposición que el grupo había presentado en la Macbeth Gallery en febrero de 1908, tuvo un gran éxito, marcando así un paso significativo en el desarrollo histórico del arte norteamericano.

En lo que concierne a la militancia socialista, Sloan asumió la dirección artística del órgano del Partido Socialista Estadunidense Masses (Masas) en 1912, sin embargo, al cabo de cuatro años renunció al cargo, pues estaba en desacuerdo con los lineamientos trazados por

✕<sup>2</sup> Kubo Sadayiroo: "Kitagawa Tamidyi no ayunda Michi" [ Caminos por los que siguió Kitagawa Tamidyi ]; El Mundo del Arte I - Kitagawa Tamidyi; Japón; Soobun-sha; 1984; p.27.

la dirección del mismo órgano, en cuanto a la relación que existía entre la propaganda política y el arte. El mismo año de su dimisión, 1916, comenzó a dar clases en la Art Students League.

En 1913, tomó parte activa en la organización de la histórica Armory Show, exposición en que por vez primera en la Unión Americana, se exhibieron más de mil seicentas obras artísticas que abarcaban desde Ingre y Delacroix, pasando por novedosas pinturas del Fauvismo, Cubismo y Dadaísmo, hasta los últimos trabajos de los pintores norteamericanos.

Todo esto, en relación a su historia personal, significa que Sloan era un artista sensible y atento a los cambios sociales de la época y a la vanguardia de los acontecimientos estéticos trascendentales en su país.

En este contexto, el alumno japonés aprendió a dibujar al desnudo y otras composiciones en los cursos nocturnos de John Sloan, en los cuales, el profesor ponía énfasis en la creación artística, desde dos perspectivas: la pintura enfocada a las masas populares, y el hecho de captar objetos con realismo. Estas características se materializarían en forma notable en las obras de Kitagawa. Aún cuando este pintor es considerado posteriormente como uno de los artistas de la 'escuela mexicana' debido a su tendencia pictórica, no pasa inadvertida la influencia de su maestro norteamericano, que se manifiesta por tener como objeto de su obra a los campesinos, obreros, artesanos y gente común.

En el mismo período en que Tamidy estudiaba con Sloan, había otros compatriotas aprendices en la Art Studets League. Ellos eran: Kuniyoshi Yasuo(1893-1953) y Shimizu Toshiyuki(1887-1945). El primero,

que era partidario de Renoir y discutía sobre su inclinación plástica con su compañero Kitagawa, admirador de Cezanne, tenía como maestro a Kenneth Hayes Miller (1876-1952); mientras el segundo - a pesar de estudiar en la misma institución, nunca se encontró con Tamidyi - iniciaba sus estudios con Brideman y Miller, continuando después con Sloan y George Wesley Bellows (1882-1925).

Estos tres estudiantes llevaban en Nueva York una doble vida de trabajo y estudio; rutina que fue común entre los estudiantes japoneses de arte radicados en los Estados Unidos, pero que contrastaba con otra corriente de los aprendices nipones con la misma vocación en Europa, a quienes el gobierno ó sus propias familias acaudaladas les financiaban sus estudios plásticos, trasladándose directamente de Japón a los países europeos de destino, principalmente a Francia, en donde se dedicaban exclusivamente al arte.

Esta diferencia de situaciones tenía como consecuencia el que los jóvenes pintores radicados en Norteamérica - quienes se veían obligados a ganarse la vida trabajando como meseros, peones, empleados de hotel ó artesanos, para aliviar sus constantes dificultades económicas - tuvieran como pintores un futuro nada prometedor. En cambio, las élites que estudiaban en Europa occidental, además de no tener la necesidad de trabajar, tenían casi asegurada una vida privilegiada, siempre y cuando retornaran a su país como artistas más ó menos consolidados.

El marcado contraste de estas dos corrientes de pintores japoneses en formación, se debía fundamentalmente a las contradicciones sociales de Japón a principios del presente siglo. No obstante que las dos guerras - la primera contra China (1894-1895) y la segunda contra

Rusia (1904-1905) - fueron ganadas por Japón, y que trajeron consigo el auge industrial, la vida del pueblo tanto en el campo como en la ciudad, se tornaba cada vez más difícil a causa de la crisis económica, los aumentos recaudatorios y las crecientes inflaciones, que tenían sus raíces en el acelerado armamentismo del gobierno expansionista.

Ante tales dificultades de la vida, muchos japoneses decidieron abandonar el país, en busca del futuro promisorio que parecía ofrecer el Continente Americano. Aquellos que emigraron a los Estados Unidos, trabajaron en su mayoría como agricultores, mineros, jornaleros de ferrocarriles y en todas las faenas duras destinadas al sector marginado de la sociedad norteamericana.

Si los alumnos de la Escuela de arte como Kitagawa, Kuniyoshi y Shimidzu, no pueden llamarse emigrantes en el sentido estricto de la palabra, tampoco estaban exentos de realizar faenas mal remuneradas, - y aún cuando Kitagawa gozaba de mejores condiciones de trabajo y sueldo que sus compañeros, el desempeño de estas labores los distanciaba definitivamente de los grupos que estudiaban en Europa, que eran los principales importadores de la cultura occidental, y con ello, los que obtenían mayores beneficios del gobierno central de Japón.

La actividad más destacada de Kitagawa en México, fue la educación artística para niños y adolescentes. En su libro, E o kaku Kodomo-tachi [ Los niños que pintan cuadros ], publicado en 1952 en Tokio, sin embargo, él mismo explica que el interés por este tema surgió durante su estancia en Norteamérica.

En los planteamientos filosóficos respecto a la relación entre el hombre y el arte, se preguntó, por qué viviendo en un país tan rico como los Estados Unidos, su pueblo no entendía el arte ni tenía

interés por él. Y, pese a contar con magníficos museos como el Metropolitano, que albergaba obras maestras de todo el mundo y al que mucha gente visitaba los domingos ¿ cuántas personas llegaban a hacer una verdadera apreciación del arte ? A estas gentes les encantaba admirar un retrato de George Washington y les conmovían los cuadros de batallas contra indios americanos. Eran aficionados de la historia - prosigue - pero no del arte. Les extasiaban pinturas de mujeres desnudas que les permitían evocar bailarinas vulgares del teatro burlesque en la Calle Catorce. Para la gente adinerada, un cuadro con ramos de flores, un rollo de pintura colgante oriental ó una mesa de sala laqueada resultaban ideales para decorar sus residencias, empero, les parecían horriblos los Brughel y los Bosch por sus características pictóricas.

Al respecto, opina que tales reacciones de la gente fueron comunes, y señala que en su época, el hombre y el arte se manejaban como conceptos opuestos, situación que no se había presentado en épocas antiguas. Se supone que el arte moderno era el responsable de tal problemática, por perder la fuerza directiva ante el pueblo y por elevarse a un nivel inaccesible para cualquier persona 'no culta'. Sería absurdo e imposible - continúa - volver a bajar el arte a un nivel en donde se ubicasen las masas populares, después de que las mejores sabidurías humanas lo habían elevado hasta el nivel actual. La solución para esta cuestión, entonces, consiste en el acercamiento mutuo del artista y el pueblo.

El artista debería aprender más de éste, mientras las masas tienen que tratar de encaminarse al arte. Kitagawa considera que la gente no daba mucha importancia al arte, aunque todo el mundo quería

comprenderlo. Si por desgracia alguien no sabía apreciarlo, podía continuar viviendo la cotidianeidad sin problema. Resultaba pues, que el que no comprendía el arte, admiraba al que poseía una alta capacidad de apreciación de él, y ante el arte mismo se sentía avergonzado, aún cuando tratara de fingir que lo comprendido.

Esta situación hacía que las personas que se sentían incapaces para apreciar el valor auténtico del arte, se alejaban cada vez más de éste y arruinaban su sensibilidad por la belleza. Sería triste - reflexiona - que la humanidad viviera sin sensibilidad ante la belleza. Aunque tal situación imaginaria jamás se hizo real en la historia humana, la incomprensión de mucha gente por el arte fue una prueba de que su espíritu estaba notoriamente enajenado. La conclusión del monólogo llevó a Kitagawa a tomar la decisión de estudiar la educación artística, ya que le representaba el mejor camino para corregir la enajenación espiritual de la humanidad. \*<sup>3</sup>

Por este motivo, leyó, entre otras, obras de Sigmund Freud (1856-1939) y Franz Cizek (1865-1949) y, aplicando teorías y recursos aportados por los dos grandes del psicoanálisis y la educación artística infantil respectivamente, hizo pruebas de análisis de cuadros pintados por los alumnos de escuelas primarias y de jardines de niños. En el libro arriba citado, Tamidyi afirma que quedaba sorprendido al descubrir en esas obras creadas por manos pueriles casi todas las esencias indispensables para producir el arte, a la vez que aprendió que era posible comprender el mundo interior de los niños mediante la

---

\*<sup>3</sup> Kitagawa Tamidyi: E o kaku Kodomotachi [ Los niños que pintan cuadros ]; Tokio, Japón; Iwanami-shoten; el 10 de dic. de 1952.

psicología infantil revelada en sus pinturas. Sostiene entonces, que la tarea de la educación en las prácticas artísticas, consiste en propiciar que el talento comprobado que poseen los niños en el subconsciente, perdure en el trayecto en que se vuelvan adultos. De este modo, pensaba que cuando se lograra penetrar la profundidad psicológica de los muchachos, podría comprenderse perfectamente su arte y cultivar su talento subyacente, formando un hombre mejor. A pesar de la observación de Cizek<sup>4</sup>, quien tras largos años de experiencia en la educación artística para niños, pensaba que al alcanzar cierta edad los muchachos producían cuadros de menor calidad, el japonés llegó a formular la hipótesis de que, si los niños siempre aspirasen a ser creativos y a hallar la libertad de espíritu, se lograría cumplir la tarea que planteaba la educación del arte. La educación artística para niños mayores de diez años de edad le pareció un reto mayor que tratar de

---

<sup>4</sup> En su escrito de 1941-1942, Cizek comenta detalladamente la educación artística que él impartía para niños y jóvenes: "En las clases superiores, no sé porqué, pero se notaba que ya desaparecía algo vivo y lleno en los alumnos, a la mayor parte de ellos no le quedaba más que las clases en que se les obligaba realizar repetidas correcciones, clasificaciones y pasatiempos. (...) Eran pocos los niños de trece años de edad que asistían al tercer año de secundaria, que en base a su disposición psicológica conservaran el interés vivamente creativo. Debido a que venían ejerciendo el aprendizaje de asignaturas naturistas, realistas y científicas durante largo tiempo, la mayoría de los educandos transformaban su vida en una existencia descolorida desde el punto de vista de la creatividad. Lo que sucedía era que, en

superar la misma materia novedosa.

La vida neoyorkina para Kitagawa, fue algo determinante en su carrera de artista, ya que si comenzó a pintar a la manera occidental en la época universitaria, fue en Nueva York donde, se concientizó y forjó la idea inequívoca de dedicarse al profesionalismo de las artes visuales. Si posteriormente el pintor japonés se aclimató bien al medio artístico mexicano, en especial al movimiento pictórico-pedagógico de las EPAL, y por su adhesión plástica se le atribuya en Japón la definición ligera del pintor de la "escuela mexicana", es preciso señalar que todo ello fue consecuencia lógica del desarrollo de lo que había aprendido y vivido en la Metrópoli norteamericana. Además de ello, ahí se enteró de la novedosa educación estética y se interesó en sus posibilidades para establecer una mejor relación entre el hombre y el arte.

---

cuanto eran absorbidos por el objeto de aprendizaje escolar usual, empezaban a reconocer su falta de facultades en el área de las artes plásticas, a la vez que perdían el placer de pintar.' (Franz Cizek: Gestaltung als Bekenntnis; Wiener Stadt/und Landesbibliothek; 1941-1942.

## I - 3. Viajes al Sur de los Estados Unidos y Cuba. 1922-1923.

A pesar de todo lo que hizo y aprendió en Nueva York, el joven pintor, lleno de ambición y de espíritu aventurero, decidió poner fin a la vida que venía sosteniendo en la gran metrópoli desde 1918, pues consideraba que no podía encontrar a su alrededor una temática filosófica que inspirara el arte:

'La bondad que no presupone mala intención, la belleza que no implica fealdad, los alimentos que no contienen ningún elemento tóxico y el país que no tiene la posibilidad de milagro, hacen insulsa la vida.'\*

El invierno largo y frío de Nueva York que lo agobiara durante años, fue uno de los motivos por los cuales quería refugiarse en tierra cálida. El deseo de abandonar la ciudad de los rascacielos se concretó accidentalmente cuando su amigo, el pintor danés Tostain Mueller, visitó el departamento del japonés un domingo de octubre de 1922 para anunciarle su idea de salir de viaje. Los dos, asfixiados por la vida invernal neoyorkina, se sorprendieron al coincidir, ya que ese mismo día, por la mañana, Tamidyi había reunido los folletos sobre barcos comerciales, por lo que ambos se pusieron de acuerdo inmediatamente para tomar el buque que salía del dique en el Río Hudson con

---

\* Kitagawa Tamidyi: Mekishiko no Seishun [ Una juventud en México ]; Efuue-shuppan; Nagoya, Japón; 1986; p.67.)

rumbo al Sur de los Estados Unidos.

Ya en la primera ciudad de visita, Charleston, South Carolina, el viajero nipón quedó admirado por la belleza de los negros de la localidad, que vivían bien aclimatados como si hubieran sido la naturaleza misma en medio de frondosas plantas tropicales.<sup>22</sup> Esta gente no era aquella que había conocido en el barrio Harlem de Nueva York (músicos, poetas, actores ó dramaturgos), sino que era la gente común y corriente que vestida modestamente, vivía en chozas humildes.

Al llegar más al sur, a Jacksonville en La Florida, los ojos del japonés se deslumbraban cada vez más. Y sintiendo agradable la vida sureña, los viajeros se quedaron ahí cuatro meses, antes de que el danés se decidiera a partir solo hacia la isla de Jamaica. Mientras tanto, en Jacksonville, Kitagawa, atraído por la raza negra, se atrevía a visitar diariamente sus comunidades con el fin de pintarlas, a pesar de que sabía que al igual que en Charleston, la discriminación y el desprecio hacia los habitantes comunes eran tan fuertes que se habían establecido fronteras invisibles entre las zonas habitacionales del negro y del blanco.

Después de separarse de su compañero de artes plásticas, optó por tomar el camino que lo dirigiera a la colonia japonesa llamada Yamato, ubicada cerca de Miami, la cual se componía de varias fincas de inmigrantes japoneses que se dedicaban al cultivo de tomates para el mercado de Nueva York en la temporada invernal. El viajero se quedó en una de las fincas, perteneciente a un japonés llamado Kamiya, y se ofreció para trabajar con él como capataz de la finca, deseando obser-

---

<sup>22</sup> Kitagawa: Ibid; p.75.

var de cerca a los peones negros.

A través de sus labores, el pintor se ganó la simpatía de los trabajadores, a tal grado que le invitaron a una fiesta clandestina celebrada en el bosque. Ansioso de conocer el 'misterio' de la gente negra, aceptó la invitación y se arriesgó para llegar a la reunión secreta, pasando por la casa del alguacil con un disfraz de negro.

Sin embargo, las relaciones cordiales entre el capataz y los peones llegaron pronto a su fin, ya que poco después Tamidyi realizó el plan de viajar a Cuba al abandonar la colonia japonesa.

En la isla caribeña, cuando ya preparaba el viaje a México, como destino siguiente, y habiendo comprado su pasaje para el barco, sufrió un tremendo robo: un coterráneo, con aire de mendigo enfermo, visitó al pintor en su hotel, pidiéndole que lo contratara como intérprete del español. Aunque Kitagawa hablaba muy poco el idioma castellano, no lo aceptó. Pero, como un acto de caridad le propuso invitarle una comida. Al llegar a un restaurante del Centro de La Habana, el invitado se despidió del anfitrión, pretextando que no tenía hambre, regresó al hotel, y con el antecedente de que Kitagawa quería abandonar el hospedaje, sacó casi todas las pertenencias de Tamidyi, entre las cuales se encontraban unos tres mil dólares - dinero ganado como artesano en el taller de decorados teatrales -, además de bocetos seleccionados de desnudos y cartas.

Con esa anécdota desastrosa que borraba casi todas las huellas materiales de trabajos y estudios en Nueva York, a Kitagawa no le quedaba más que tomar el barco con destino a México y volver a comenzar la vida de nueva cuenta.

## II. La experiencia de las Escuelas de Pintura al Aire Libre.

### II-1. La primera EPAL Santa Anita. 1913-1914.

La Escuela de Pintura al Aire libre (EPAL) cambia sus características y funciones orgánicas y sociales conforme a las épocas en que evoluciona. A lo largo de aproximadamente diecinueve años de existencia, este movimiento pictórico, sin paralelo en la historia de México, experimenta, al igual que otros acontecimientos sociales, vaivenes en su destino que muestran sus ciclos de nacimiento, crecimiento y decadencia. Esto sucede, tal como ocurrió con la EPAL, dependiendo de las exigencias de cada lapso histórico.

Con la intención de hacer resaltar el significado de la fase respectiva que cronológicamente traza el sistema EPAL, dividimos su trayectoria en cuatro etapas cualitativamente distintas, del modo siguiente:

La etapa formativa, que comienza en 1913 y termina un año después, período considerado como antecedente de la Revolución Mexicana, en el cual el gobierno efímero de Victoriano Huerta rompe el embrionario Estado democrático fundado por Francisco I. Madero y restringe el libre ejercicio de diversas actividades sociales.

La de resurgimiento ó expansión orgánica, que abarca desde 1920 hasta 1924, época en que los grandes proyectos culturales y docentes del Secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, favorecen el desarrollo de todas las actividades relacionadas con su cargo, y gracias a ello, se plantea y fomenta el arte nacional en la sociedad.

La de auge, de 1925 a 1927, en que debido al apoyo decidido

del gobierno de la Revolución, celoso de diluir los antagonismos de clase y fortalecer la integración nacional, se multiplican las filiales de la EPAL.

La de colapso, en que a pesar del incremento en el número de planteles, éstos sufren, por diversas causas, constantes dificultades para su existencia desde 1928 hasta 1936, año del término definitivo de su función.

En estas cuatro etapas subdivididas, las instituciones EPAL adquieren diferentes rasgos en la medida en que tratan de ajustarse, por supervivencia, a lo que los pasos sumamente vertiginosos y complicados del período en cuestión marcaban. Como consecuencia, cada etapa comprendía necesariamente, un distinto contenido histórico y social.

En el presente capítulo, trataremos la fase formativa en que surge la primera EPAL, con el objetivo específico de analizar el papel que ésta jugó en el medio artístico de México durante 1913-1914.

Las grandes transformaciones cualitativas en el contexto cultural y artístico del país empiezan a percibirse inmediatamente antes y después de la Revolución de 1910, no obstante que sus verdaderas e intensivas irrupciones se producirán desde 1921 con los proyectos del nacionalismo cultural vasconcelista.

Entre los múltiples quehaceres de las artes plásticas nacionales, dos incidentes trascendentales que anteceden al nacimiento de la EPAL, ocurren sucesivamente: una exposición de pintura mexicana en 1910, y la huelga de los estudiantes de arte de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA=la antigua Academia de San Carlos) en 1911.

Respecto a la primera, Armando Torres-Michúa señala:

«Conocida y chusca es una anécdota del gobierno porfirista: uno de los festejos para celebrar el centenario de la Independencia, fue una muestra de pintura española(!), ignorando a los artistas mexicanos... La reacción de algunos de ellos [Entre los cuales sobresalían el Dr. Atl y José Clemente Orozco] fue la de exigir efectuar una de artistas nacionales.»<sup>1</sup>

A través de algunas negociaciones del Dr. Atl - como líder del grupo - ante el gobierno, se otorgó una pequeña suma como presupuesto para una exposición colectiva de artistas nacionales en la Academia. Pero, el resultado de las dos exposiciones fue bastante irónico. Testigo de estos sucesos, Orozco recuerda:

«La exposición [mexicana] fue de un éxito grandioso, completamente inesperado. La española era más formal y pomadosa, pero la nuestra con todo y ser improvisada, era más dinámica, más variada, de más ambición y sin ningunas pretensiones. Ocupaba el patio por entero, los corredores y todos los salones disponibles [de la ENBA]. Nunca se ha vuelto a ver en México una exposición semejante.»<sup>2</sup>

---

«<sup>1</sup> Armando Torres-Michúa: La pintura contemporánea <1900-1950>; México; UNAM; 1979; p.8.

«<sup>2</sup> José Clemente Orozco, : Autobiografía; México; Ediciones

Los estudiantes, entusiasmados por el éxito logrado con su exposición, pretendieron como paso siguiente, obtener muros en los edificios públicos, para pintarlos, proyecto que había planteado el Dr. Atl (1875-1964) ante sus seguidores y que solamente se concretaría hasta 1921, año del inicio del movimiento muralista. Pero, al ser concedido el permiso para la empresa por parte de la Secretaría de Instrucción Pública del régimen porfirista, estalló la Revolución y quedó suspendida la preparación de la pintura mural para el anfiteatro de la Preparatoria, mismo que sería pintado hasta 1922 por Diego Rivera (1886-1957) con el tema de 'La Creación', siendo éste su primer mural en México.

Sin embargo, la Revolución constituyó un factor determinante para que el espíritu de rebeldía de los aprendices de arte surgiera y se fermentara en el estado general de orden político por el que atravesaba el país, y que se canalizara a la huelga de 1911 en la ENBA, puesto que ellos - los aprendices -, provenientes en su mayoría de la capa media de la sociedad, simpatizaban con las consignas de la Revolución, tales como : apertura política, libertad de expresión y la renovación social que el Porfiriato venía impidiendo.

Otro factor importante que influyó indirectamente en la lucha de los alumnos de arte fue la situación generalizada de la cultura nacional de la época, en la que predominaba la asimilación europea - particularmente francesa -, no obstante que en la cúspide del academismo de las artes plásticas y la arquitectura, en la ENBA, reinaba la influencia no menos significativa del arte español, debido a las ense-

Manzanas impartidas por profesores importados de la nación ibérica.

Una genuina prueba de esa dependencia cultural fue la exhibición de pintura española con motivo del Centenario de la Independencia mexicana de España. El constante y sistemático menosprecio a lo mexicano, al lado del elogio inusitado a lo europeo occidental, infundía sentimientos frustrados y provocaba descontentos, que llevaban a valorar los trabajos con temas nacionales.

No es fácil, sin embargo, señalar con precisión cuándo y con quién se originó la idea de crear el 'arte nacional' que significaría la reivindicación del valor autóctono - lo propio de México - en virtud de que ello es, seguramente, consecuencia de la acumulación crónica y colectiva de varios factores históricos y/o psicológicos - en los que generalmente su trascendencia no es percibida - , pese a que algunos investigadores señalan que el indigenismo del siglo pasado y los procedimientos modernos de Saturnino Herrán (1887-1918), fueron antecedentes de la formación de la 'escuela mexicana'\*. En este contexto se justifica la importancia histórica de la exposición de pintura mexicana, dado que, sin lugar a duda, no sólo sirvió como un simple desquite moral para los jóvenes pintores de la ENBA, quienes serían el motor principal de la creación del 'arte nacional', sino también como medio para concientizarlos.

En todo caso, fue en 1911, año en que la verdadera posibilidad de reformas en el sistema académico - en las cuales figuraría la constitución de la primera EPAL - propiciaría el estallido de huelga

\* Justino Fernández: La pintura mexicana; México; Ed. Por-maca; 1964; p.34./ Torres-Michúa, : La pintura contemporánea ; p.6.

surgido a raíz de las protestas de los estudiantes de arte en contra de la intransigencia de las autoridades de la ENBA.

Los motivos inmediatos del paro estudiantil, de acuerdo con el pintor Jean Charlot y la crítica de arte Raquel Tibol, fueron los descontentos e inconformidades de los alumnos del departamento de artes plásticas con el doctor Vergara Lope, quien impartía la clase de anatomía artística, y dirigidos al arquitecto Antonio Rivas Mercado, director de la ENBA entonces. El primero había obligado a los alumnos a calcar mecánicamente láminas especiales durante un año (ignorando la petición de ellos sobre la práctica de autopsias), y a comprar hojas mimeografiadas, copiadas de las láminas del libro Anatomy de Richer, sistema de enseñanza con el cual no estaban conformes, al calificar este método como malo y costoso. Para conciliar, el director Rivas Mercado convocó a una reunión del maestro con el estudiantado, que resultó en una confrontación en la que, debido a los insultos descargados por Vergara Lope y a las constantes interrupciones del director contra los alegatos de los alumnos, se creó una atmósfera de odio hacia las autoridades. Como consecuencia de esta reunión fallida, estalló la huelga en que participarían más de cien estudiantes, dirigidos por la Sociedad de Alumnos Pintores y Escultores de la ENBA.\*

A través de la huelga, se exigieron diversas reformas, como lo recuerda muchos años después uno de los participantes, David Alfaro Siqueiros:

---

\* Jean Charlot: El renacimiento del muralismo 1920-1925; México; Ed.Domés; 1985. p.64./ Raquel Tibol: Homenaje al movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre; México; INBA/SEP; 1981; pp.17-18.

«Exigimos simultáneamente reivindicaciones pedagógicas y políticas. la separación del viejo director académico, arquitecto Antonio Rivas Mercado; el nombramiento del [pintor moderno] Alfredo Ramos Martínez; la supresión de la copia del yeso, de la anatomía académica, de la subvención de materias en clases y maestros aislados, la supresión de los exámenes a base de jurados de obras aisladas, etc; la creación de escuelas al aire libre \*, el alojamiento y materiales gratuitos para los estudiantes.»<sup>b</sup>

Aproximadamente tres meses después del comienzo del paro, los huelguistas consiguieron el primer triunfo: el 2 de noviembre de 1911, Ramos Martínez [Lámina 1] protestó ante el subsecretario de Instrucción Pública, López Portillo y Rojas, como director de la Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA), nueva entidad autónoma que junto con la de Arquitectura, se creó dentro de la ENBA con el propósito de separar a los estudiantes de arte y de arquitectura que rivalizaban por divergencia de intereses originada, en buena parte, por las brechas clasistas. Raquel Tíbol señala respecto a la creación de la nueva institución:

«...En vez de solucionar el conflicto se le pu-

---

<sup>b</sup> David Alfaro Siqueiros: Me llamaban el Coronelazo <Memorias>; México: Grijalbo; 1977; pp.94-95; \* subrayado nuestro.



Autorretrato, pastel de Alfredo Barco Martínez.

sieron cataplasmas: se dejó la Escuela Nacional de Bellas Artes como estaba y se creó una especie de entelequia denominada Academia Nacional de Bellas Artes que dependería directamente del gobierno de la República y gozaría de todas las prerrogativas de los establecimientos oficiales. Esto no puede extrañar, pues en los convulsos días de principios de la Revolución los límites institucionales no estaban claros en muchos ámbitos. \*x\*

El 'pintor moderno' Ramos Martínez, había sido becado en París y, al regresar a México en 1911, impartió clases en la ENBA; y bajo el clima de conflicto, figuraría ya como el máximo representante de las reformas para la antigua Academia de San Carlos. José Clemente Orozco, fue uno de sus alumnos:

'Ramos Martínez lanzó su candidatura para director de la Academia y pidió el apoyo de los estudiantes huelguistas prometiendo acabar con el monstruo académico y hacer grandes reformas en los métodos de estudio. Nos mostró una rica colección de vestidos de seda tornasolada que lucieran las modelos para el cuadro de la Primavera [Lámina 2]. Nos habló largamente de Re-

---

\*x\* Raquel Tibol: 'Prefacio'; p.21.



La Primavera, de Alfredo Ramos Martínez.

noir, de Matisse, de Claude Monet, Pizarro, y en fin, de todos los impresionistas franceses y de la aldea que hiciera famosa: Barbizón. Los muchachos pintores cayeron definitivamente para no levantarse más, en el embrujo parisense de la Primavera.\*<sup>v</sup>

A pesar de que el nombramiento de Ramos Martínez para la dirección de la nueva institución fue reconocida por el gobierno, Rivas Mercado intentó desconocer los planes reformativos del pintor, emitiendo una proclama en la que se anunciaba que los estudiantes de la flamante Academia de Bellas Artes no disfrutarían de materiales de enseñanza, ni de becas anuales, ni de becas para estudios en Europa. Tal actitud pronto aceleró su autodestrucción y se vio obligado a renunciar al cargo de director de la ENBA el 9 de abril de 1912. Sin embargo, ahí no paró el conflicto interno de la Escuela, pues los alumnos de arquitectura se oponían a que Ramos Martínez volviera a nombrarse director de la Academia Nacional, anulando con ello la intención de los de artes plásticas de llevarlo a la subdirección general de la ENBA. Fue entonces el director Jesús Galindo y Villa, el que tuvo que tomar la decisión de apaciguar el ánimo de las partes en contienda y devolvió el mando de la ANBA al pintor reformista, el 13 de agosto de 1913. Un mes después, la idea de Ramos Martínez, de establecer una escuela al aire libre, se manifestó en una carta dirigida al Ministro de Instrucción Pública, Nemesio García Naranjo. Sobre el contenido de

---

\*<sup>v</sup> Orozco: Autobiografía; p. 27.

la correspondencia, Raquel Tibol expone:

«... (Ramos Martínez) expresaba el deseo de que sus alumnos trabajaran directamente de los modelos y contacto con la naturaleza, en sitios donde el follaje y los efectos de perspectiva expresaran caracteres propios de México. Ramos Martínez argumentaba en esa carta que el contacto con el paisaje real despertaría el entusiasmo de los estudiantes por las bellezas de la patria, dando así la oportunidad al nacimiento de un verdadero arte nacional.»<sup>8</sup>

El doble objetivo del plan ramosmartineciano para la fundación de una EPAL era, por un lado el de crear un espacio en donde los jóvenes pintores pudieran trabajar «directamente con los modelos y en contacto con la naturaleza», en la búsqueda del arte nacional; y por el otro, el de pacificar el antagonismo entre los alumnos de arte y los de arquitectura. Dicho plan se materializó el 17 de octubre de 1913, fecha en que se firmó el contrato de renta de una casa con tres cuartos en Santa Anita, Ixtapalapa, conurbada a la Ciudad de México, la cual se llamaría pomposamente «Barbizón», aludiendo a aquella aldea francesa que había hecho famosos a los pintores paisajistas, como Corot, Millet y Daubigny.

Los estudiantes internados ahí ó que venían de visita, fue-

---

<sup>8</sup> Tibol: «Prefacio»; p.22.

ron: los pintores David Alfaro Siqueiros, Miguel Angel Fernández, Romano Guillemín, los hermanos Emilio y Gabriel Labrador, Mateo Bolaños, Juan Olaguíbel, Miguel Angel Pérez, Barbón López, Ramón Alba de la Canal, Fernando Leal, Bulmaro Guzmán y José del Pozo; entre los escultores figuraban Ignacio Asúnsolo, Fidas Zaldívar y José de Jesús Ibarra. Además, vivían en la Escuela algunos poetas como José Juan Tablada y Raciél Cabildo. Este último había fungido como portavoz de los estudiantes huelguistas.

Por sugerencia y bajo la conducción del maestro Ramos Martínez, los barbizonianos mexicanos comenzaron a pintar cuadros a la manera impresionista, con los colores reglamentarios: violeta para las sombras y verde nilo para los cielos, excluyendo así de las paletas los colores oscuros que caracterizaban a las pinturas de corte académico y tradicional. Desde el punto de vista pictórico, el cambio drástico en el tratamiento de los colores para realizar trabajos al aire libre fue, sin duda, una de las renovaciones técnicas importantes que aportó la EPAL al medio artístico de México. Pero, al mismo tiempo, el impresionismo que el fundador del Barbizón mexicano procuró difundir entre sus discípulos, constituía otro procedimiento plástico importado de Francia, que a final de cuentas, no resultó suficientemente poderoso ni atractivo para mantener sus inquietudes plásticas, por lo cual, se desecharía pronto. Contrario al impresionismo importado, la temática del arte 'nacional' ó 'propio', (esto es: indígenas, utensilios típicos, chinampas, bosques de ahuehetes centenarios, en fin, todos aquellos sujetos que se consideraran mexicanos) sí tuvo buena acogida y, por consiguiente, una vida más larga - que aún perdura - conforme a la conciencia adquirida por muchos de los jóvenes pintores.

Si se acepta la definición de que la Revolución Mexicana implicaba facetas de una lucha reivindicatoria de masas populares, con la cual simpatizaban los estudiantes de arte políticamente radicalizados, no es difícil comprender el hecho histórico de que ellos se convirtieran en partícipes activos de la Revolución, haciendo valer el concepto del 'arte nacional', que presumiblemente traería consigo la dignificación de la identidad mexicana, a través de la entusiasta búsqueda de recursos pictóricos en los medios populares, ignorados ó subestimados en épocas anteriores. Como ya señalamos arriba, los grandes proyectos del nacionalismo cultural, comandados por José Vasconcelos, se dan sólo a principios de la segunda década del siglo presente, pero como preludeo, las experiencias en torno a la EPAL ya presentaban un patrón embrionario de las plásticas con connotaciones mexicanas y servían a varios pintores jóvenes, para forjar su conciencia ante la realidad sociocultural en que vivían.

## II - 2. De Chimalistac a Coyoacán. 1920-1924.

Al inicio del nuevo régimen en 1920, cuando el general Alvaro Obregón fue nombrado presidente de México, y poco después, el maderista José Vasconcelos, rector de la Universidad Nacional de México, Ramos Martínez regresó, a finales de ese mismo año, de la vida privada para volver a imponerse en la dirección de la ENBA con el entusiasta respaldo de sus seguidores y discípulos.

Para reanudar con su retorno, la enseñanza barbizoniana, se fundó una nueva Escuela al Aire Libre en Chimalistac. A ella acudieron barbizonianos como Fernando Leal, Ramón Alba de la Canal, Mateo Bolaños, además de nuevas caras como Gabriel Fernández Ledesma, Francisco Díaz de León, Emilio García Cahero y Enrique A. Ugarte. Posteriormente se integraron al grupo Joaquín Clausell, Fermín Revueltas y Ramón Cano; el grabador Leopoldo Méndez asistía esporádicamente.

Al año siguiente, para dar mayor cabida a los aspirantes, el plantel se trasladó a un viejo edificio, con enorme parque, alameda y dos jardines interiores que había pertenecido a la ex hacienda de San Pedro Mártir en Coyoacán. En esta institución llamada comúnmente «Casa del Artista», se aplicaba el sistema de libertad completa que caracterizaría a las EPAL creadas posteriormente, donde los alumnos podían desarrollar sus obras pictóricas por iniciativa propia. La novedad de esta Escuela consistía en el carácter mixto de los integrantes, dado que incorporaba a los niños de los barrios colindantes al local y a otros más que llegaban de la Ciudad de México, atraídos por reseñas periodísticas. Al igual que los pintores ya más ó menos formados, los nuevos elementos podían disponer gratuitamente de todos los materiales

necesarios para las artes plásticas, subvencionados por la Secretaría de Educación Pública cuyo titular ya era José Vasconcelos.

Tras tres años de funcionar en Coyoacán, en 1924 la Escuela se instaló en el ex convento de Churubusco. Es en este período cuando Kitagawa hace su aparición.

### II - 3. Adhesión de Kitagawa al sistema EPAL. 1923-1924.

Al llegar con la cartera casi vacía a México, Kitagawa comenzó su nueva vida en la casa de huéspedes de Doña Adela viuda de Hernández, ubicada en la calle de Uruguay número veinticinco de la Ciudad de México. Al cabo de dos semanas se le acabó el dinero para pagar el hospedaje y tuvo que abandonar su primer refugio y conformarse con la vida como mozo en la casa de la familia Martínez Montes de Oca en la calle de Versalles veintidos. Sin embargo, las experiencias adquiridas en Nueva York lo liberaron de los trabajos en jardines y cocina para poder dedicarse al servicio de mesero, y poco después, por su capacidad lingüística, fue ascendido al nivel de preceptor de los cuatro hijos de la familia.

Esta situación le motivó a planear con cierto desahogo su vida futura en México, permaneciendo en una casa donde se le daba cierta distinción. Pero, dos meses después de haber vivido ahí, enfermó de disentería y estuvo tan grave que casi se moría. Incluso la familia mandó a traer un sacerdote para la última confesión del paciente moribundo y no cristiano. Sin embargo, el maestro de inglés logró sanar de la enfermedad gracias a los cuidados de la criada de la familia, que se esmeraba en atenderlo.

Después de esta experiencia inolvidable en los primeros meses de su permanencia en México, con el pretexto de reponerse físicamente, se despidió de la familia para viajar al oriente del país.

Desviándose de Córdoba hacia el norte, llegó a Coscomatepec, 'una aldea bella', y se hospedó en el Hotel del Arroyo. En esta comunidad de indígenas, había dos japoneses, - uno, medico y otro, viajero

con dólares ganados en los Estados Unidos - cuyos nombres dice no recordar. Para responder a la bondad del doctor que le ofrecía voluntariamente inyecciones gratuitas para curar su enfermedad, ofreció prestar servicios como asistente, aunque ansiaba salir a pintar la vida indígena, tema que lo cautivó aún más poderosamente que en el caso de los negros de Norteamérica.

Al igual que los pintores vanguardistas de la época que palpaban 'nuevas visiones', Kitagawa apreciaba los valores culturales en la vida de los indígenas, siendo ésta sencilla pero llena de connotaciones. Razón por la cual trató de comunicarse directamente con ellos, como lo hiciera con los negros en los Estados Unidos. Pero la intención de Tamidyi, de conocer a los aborígenes mexicanos "desde dentro", no fue del agrado del médico japonés, puesto que:

"se necesitaba la prepotencia de la clase privilegiada para explotar a los indios humildes, que eran la mayoría de sus pacientes, e involucrarse ellos en condiciones similares sería arriesgar sus intereses. Aunado a ello, lo que les preocupaba más a los dos japoneses, fue la posibilidad de que yo deshonrara al pueblo nipón. No es que los indios fueran seres inferiores, pero de hecho eran peones. Aun el dueño del Hotel, el señor Arroyo, y su esposa, aunque no eran criollos "puros", se mostraban orgullosos [de estar cerca de ellos] y menospreciaban los indios."\*

Kitagawa sintió que bajo tal atmósfera sería difícil llevar a cabo su plan, y poco después, decidió separarse del patrón y retomó su camino para marcharse a Orizaba.

El día en que llegaba a la ciudad, su escasez económica alcanzaba el límite, y mientras buscaba empleo como pintor, encontró una tienda de imágenes sagradas, ubicada en la Plaza Mayor, la cual se convirtió en su salvación. Sin saber exactamente en qué consistía el negocio, consiguió ahí un trabajo como vendedor ambulante ó 'santero'. Al estar ya involucrado en el negocio, se dió cuenta de que sus colegas eran 'ex-soldados, bribones, e incluso uno de ellos, era un ladrón prófugo'.<sup>2</sup>

El negocio de los 'santeros' era turbio, pues consistía en viajar de aldea en aldea, de puerta en puerta, para vender cuadros de imágenes sagradas del cristianismo, cobrando inmediatamente dos pesos como enganche al momento de la entrega de mercancía al comprador. El precio total del cuadro fluctuaba entre dieciocho y veinte pesos, debiéndose abonar un peso cada semana. A los vendedores se les pagaban cuatro pesos por cuadro vendido, cantidad que se les daba hasta que el cliente había liquidado su adeudo, lo que otorgaba a los dueños del negocio jugosas ganancias. A Tamidyí le sirvió esta experiencia para poder conocer la provincia mexicana y su gente. 'Su negocio lo llevé por todos los pueblos de Veracruz, Puebla, Oaxaca, San Luis Potosí, Tlaxcala y México, aceptando los catecismos de doctrina cristiana y el

---

<sup>1</sup> Kitagawa Tamidyí: Mekishiko no Seishun [ Una juventud en México ]; Nagoya, Japón; Efuee-shuppan; 1986; p.104-105.

<sup>2</sup> Kitagawa: Ibid; p.108.

hospedaje que le brindaba la gente sencilla. \*X\*

Terminado el viaje aventurero y de vuelta en la capital, Kitagawa se animó a presentar su primera exposición individual en una tienda comercial llamada El Nuevo Japón, cuyo dueño era un japonés. Sin embargo, este intento precario resultó un rotundo fracaso, puesto que no logró vender ni un solo cuadro.

Fue en esta época en que Kitagawa tuvo el primer contacto con el medio artístico de México. Ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), recomendado por el director Ramos Martínez, quien lo becó con colegiatura, pinturas y lienzos. Estudió en las clases de Germán Gedovius (1867-1937), a quien juzgó como 'un maestro extremadamente académico', sin embargo, le agradó la atmósfera libre y animada de la Academia tras la Revolución, teniendo como compañero destacado a Alfredo Zalce, entre otros, en dicho curso del profesor Gedovius.

A sólo tres meses de haber iniciado sus estudios en la ENBA, con el consentimiento de Ramos Martínez se alojó en una habitación del ex-convento de Churbusco, que funcionaba como la EPAL. En esa época, el internado solamente hospedaba a doce ó trece pintores en la Escuela, de los cuales, cuatro ó cinco eran egresados de las escuelas de Bellas Artes, otros venían becados de su lugar de origen, y sumados a ellos, cuatro ó cinco más, eran residentes de la capital. Había también unas veinte alumnas, seleccionadas por el propio líder epalista, y algunos hijos de campesinos que vivían cerca de esta sucursal de la Academia.

---

\*X\* Francisco Díaz de León: "Un pintor japonés en México"; Revista Forma, Num.7., p.4.; México; SEP/La Universidad Nacional de México; 1928. ( F.C.E. [ Edición facsimilar ] ; 1982; p.320.)

De hecho, en esta etapa la población epalista se dividía en tres grupos de calidad diferente: el de estudiantes más ó menos formales, el de las señoritas de la clase media de la Ciudad de México, y el de los niños, habitantes de las zonas aledañas a la Escuela y provenientes de la clase humilde. Estudiaban todos juntos el arte, bajo la autoridad de Ramos Martínez.

Este pintor, que entonces fungía en el doble cargo de director de la ENBA y de la EPAL, visitaba el ex-convento únicamente los sábados, por lo cual, los alumnos hacían críticas de sus obras entre sí, lo que provocaba que se influenciaran mutuamente. De hecho, eran casi autodidactas, pues en última instancia, cada quien fue maestro y alumno de sí mismo. \*<sup>1</sup>

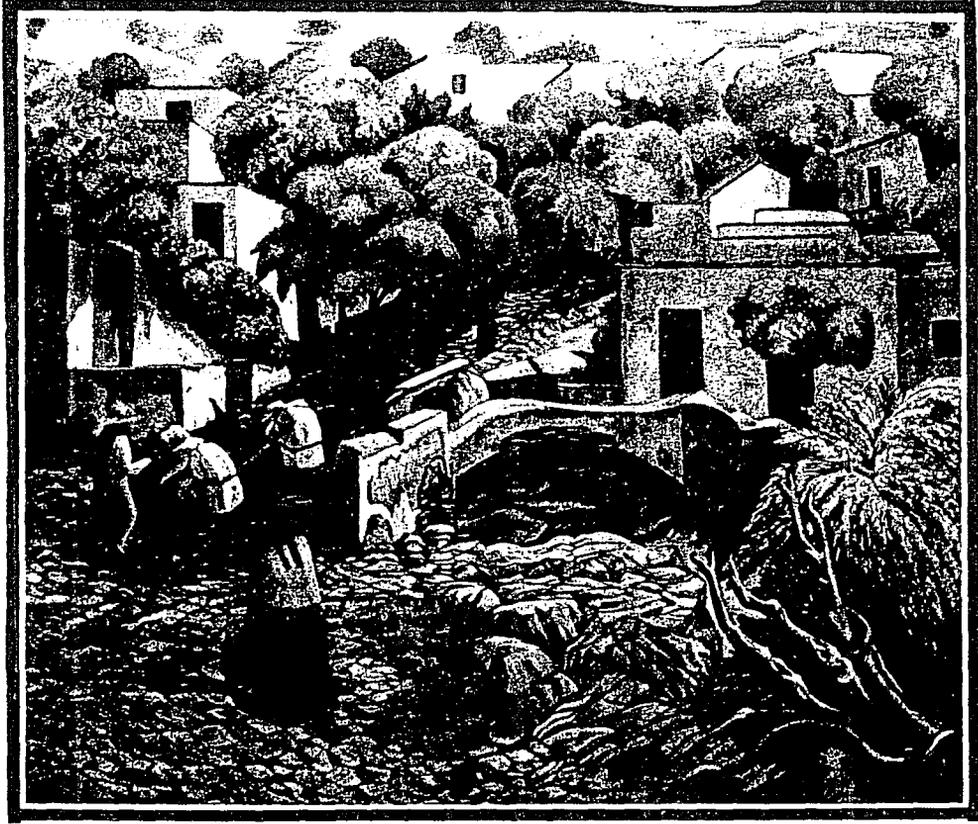
En la vida de la EPAL Churubusco, que duró aproximadamente un año, Tamidyi produjo un cuadro por semana [ Lámina 3 ]; estos cuadros medían un metro cuadrado. Fue una de las épocas de su vida más tranquila, divertida y provechosa para el estudio. \*<sup>2</sup>

Su vida artística en Churubusco la compartió con compañeros como Ezequiel Negrete [ Lámina 4 ] y Luis Martínez [ Lámina 5 ]. Este, fue discípulo sobresaliente de Ramos Martínez y se le comparaba frecuentemente con el también talentoso Máximo Pacheco, ayudante destacado de Diego Rivera, de origen humilde, pero plásticamente muy hábil. Jacoba Rojas, una muchacha de familia campesina cuya casa estaba frente a la Escuela, fue otra consentida del director en virtud de su ca-

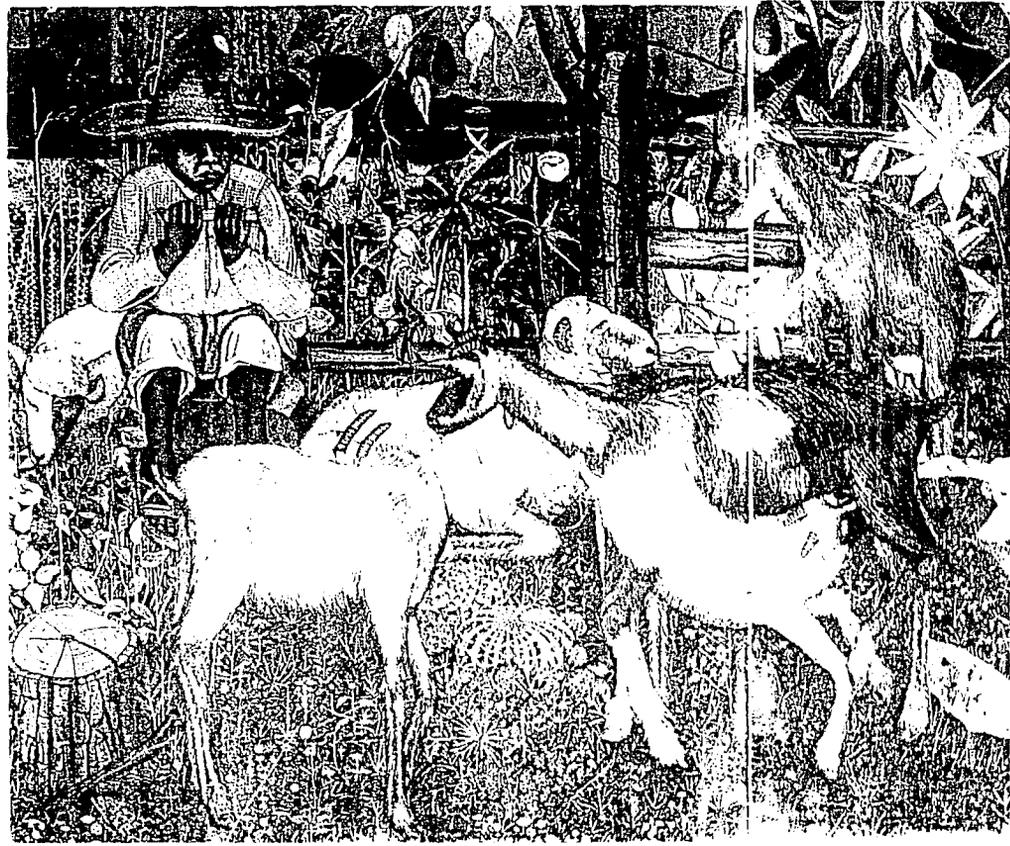
\*<sup>1</sup> Kitagawa: ibídem.; pp. 135-136.

\*<sup>2</sup> Kitagawa: E o kaku Kodomo-tachi [ Los niños que pintan cuadros ]; Tokio, Japón; Iwanami-shoten; p. 7.





Paisaje de Guanajuato. óleo de Ezequiel Neerote Lira.



Viaje con camaras, óleo de Luis Martínez.

pacidad artística. Después llegó Ramón Cano [ Lámina 6 ] quien, según Diego Rivera, había sido conserje de la 'Casa del Artista' de Coyoacán, pero era 'uno de los más desconocidos y excelentes pintores mexicanos'.

⌘<sup>u</sup>

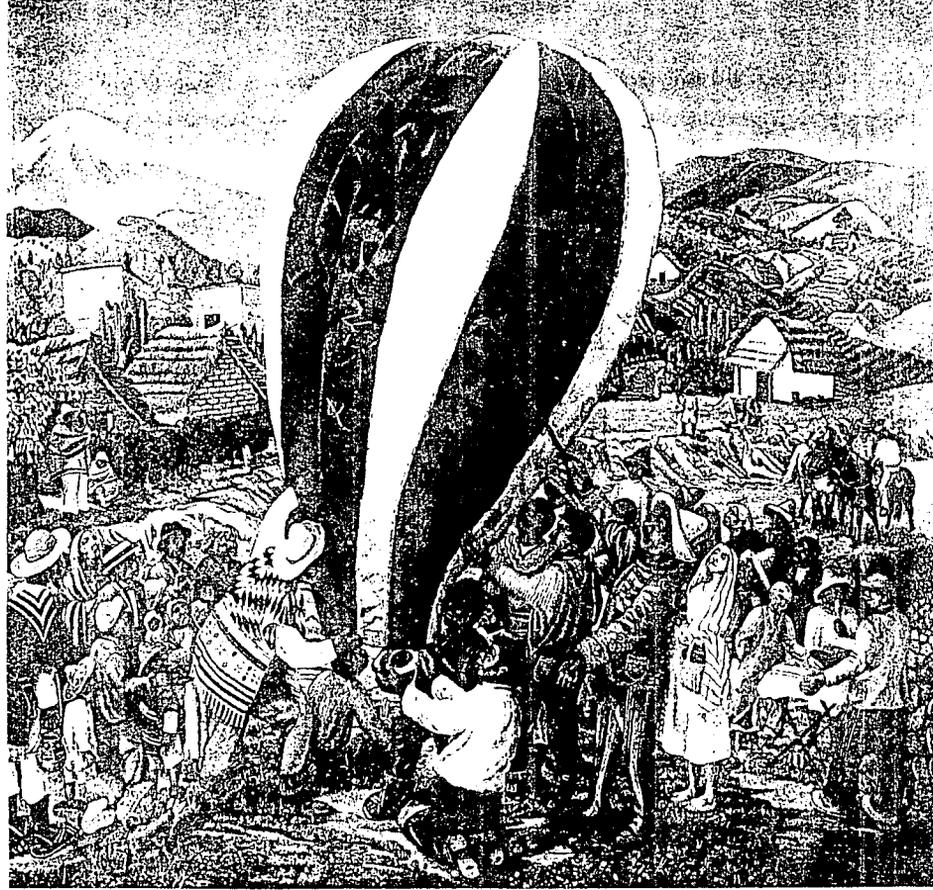
También hacían visitas Valentín Vidaurueta, Francisco Díaz de León, el escultor Fidias Elizondo y Bulmaro Guzmán, - este último era comandante del ejército constitucionalista, estando a la vez encargado de la dirección del Departamento de Bellas Artes del ejército y era asimismo 'excelente pintor, modesto, laborioso, y fuerte, un buen cezanniano que hizo toda la 'Revolución Mexicana', como combatiente efectivo' ⌘<sup>v</sup>-, además se contaba con la presencia de un grupo de pintoras, encabezado por Frida Kahlo.

Pese a las escasas visitas que hacía, para revisar las labores del alumnado, Ramos Martínez no escatimaba en críticas alentadoras para todos aquellos que habían logrado notables resultados plásticos. Con aire serio y dramático, solía elogiarlos inusitadamente, comparándolos siempre con pintores de renombre como Cézanne, Matisse, Seurat y Rousseau, incluso en el caso de los niños-pintores, quienes no tenían la más remota idea de esos grandes nombres con los que se comparaban sus cuadros.

Aunque había ciertas dudas respecto a ese tipo de evaluaciones del director, muchos testimonios de sus seguidores y alumnos

⌘<sup>u</sup> Diego Rivera: 'Papel de la Escuela al Aire Libre'; México; Revista Así; Arte y Política ( Antología de los artículos escritos por Diego Rivera y compilada por Raquel Tibol; Grijalbo; 1979; p. 292.)

⌘<sup>v</sup> Rivera: ibid; p.294.



El Gijón (1898), óleo de Ramón Baro.

señalan que las amplias y profundas visiones sobre el arte, así como su amabilidad y entusiasmo característicos, levantaron el ánimo de los pintores para tratar de desarrollar lo mejor de sus posibilidades.

Francisco Díaz de León [ Lámina 7 ], una de las personas más cercanas a Ramos Martínez, que fungiría posteriormente como director de la EPAL Tlalpan, y de quien el pintor nipón sería profesor adjunto a partir de 1925, emite un juicio representativo sobre la enseñanza de su maestro:

«Ramos Martínez fue un extraordinario animador. No obstante su limitada dialéctica, poseía un gran poder de convencimiento para hacernos ver que la sencillez de medios, técnicos, la inconformidad de soluciones pintorescas y la rendida observación de la Naturaleza, eran los medios para que lográsemos expresar con sinceridad nuestro pensamiento artístico».

El artista japonés, que había conocido la educación artística durante su estancia en EE.UU. y que creía en las posibilidades de ese nuevo medio docente, encontró cualidades extraordinarias en su mecenas como educador artístico nato:

«El maestro Ramos era descubridor de genios. Además fue benefactor, en el sentido de que comprobaba que

---

» Francisco Díaz de León: «Prefacio» del Catálogo de la Exposición, Escuelas de Pintura al Aire Libre; México; INBA; 1965.



Vendedera de Loza, óleo de Francisco Díaz de León.

los talentos geniales estaban escondidos en cualquier persona. Con él, el sujeto más insensible se veía obligado a sacar su talento. Se puede decir que era un mago que sabía hacer valer lo que no era lo esnob al detectarlo en un esnob. Si tenga yo la capacidad de descubrir 'la belleza' en una obra poco usual, lo haya debido al señor Ramos. Si sea capaz de hacer valer cada personalidad de tantos niños y de señalar el talento destacado donde nadie se de cuenta, haya sido la capacidad heredada al señor Ramos. Y, ¿no será ella lo que debe de tener todo él que se dedique a la educación artística? La gente que aspire a ser profesor de arte, podrá adquirir conocimientos necesarios a través de muchas lecturas. Con ejercicios plásticos, podrá afinar el sentido estético hasta cierto grado. Pero para hacer suya la auténtica capacidad, necesitará encontrarse con alguna oportunidad. Yo sigo creyendo que, el profesor Ramos logró descubrir el talento latente, no sólo con sus extensos conocimientos sobre el arte y el talento artístico. Tenía el 'buen gusto' que sabía ejercerlo con la función de su descomunal entusiasmo. \* \* \*

Independientemente de sus conocimientos sobre el arte, el

---

\* \* \* Kitagawa: E o kaku ...; pp.9-10.

humanismo de Ramos Martínez fue un factor importante que contribuyó a que sus discípulos produjeran obras de consideración. Suele señalarse que numerosos alumnos de escasos recursos recibieron la ayuda material del maestro. Una opinión representativa de ello es la de Rosario Cabrera [Lámina 8], una de las discípulas más destacadas del líder epalista y futura directora de la EPAL de Los Reyes Coyoacán, y luego de la de Cholula. En un escrito inédito, dice:

«Debo ser justa con mi maestro Ramos Martínez, en esas exposiciones que organizaban los alumnos tenían libertad de vender sus cuadros, esto resultaba una ayuda económica grande, además de que me consta porque vi, que el maestro daba dinero a los alumnos pobres para sus pasajes y les proporcionaba alimentos, caso insólito. Este tipo de maestro que todo sacrifica por la enseñanza artística ha desaparecido. Nosotros queríamos y respetábamos sus sabios consejos y opiniones, lo cual escuchábamos con devoción; también nos daba telas y colores. Aquello era el paraíso. La obediencia y disciplina no eran obligatorias, nacían del amor a la pintura y del respeto mutuo». 10

---

10 Rosario Cabrera: «Misiones Culturales»; Catálogo de la Exposición, Homenaje al movimiento de las Escuelas de Pintura al Aire Libre; México; INBA/SEP; Oct.- nov. de 1981; p.29.



Retrato de Lupe Marín, de Rosario Cabrera.

Kitagawa atestigua, por su parte, que su compañero Luis Martínez fue beneficiario de su profesor, pues al serle suspendida la beca que se le otorgaba, hizo nombrarlo mozo de la Escuela con un sueldo de tres pesos. <sup>11</sup>

En cuanto a su metodología sobre la enseñanza artística para niños, Ramos Martínez enfatiza la necesidad de responder a las preguntas y dudas surgidas en torno al sistema de educación plástica a su cargo, en virtud del éxito estruendoso que tuvo tanto en México como en Europa, en 1925 y 1926, respectivamente. En los dos artículos escritos en este último año, se muestra partidario de la Escuela activa, lineamiento de la política educativa que la Secretaría de Educación del régimen callista promovía para las instituciones escolares; y aplica los recursos pedagógicos ideados originalmente por el filósofo pragmático norteamericano y teórico de la Escuela activa, John Dewey (1858-1952), al funcionamiento de sus planteles artísticos que necesitaban de explicaciones teóricas convincentes ante el éxito inesperado y la crítica continua por parte de los académicos y escépticos:

Formar la Escuela de Acción, la llamo así, porque los discípulos siguen su inclinación, importándoles poco o nada, o ignorando por completo el que los demás trabajen de esta u otra manera, con las técnicas malsanas imitadas a tal o cual artista; porque estos niños siguen su inclinación y trabajan libremente, haciéndoles ignorar, en el primer tiempo de estudio,

---

<sup>11</sup> Kitagawa: E o kaku ...: p.12.

esa infinidad de reglas que constituyen el alejamiento completo de la sensación y de la vida. (...)

El educando, en esas condiciones, lo que necesita más es 'el esfuerzo'; sí, el esfuerzo, esta es la base de la enseñanza; que el niño se acostumbre a sentir la necesidad de poner en juego todas las actividades; y así, viendo y observando por él mismo, adquiera ingenio para realizar todo aquello que la naturaleza le impresione. #x<sup>12</sup>

Hace hincapié en el papel que juega el profesor en sus relaciones con el alumno:

'Este es el punto de partida. El buen profesor debe de respetar en el discípulo su manera propia de ver y de pensar; que la sensación de la vida sea él, el que la interprete, y que comprenda que cada discípulo es un caso concreto a estudiar; que ya conociéndolo, le predique, lleno de entusiasmo, haciéndole ver que el arte se hace con amor y sinceridad; poniéndolo su 'yo interno' y preocupado de ser siempre y a toda hora sincero. #x<sup>13</sup>

---

x<sup>12</sup> Alfredo Ramos Martínez: 'Ideas Generales Sobre la Evolución del Arte en México'; Revista de Revistas; México; el 11 de abril de 1926.

x<sup>13</sup> Ramos Martínez: Ibíd.

«Nos preocupa despertar toda la sensibilidad del alumno, toda la fuerza creativa, sin jamás hacerle perder su don natural: la emoción.»<sup>14</sup>

«La misión del profesor en este momento se reduce simplemente a irlo guiando, entusiasmándolo y elogiándole lo que considere mejor; dejando en los primeros días pasar inadvertidos los errores, a fin de obtener en él [entusiasmo e ilusión].»<sup>15</sup>

Para Ramos Martínez, el profesor tiene que «dar la ilusión» a los principiantes de arte y conservarla en cada clase, dado que:

«El discípulo que parte con ilusión es una fuerza efectiva para el día siguiente»; es ya un elemento con que contamos; una fuerza que, con entusiasmo y constancia, llegará irremediabilmente al éxito.»

»<sup>16</sup>

---

»<sup>14</sup> Alfredo Ramos Martínez: «ECOLE D'ACCION»; Cahier d'art; París, Francia; Enero de 1926.

»<sup>15</sup> Ramos Martínez: Op.cit.

»<sup>16</sup> Ramos Martínez: Ibid.

II - 4. El inicio de la educación artística popular para niños y adolescentes. 1925-1926.

Debido al mérito de su enseñanza original y efectiva acorde al momento histórico y político, el sistema EPAL de Ramos Martínez se amplió en mayo de 1925. Con el nombramiento del doctor Alfonso Pruneda (ex miembro del Ateneo de la Juventud y rector de la Universidad Popular) como Rector de la Universidad Nacional, se benefició a la obra de Ramos Martínez y se autorizó el establecimiento de tres centros del mismo sistema en los alrededores de la Ciudad de México: en Tlalpan, a cargo de Francisco Díaz de León; en Xochimilco, dirigido por Rafael Vera de Córdova; y en Guadalupe Hidalgo, al cuidado de Fermín Revuel-tas; además de la central de Churubusco de Ramos Martínez.

Kitagawa Tamidyi, que esperaba formar parte de alguna escuela nueva, resultó excluido de la nómina de las cuatro Escuelas, pese a que él consideraba que al momento de la planeación de la educación artística para las clases populares, su idea sobre "lo benéfico y provechoso que serían para la formación de la educación de indígenas, elementos como: el legado espiritual, el primitivismo, la sencillez y los retos que se percibían en su vida" <sup>2</sup> había sido acogida y se le había prometido otorgarle una plaza en algún plantel. No obstante, tuvo que reconocer que quizá había esperado demasiado, dado que era extranjero que no tenía ningún contacto con la SEP hasta ese momento, y que su participación en las actividades para realizar el proyecto era prácti-

---

<sup>2</sup> Kitagawa Tamidyi: E o kaku Kodomo-tachi; Tokio, Japón; Iwanami-shoten; p.42.

camente desconocida. Posteriormente, al cabo de un mes de abierta la Escuela de Tlalpan, el director Díaz de León le invitó como profesor adjunto, sustituyendo a uno de los dos pintores que habían colaborado con él. Sin embargo, fue hasta abril de 1926, cuando se ratificó formalmente el empleo del pintor japonés, pero en calidad de mozo de la Escuela con un sueldo de tres pesos a la semana. El director se lo consiguió a duras penas, 'como si un villano asesino fuera al Cielo, para rogarle a San Pedro que le abriera la puerta'.\*<sup>2</sup>

Al inaugurarse la Escuela se pusieron anuncios en los postes de las calles, donde se convocaban alumnos prometiéndoles el libre ingreso y la distribución gratuita de los materiales necesarios para pintar, con un horario de las nueve de la mañana a las cinco de la tarde. De esta forma, fueron aproximadamente cien las personas interesadas y cuyas edades variaban de cinco a cuarenta años.

Aunque la metodología de la instrucción en las nuevas EPAL seguía los lineamientos básicos de Ramos Martínez, se implantó la libertad para los programas específicos de cada escuela filial, con criterios y métodos que los directores ó profesores elegían para los alumnos. A pesar de sostener su propia teoría educativa, el líder epalista no intervino directamente en la enseñanza de las filiales a nivel técnico. Esto propició que el director ó profesor de cada plantel desarrollara su propio método. Rafael Vera de Córdova, director de la EPAL Xochimilco, quizá fue uno de los profesores con principios más opuestos a los de Ramos Martínez, ya que 'enseñaba' a los principiantes 'la naturaleza en su más bella amplitud'. Al explicar su método,

---

\*<sup>2</sup> Kitagawa: ibíd : p.48.

afirmaba: "Les enseñé un grupo de árboles, un conjunto de casas, una nube, y después de explicarles la estructura de la forma, les hablo de la belleza de sus líneas y de la armonía de los colores".<sup>23</sup>

En Tlalpan, también se realizaron algunos ajustes. Con la autorización del director Díaz de León, el profesor japonés, encargado de atender a los alumnos, aplicó reformas técnicas al programa de enseñanza original; de ellas, las dos siguientes caracterizaban sus ideas educativas: una, consistía en que la escuela proporcionaba cualquier material de pintura que los educandos solicitaran. Y la otra, pretendía excluir a los niños menores de diez años de edad.

El objetivo de la primera reforma era la modificación del plan de trabajo original, que ya se había adoptado en Xochimilco y en Guadalupe Hidalgo, y que sugería ofrecer a los alumnos colores al gouache, y cuando hubieran dominado bien esta técnica, proseguir con la pintura al óleo. Con este cambio, se pretendía propiciar que los educandos captaran formas voluminosas con los colores gruesos como los de óleo ó temple, para permitirse un acercamiento más natural a los objetos que plasmaban.

Esta idea poco usual en la enseñanza artística que se llevaba a cabo hasta entonces, se derivaba de la convicción antiacademista de Kitagawa. Estaba inconforme con los procedimientos tradicionales del uso gradual de lápiz de colores ó crayon, a la acuarela y al óleo en el aprendizaje de pinturas. Para la gente - pensaba él - que

---

<sup>23</sup> Rafael Vera de Córdova: "Cómo trabajamos en la Escuela de Pintura de Xochimilco", prefacio en La Monografía Las Escuelas de Pintura al Aire Libre; México; SEP/Ed. CULTURA; 1926; p. 19.

tal proceso de enseñanza, de modo que el óleo requiere de la habilidad bien lograda. Pero, tras algunas reflexiones, se dará cuenta de que considera el arte como una mera técnica plástica, será lógico y normal para los principiantes no es fácil expresar plásticamente los árboles con follaje verde ó las flores rojas con los lápices sin color. Ese método tradicional era como obligar a los alumnos de los centros artísticos a dibujar estatuas de yeso durante uno ó dos largos años, lo cual podía hacer olvidar el cuerpo humano con venas. El academismo, para Kitagawa, es perjudicial para el desarrollo artístico, porque representa la idea que la interpretación de la belleza depende únicamente de las técnicas existentes, y no es necesariamente válido para las expresiones estéticas creativas, sino que constituye un obstáculo para tales intenciones. La pretensión de los academicistas de destruir el espíritu creativo, por lo tanto, es condenable. Cuando la sensibilidad ante la belleza es constante y se mueve vivamente, se puede perder si no se procura expresarla conforme a la emoción y sin titubeo. Si la educación se fundamentara en la repetición del calcado de lo inmóvil, sin pretender captar los objetos en estado vivo, podría resultar en un instrumento para hacer insulsa la vida.※<sup>1</sup>

La segunda reforma, que proponía de no aceptar el ingreso de los niños menores de diez años, obedecía a la dificultad física de un solo maestro para preparar los colores y lienzos "caseros" para un centenar de alumnos. Sin embargo, el motivo más importante fue la teoría de Kitagawa sobre la educación artística, misma que venía fomentando desde la época en que permanecía como estudiante de arte en los

---

※<sup>1</sup> Kitagawa: E o kaku ...; pp.60-61.

Estados Unidos. Para él, el objeto de la misma materia consistía en propiciar que el talento creativo comprobado que poseían los niños en su propia subconsciencia perdurara hasta el momento de convertirse en adultos. Pese a ello, la enseñanza del arte hasta ese momento, no ofrecía un avance notable al respecto. Aun el pionero de la educación artística juvenil, Franz Cizek, pensaba que al alcanzar cierta edad los muchachos producían cuadros de menor calidad artística<sup>2</sup>.

Tal desenlace en talento creativo infantil explicaba que a partir de los diez años de edad aproximadamente, el mundo infantil sumergido en la "subjetividad" comenzaba a desembocar en la observación

<sup>2</sup> En un escrito de 1941-1942, Cizek opinaba: "En las clases superiores, no sé por qué, pero fue notable que ya desaparecía algo vivo y lleno en los alumnos, y a la mayor parte de ellos no le quedaba más que las clases en que le obligaba hacer repetidas correcciones, clasificaciones y las de pasatiempo. (...) Eran pocos, entre los niños de trece años de edad al tercer año de secundaria, los que a base de la disposición psicológica conservaban el interés vivamente creativo. Por el hecho de venir ejerciendo aprendizajes de asignaturas naturalistas, realistas y científicos durante largo tiempo, a la mayoría de los educandos se les iba formando una existencia descolorida desde el punto de vista de la creatividad. Lo que sucedía era que en cuanto eran absorbidos por los sujetos de estudios escolares usuales, empezaban a reconocer su falta de facultades en el área de las artes plásticas, de tal manera que perdían el placer de pintar." ( Franz Cizek: 'Gestaltung als Bekenntnis' [ La plástica como manifestación ]; Wiener Stadt/und Landesbibliothek; 1941-1942.)

del exterior "objetivo". En el mismo proceso de transición, los niños menores que pintaban cuadros llenos de imaginación, perdían el interés hacia sus propias obras, y como consecuencia, obtenían peores resultados artísticos. Para Kitagawa, en la educación estética llevada a cabo hasta entonces, existían algunas fallas que tenían que ser resueltas, y llegaba a formular la hipótesis de que, siempre y cuando los niños aspirasen a ser creativos y hallar la libertad espiritual, se lograría eliminar el deterioro pictórico y se podría desarrollar el sano y vigoroso crecimiento del hombre.

Las reformas recibieron el apoyo incondicional de Ramos Martínez, a la vista de los resultados positivos en las fases iniciales de la enseñanza en la EPAL Tlalpan.

Entre el 22 y 23 de agosto de 1925, para que sirviera como informe de las actividades docentes, se organizó por primera vez en los corredores del Palacio de Minería una exposición colectiva de las obras realizadas en las cuatro EPAL y un taller libre de carácter similar (los de Tlalpan, Xochimilco, Guadalupe Hidalgo, Churubusco y del Taller Libre de la Escuela de Bellas Artes a cargo de Gabriel Fernández Ledesma). Asistieron el Secretario de Educación, José Manuel Puig Casauranc; el Jefe del Departamento de Bellas Artes, Rafael Pérez Taylor; el Rector de la Universidad Nacional, Alfonso Pruneda; y pintores como el Dr. Atl, Diego Rivera y José Clemente Orozco.

Los periódicos y las revistas capitalinos cubrieron sus espacios informativos en la exposición con un tono generalizado de elogio a los trabajos realizados por el sistema EPAL. El Dr. Atl dictó una conferencia respecto de este acontecimiento artístico nacional. Después de ofrecer un breve historial explicativo del sistema al páb-

lico, emitió un juicio, dividiendo las obras expuestas en dos categorías: la primera incluyó las producciones provenientes de la Escuela de Churubusco, ejecutadas en su mayoría por muchas señoritas que acudieron al llamado de Ramos Martínez sin tener la mínima noción sobre pintura. La mayoría de ellas se caracterizaban, como opinaba el Dr. Atl, «por un impresionismo extraordinariamente espontáneo ó por un espíritu de aguda observación, y cada una de ellas revela una personalidad fuerte y distinta, revelación que jamás aparece en las academias ó en las escuelas oficiales».

En la segunda sección se situaron las obras de los otros tres centros: los del Tlalpan, Xochimilco y la Villa de Guadalupe. Se trataba de las pinturas de los niños que aún no mostraban «nada sobre el arte de pintar, la espontánea manifestación de su ingenuo y vigoroso temperamento». El interés por la mayoría de las pinturas de los escolares de París, Washington, California, Roma ó de Florencia, radicaba en la deformidad de las cosas presentadas y en la misma torpeza de su ejecución, al ser pura y simplemente dibujos infantiles que eran más una cosa curiosa que una obra de arte. Pero los niños de México dibujaban y pintaban «con una gran intuición del volumen y del color», y sus producciones estaban en el nivel de las verdaderas obras de arte. El Dr. Atl, por lo tanto, concluyó que las pinturas de las Escuelas Libres constituían «uno de los productos más importantes y más típicos de las artes populares en México»<sup>x</sup>

El novedoso intento de la educación artística popular de las

<sup>x</sup> El Dr. Atl: «Prefacio» del Catálogo de la Exposición, Escuelas de Pintura al Aire Libre; México; SEP; el 22 de agosto de 1925.

EPAL creció aún más después de la primera exposición exitosa bajo el tutelaje entusiasta del gobierno central.

Los trabajos llevados a cabo al año siguiente, estuvieron constituidos por más de dos mil cuadros y varias esculturas, que volverían a exhibirse en el mismo Palacio de Minería. Con esta segunda muestra, celebrada en enero de 1926, se dio mayor difusión al sistema EPAL: "El interés del Gobierno, de la prensa y del público por esta exposición, se manifestó elocuentemente, en el primero, con su apoyo oficial, en la segunda con los artículos laudatorios publicados en sus columnas y en el tercero, con su gran afluencia al Palacio de Tolsá. (...) el público ya estaba preparado y acudió con mayor interés que el año pasado." \*7

A la vista del éxito cada vez más resonante, nació una expectativa: la internacionalización de las obras epalistas. Esta proyección que se concretaría poco después de la segunda exposición, estaba basada en ciertas opiniones como la siguiente: "...como nuestros pintores de las escuelas libres, en las interpretaciones del abrupto paisaje mexicano, revelan un sentimiento estético verdaderamente extraordinario que, de perdurar, llegará a formar una verdadera raza de artistas." y "si las condiciones sociales de México permiten el desenvolvimiento de las facultades artísticas de estos niños pintores, tendremos la posibilidad de exhibir por primera vez ante el mundo civilizado, una obra que iguala, en el campo de la inteligencia, a los grandes productos de pueblos que parecen más adelantados que el nuestro."

---

\*7 "Los niños en las Exposiciones Públicas de Pintura"; México; Revista América, Tomo I, Núm. 2; Febrero de 1926.

". Sin embargo, fue definitivo el comentario elogioso del psicólogo francés, Pierre Janet", que aprovechando su visita a México asisti a como invitado especial a la inauguración de la segunda exposición colectiva de las EPAL y las ENBA. El doctor francés se pronunció en esa ocasión en favor de las obras de niños:

Jam s he visto salir de manos infantiles obras de impulso parecido y de carácter tan vigoroso. No existe, en efecto, en ninguna escuela de pintura de París, Italia o Estados Unidos, una que haya producido hasta hoy verdaderas obras de arte de la importancia y fuerza como estas Escuelas Libres de México.'"

" Ibíd.

" Pierre Janet, form  parte de la escuela francesa de psiquiatría, fundada por Charcot. Su obra L'automatisme psychologique, essai de psychologie expérimentale sur les formes intérieures de l'activité humaine [ El automatismo psicológico, ensayo de psicología experimental sobre las formas interiores de la actividad humana ], publicada por primera vez a principios de la década de los veinte, dio un importante motivo teórico para la formación de la escuela surrealista a partir del momento en que André Breton elaborara su teoría de los automatismos, a base de las aportaciones del libro del psicólogo francés, antes de que la lectura de Freud la desviara hacia la liberación de las fuerzas del inconsciente.

'" Parte de la conferencia dictada por Janet, y transcrita

---

por Francisco Díaz de León: 'Prefacio'; Catálogo de la Exposición, Escuelas de Pintura al Aire Libre; México; INBA; Nov.- dic. de 1965.

II - 5. Un gran triunfo de las EPAL en Europa y  
sus repercusiones en México. 1926-1927.

Con el aval del destacado psicólogo de Francia, quedó definido el plan de la gira europea de las pinturas epalistas. Para tal objetivo, se hizo una cuidadosa selección de doscientas pinturas para que Ramos Martínez las llevara a los principales centros artísticos de Europa.

En 1926, las obras seleccionadas de las EPAL se exhibieron en Berlín, París y Madrid. Sobre los resultados de las exposiciones, se conocen más detalladamente los casos de París y Madrid, con distintos testimonios y notas periodísticas. El escritor mexicano Alfonso Reyes, quien ocupaba el cargo de embajador de México en Francia y ayudó a la celebración de las exposiciones epalistas en París, atestigua el augurio del éxito: 'El célebre pintor Picasso se interesó tanto cuando vio las fotografías de los cuadros, que en su prisa por ver éstos antes de salir de vacaciones, ayudó personalmente a Ramos Martínez a desempacar los cuadros, que estuvo admirando cerca de cuatro horas'.  
x<sup>1</sup>

Mientras los comentarios periodísticos se desbordaron en forma inusitada y siempre encomiando sobre la exposición celebrada en el Cercle Paris-Amérique Latine, las opiniones de los artistas no fueron menos elogiosas; el pintor japonés de la Escuela de París, Fudyita

---

x<sup>1</sup> Citado por Francisco Díaz de León, en su 'Prefacio' del Catálogo de la Exposición, Escuelas de Pintura al Aire Libre; México; INBA; Nov.- dic. de 1965.

Tsugujaru, era visitante asiduo a la exposición, así como también Raoul Dufy, Hermann-Paul, Jean Gabriel Doumergue, y los escritores Lipchiz y Mateo Hernández; los críticos de arte y escritores, como Walter Pach - quien estaba de visita en la capital francesa -, Gustavo Kahn, André Warnod y Francis de Miomandre, también manifestaron viva admiración y entusiasmo. El gobierno de Francia fue partícipe del fervor que causaron los cuadros de los niños y jóvenes de México, adquiriendo dos de ellos, en tanto que el Museo de Luxemburgo compró una pintura de paisaje.

Los siguientes testimonios periodísticos muestran las reacciones del medio artístico francés ante los trabajos de las EPAL:

«Ningún título para estas telas, ninguna calificación. No esperan ninguna recompensa. Y sin embargo, ¡ cuántos nombres célebres vienen a la memoria ante estas obras francas, claras y sinceras !

He aquí un Cézanne, un Gauguin. Estas flores resplandecientes, ¿ no están firmadas por Renoir ? ¿ Y por qué no atribuir las también a Guillaumin ? (La Semaine de Paris; París, Francia; el 6 de agosto de 1926.)

«Estamos llenos de confusión ante las doscientas telas de los jóvenes alumnos mexicanos cuya edad muchas veces no alcanza los doce años, y que, al cabo de tres meses y a veces de uno,

han encontrado el arte - el verdadero - a través de su propia sensibilidad, sin valerse de ninguna pintura, ni aun clásica. (R.S.: Revue de Vrai et du Beau; París, Francia; el 26 de 1926.)

«Nos agradecería que nuestros premios de Roma y también sus profesores fuesen a visitar esta exposición y que comprendiesen su significación. Entonces, muchas cosas que parecen capitales se afirmarían en su propio valor; especialmente en el oficio, el famoso oficio que ellos enseñan tan mal con sus famosas recetas que han escamoteado a los difuntos. Entonces su obsesión no sería tal que matara todo su sentimiento.» (René Jean: L'Humanité; París, Francia; el 2 de agosto de 1926.)

«No se puede dudar del porvenir artístico de un país que ha permitido tal eclosión. Si los resultados se van afianzando como lo comenzamos a ver conforme a las promesas, antes de poco tiempo, México tendrá un lugar considerable en las artes modernas.» (Raymond Cogniat: Revue de l'Amérique Latine; París, Francia; sep. de 1926.)

Al igual que en París, la prensa madrileña, los artistas y

los críticos de arte se ocuparon con amplitud de comentar el sistema de enseñanza plástica mexicana, al conocer los trabajos epalistas en la exposición festejada en los últimos días de diciembre de 1926 en el Palacio de Bibliotecas y Museo. En contraste con el medio artístico en Francia, donde imperaban principalmente los comentarios elogiosos sobre los aspectos netamente estéticos de las pinturas de los alumnos de las EPAL, el de España tuvo un representante que supo analizar el acontecimiento artístico-pedagógico de su antigua Colonia, con más conocimientos sobre la historia mexicana y profundizando más en el tema. Fue el crítico Gabriel García Maroto, quien en la inauguración de la exposición leyó una larga conferencia titulada La Revolución Artística Mexicana. Una Lección, en la que, al sintetizar la problemática de la situación artística de su país, trató de hacer comprender a sus coterráneos el trasfondo social que hizo posible la práctica artística revolucionaria que encarnaba el movimiento del sistema EPAL:

«Con la revolución social reciente de México, con el levantamiento del pueblo mexicano y el encaminamiento de éste a la busca de su destino, surge, de entre los fantasmas tediosos de la dominación porfiriana, la necesidad creadora de un arte plástico jugoso; es decir, original y activo, de naturaleza vital, ligado al medio físico de México, nacido de la libertad más expresiva y generosa.

La escuela de Acción Artística, cuya obra tiene aquí una representación cumplida, realiza del modo más perfecto las íntimas aspiraciones. Cientos de

niños mexicanos, indios la mayor parte, tejen, hoy, en el suelo de México, una a modo de red sutil que tiende a captar con cuidado la riqueza expresiva prendida a la luz y a las formas. De cómo realizan la misión por ellos mismos, a ellos mismos encomendada; de cómo cristaliza en obra la acción infantil, virginal, de estos muchachos mexicanos, lo pregonan sin arrebatos las pinturas que aquí se muestran. \*"

Mientras a México llegaban los informes del éxito estruendoso de las exposiciones en las naciones europeas, las gestiones reivindicatorias hacia las actividades artísticas populares, preconizadas por la Secretaría de Educación, tendían a acrecentarse. En octubre de 1926, bajo el patrocinio de dicha dependencia, se decidió publicar la revista Forma a cargo del pintor Gabriel Fernández Ledesma, la cual reuniría diversos valores artísticos y culturales surgidos en el ámbito popular. En la presentación de la primera edición de la revista, el Secretario de Educación, Puig Casauranc, explicó la intención del gobierno de impulsar decididamente la tendencia renovadora de la cultura nacional, en detrimento del legado cultural colonialista que regía en el Porfiriato:

"...se ha conservado en nuestro país, de generación

---

\*" Gabriel García Maroto: 'La Revolución Artística de México. Una Lección.'; México; Revista Forma; 1928; F.C.E./SEP [Edición facsimilar]; 1982. pp.158-166.

en generación, como un fuego sagrado, esta prístina capacidad de producir belleza real. Aletargada por largos años, vívida en otros, bárbaramente combatida por el mal gusto afrancesado del siglo diecinueve, hoy que el gobierno de la revolución, en una clarinada nacional, quiere unificarnos en lo que más tenemos de fuerza creadora para integrar una patria, la voz de nuestra raza ha respondido. Ayer apenas, una pequeña exposición de cuadros pintados por niños indígenas admiraba a M. Paul[sic] Janet, y la propia exposición, llevada a Europa por el Director de la Escuela de Bellas Artes, provoca hoy los más calurosos elogios de la crítica. Confirmando ese triunfo, John Dewey, en un comprensivo estudio de lo que él llama el *renacimiento* educativo de México, observa que los dibujos ejecutados por los niños en las escuelas rurales del país, son superiores en ingenuidad, en fuerza expresiva y en calidad artística a los que producen las escuelas de la ciudad, como que aquellos se hallan libres de la malsana influencia, inevitable en éstas, de los malos modelos y del industrialismo en el arte. \*X\*

---

\*X\* José Manuel Puig Casauranc: "Prefacio"; Revista Forma, Vol. I, Num. 1; México; Oct. de 1926; F.C.E. [Edición Facsimilar]; 1982; p. 11.

Al mismo tiempo, para difundir más las actividades exitosas de las EPAL en la sociedad, la dependencia publicó una monografía lujosa de las obras epalistas, con las fotografías de los autores y sus cuadros policromos y monocromos. Para demostrar el interés que tenía el gobierno central, en los prefacios de la monografía se presentaron las palabras del presidente Calles, pronunciadas en el momento de las campañas presidenciales, y las del Secretario de Educación Pública, Puig Casauranc, con las explicaciones sobre la historia y las características del sistema EPAL del escritor y poeta, Salvador Novo, junto con los comentarios de los dirigentes de las cuatro EPAL, referentes a la propia administración. En ellas, se marca claramente el interés coincidente del gobierno y de los dirigentes de las instituciones artísticas populares, especialmente en la tendencia natural del indigenismo que regía en éstas.

“Mientras los reaccionarios creen que las razas indígenas de mi país son lastre para blancos y mestizos, soy enamorado de las razas indígenas de México y tengo fé en ellas.”<sup>4</sup>

“...cuando en una raza como la nuestra existen estas potencias mentales de tan elevado orden, y cuan-

---

<sup>4</sup> Plutarco Elías Calles: “Palabras pronunciadas durante la campaña presidencial” y después transcritas en el “Prefacio” de La Monografía Las Escuelas de Pintura al Aire Libre; SEP/Ed. CULTURA; México; 1926; p.5.

do recordamos que a más de ellas tiene nuestro pueblo enorme vigor físico y comprobado valor y espíritu de sacrificio y de renunciación a toda prueba, no puede juzgárenos soñadores si presagiamos para México los más altos destinos, con sólo que queramos dar a todos la oportunidad que todos merecen, para lo que bastará con que los privilegiados nos curemos de nuestra eterna lacra social: el egoísmo individual y colectivo."

x<sup>o</sup>

Con la clara intención de corresponder a la política oficial del momento, el director de la ENBA y la EPAL trató de mostrar que en los centros populares de artes plásticas a su cargo, destacaba la superioridad artística de los indígenas, lo cual respaldaría oportunamente la justedad de los lineamientos educativos y culturales impuestos por el régimen emanado de la Revolución:

"Digno es de notarse que mientras más pura es la Raza, mayor fuerza tiene su producción; es en ella donde se marca más originalidad y pureza. He podido observar que a medida que se cruza va perdiendo estas cualidades, que son, a mi entender, la principal condición que tiene. Llamo altamente

---

x<sup>o</sup> Puig Casauranc: "Presentación" de La Monografía Las Escuelas de Pintura al Aire Libre ; México; SEP/Ed. CULTURA; 1926; p.7.

la atención el hecho de que no haya perdido nada de fuerza ni de expresión, y que sea absolutamente la misma que desde su origen predomina, teniendo todas las características en expresión, esfuerzo, y originalidad.

De las cuatro Escuelas de Pintura al Aire Libre, es en Xochimilco donde predomina la raza indígena; luego siguen las de Tlalpan, Guadalupe Hidalgo y Churubusco. En Xochimilco el 100 x 100 son indígenas; en Tlalpan el 70 x 100 son indígenas y el 30 restante criollos y mestizos. En Guadalupe Hidalgo y Churubusco el 50 x 100 son indígenas y el resto mestizos y blancos. (...)

Siendo yo un enamorado del arte maravilloso de nuestros antepasados; de ese arte puro y fuerte de los aztecas y mayas, y del popular hasta nuestros días, es natural y lógico mi entusiasmo por la obra emprendida últimamente.

Los niños mexicanos son de una fuerza extraordinaria; sencillamente, y sin esfuerzo alguno, logran resultados que en otros Pueblos sería difícil obtener. "X"

El éxito alcanzado por el sistema EPAL en Europa fue sufi-

---

"X" Alfredo Ramos Martínez: "Presentación" de La Monografía Las Escuelas de Pintura al Aire Libre; SEP/Ed. CULTURA; México; 1926;

ciente para que el Estado mexicano impulsara todavía más la educación artística popular; al principiar el año, con el apoyo del Rector de la Universidad, se fundaron dos Centros Populares de Enseñanza Artística Urbana, el de San Pablo en el callejón de la Hormiga - después trasladado al callejón de San Antonio Abad y denominado 'Santiago Rebull' -, bajo la responsabilidad del pintor Gabriel Fernández Ledezma; y el de Nonoalco, con el nombre de 'Saturnino Herrán' a cargo de Fernando Leal. El objetivo de esas Escuelas - llamadas comúnmente 'Centros Populares de Pinturas' y regidas por los mismos principios del sistema EPAL - se enfocaba a enseñar las artes plásticas a los hijos de obreros que producirían pinturas con escenas de fábricas, chimeneas, vías de trenes, que los rodeaban, lo cual contrastaba marcadamente con el ambiente de los alumnos de las EPAL con caracteres suburbanos.

Al regreso de Ramos Martínez de la gira europea, se instalaron más EPAL, sucesivamente con el fin de expandir su radio de acción a distintos puntos de la República: la de los Reyes, bajo la dirección de Rosario Cabrera; la de Cholula, a cargo de Fermín Revueltas, - quien se había visto obligado a clausurar la de Guadalupe Hidalgo debido a problemas financieros -, y la Escuela Libre de Pintura y Escultura de Michoacán, sostenida por el gobierno del mismo Estado y con el cuidado de Antonio Silva. Para 1928, se fundaron la de San Angel, comandada por Argüelles Bringas, y la de Ixtacalco, administrada por Joaquín Clausell. Se hace también referencia a una EPAL más, constituida a principios de febrero de 1929 en Monterrey, bajo la responsabilidad de Ramón Cano.

---

En vista de la fama lograda en Europa, los trabajos epalistas se expusieron también en los Estados Unidos: en enero de 1928, por invitación del Art Center de Nueva York y, bajo los auspicios de la Fundación Rockefeller se llevó a cabo una exposición del arte mexicano moderno en el mismo Centro, y sucesivamente, en otras grandes ciudades de la Unión Americana.

Al año siguiente, nuevamente se presentaron las muestras de pinturas de las EPAL en España - Madrid y Sevilla -.

## II - 6. El comienzo de la crisis. 1927.

Sin embargo, la expansión del sistema por distintos puntos de la República no reflejaba la realidad crítica por la que atravesaba el mismo movimiento; había un cierto escepticismo producido por las primeras exposiciones de las EPAL que había adquirido más fuerza a partir de la divulgación masiva, tanto interna como externa, de las actividades epalistas. En el momento en que el líder Ramos Martínez partía hacia Europa, ya se habían emprendido diversas campañas en contra de las EPAL. Una de ellas fue el intento de un grupo de profesores de la ENBA, de socabar el sistema de libertad, obligando a los interesados a cursar la instrucción primaria superior como requisito para ingresar a ellas.

En 1927, algunas notas periodísticas publicaron una propuesta de la Universidad Nacional para emprender una profunda reforma en lo concerniente al plan de estudios, no sólo de la Academia sino también de las EPAL. Se asegura que pretendían darle un duro golpe a Ramos Martínez al imponer ciertas normas de disciplina, como la de exigir requisitos de edad e instrucción a los alumnos que deseaban ingresar en ellas; medidas que se contraponían totalmente al método en el que se sustentaban, y que podían socavar su razón de ser. A ese plan desintegrador de las EPAL se unieron las fuerzas inconformes con la enseñanza epalista, mientras que otras salieron en su defensa.

José Clemente Orozco, intentó ridiculizar las imágenes de las EPAL con una caricatura sarcástica publicada por la revista ABC. Para él, 'todo era un infantilismo nauseabundo' [Lámina 9]. Ante esta actitud mordaz de su compañero, que resonó en el medio artístico de Mé-

## LA EXPOSICION DE NIÑOS PRODIGIOS (?)



¡Caray! ¡Con razón están tan caras esas lechugas y las coles! ¡por  
 ai los inditos de Xochimilco en vez de cultivarlas, nos las pintan!



¡qué buena pintada está esta tortilla de  
 suizas con jamón!  
 - ¡ah no son huevos! es un cro-  
 quanteo matutino



ACADEMIA NACIONAL DE PAISAJITOS,  
 CROMOS Y FLORES DE PAPEL

SUBASTALES EN TODA LA RE-  
 PUBLICA. PERINOS C.O.P.  
 VENTAS POR MAYOR Y  
 MENOR



Oh! ¡ah!... ¡uh! ¡Qué ma-  
 ravilla! ¡¡ Que prodigio!!  
 Oh! ¡Fecundó mi mama y yo sin  
 la menor que mamá y Cuz... vine...

Caricatura de José Clemente Orozco, publicada  
 en la revista ABC en 1927.

xico, Diego Rivera, con su postura antiacademista, que apoyaba la labor del fundador, emprendió la defensa de las actividades de las EPAL con un artículo publicado en el periódico Excélsior, con fecha 9 de enero de 1927, atacando la 'miopía' de Orozco ante la polemizada EPAL:

'Mientras Ramos Martínez anda en Europa haciendo para México la más noble de las propagandas y obteniendo para el trabajo de las escuelas libres (sobre las cuales todos en México estábamos de acuerdo antes que el propio Ramos Martínez), un pequeño grupo, entre el que hay un pintor de talento indudable aunque de médula académica pura (...) artista de temperamento tan bilioso que la hiel se le derrama por los ojos empañándole lamentablemente los vidrios de los espejuelos, y hace que se le vaya al cerebro la miopía.

'Dizque andan queriendo pedir requisitos y mayor cortapisas para esas escuelas de resultados admirables que nunca obtendrán en su propio trabajo quienes atacarlas y legislarlas quieren.

'Pero todos aquellos tengan que por lo menos sentido común, comprenderán que los buenos resultados que todo el mundo artista admite con admiración libérrima, fuera de reglamentos y tontefías, donde pueden desarrollarse a sus anchas el temperamento y la intuición.'

Roberto Montenegro también trataba de defender los trabajos de las EPAL, considerando que éstas no debían pertenecer a la Universidad, cuya Academia había vuelto a caer en manos reaccionarias, sino al Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación, donde sí preponderaba un espíritu avanzado. #'

El periódico El Universal publicó desde el 22 de febrero y hasta el 30 de junio de 1927 una serie de artículos titulados El Glosario de Eugenio D'Ors, subdivididos en cuatro, 'La joven pintura mexicana', 'Un peligro', 'Otro peligro' y 'Paisajes, copas, sillas y cucharas'. En el mismo trabajo, el autor señalaba la importancia del interés psicológico que encerraba el movimiento epalista, a la vez que advertía el peligro que comprendía en su traducción social. Reconocía: 'esta empresa ha sido estéticamente de gran importancia, como, psicológicamente de profunda significación. Ante ella, Berlín, París, Madrid se han conmovido.' A continuación, señalaba, refiriéndose a la orientación nacionalista trazada por parte de las autoridades educativas y artísticas, 'todo nacionalismo parte del falso postulado de que la nación es una entidad de orden natural.' En el artículo 'Otro peligro', advertía 'el exceso de ilusiones en que acaso la sorpresa de los primeros descubrimientos de este orden se puede traducir'. Y exhortaba:

'Conviene que el maestro, conviene que el educador nacional sean advertidos de que el estado de gracia que produce, en el dibujo y en la pintura

---

#' Raquel Tibol: 'Prefacio' del Catálogo, Homenaje al Movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre; México; INBA; p.37.

de los ingenuos, ciertas maravillas, es un estado *transitorio*; y por lo consiguiente, no aprovechable, en el futuro de cada sujeto, para la producción de una segura profesionalidad. #

En contraste con el tono razonable de Eugenio D'Ors, un artículo titulado La pintura y la guerra, que apareció el 5 de abril de 1927 en la página editorial de Excélsior, atacaba de frente al sistema EPAL. En abierta hostilidad, ridiculizaba el éxito de las EPAL en Europa y opinaba:

'Arte' y 'espontaneidad' son términos que riben y se excluyen. Arte es cultivo metódico, paciente, incesante de una disciplina mediante facultades adecuadas; espontaneidad es desprecio de las reglas de los maestros, antojo y descuido. Hasta los mentores tan liberales y de manga tan ancha, como el señor Ramos Martínez, deben desaparecer y suplirse por el tlapalero, el vendedor de instrumentos musicales, el comerciante en artículos de escritorio y el 'materialista' que vende el ladrillo y la argamasa.

Nótese bien que combatimos esa tendencia no por nueva ni por extraña, sino por disolvente. Aquí donde nadie quiere trabajar, ni tomarse la molestia de aprender nada ¿ cómo cundirá la escuela sin maestros, sin modelos y sin sujeciones ? Lo pri-

mero que hará el muchacho flojo o descuidado será declararse artista en nombre de las docenas de críticos que han alabado esta escuela que ni es de vanguardia sino de derrota y dispersión.'

Ante la situación crítica, tendiente a acentuarse, los epalistas no parecían ser insensibles. De hecho, hubo algunos intentos de explicar sus actividades educativas y contrarrestar las críticas, como es el caso de dos de los directores de las EPAL, aunque sus definiciones sobre la caracterización de éstas no lograban ni siquiera convencer a sus compañeros. Argüelles Bringas, el director de la flamante EPAL San Angel, pensaba que 'las Escuelas eran centros donde niños y obreros podían tener ratos de sano esparcimiento al pintar sin coacción alguna'\*. Por su parte, en líneas similares, Rafael Vera de Córdoba, director de la EPAL Xochimilco, resumía las funciones de las Escuelas postulando que la educación artística era una especie de esparcimiento que podía refrescar la mente de los alumnos, y que además, era una clase de educación complementaria que propiciaba que los educandos conocieran el medio que los rodeaba y que adquirieran la capacidad expresiva. Servía también para los estudios de matemáticas, geografía e historia, puesto que el arte les hacía comprender plásticamente las cosas; pero lo más importante fue que la educación artística era una educación moral que podía alejar a los niños y jóvenes de los entretenimientos indeseables y que podía atraer la belleza sublime a su naturaleza, que tendía a las perversidades. Para el activista ja-

---

\* Citado por Tibol, en su 'Prefacio'; p.37.

ponés, definir la educación por el arte como recreación quedaba corta en su significado. Y lo más inadecuado para él, fue el definirla como educación complementaria de otras materias. Tales conceptos se derivaban de nociones, como que las escuelas primarias funcionaban como instituciones donde se debían inculcar exclusivamente materias como matemáticas, geografía e historia. Si fuera necesario, como dictaminaba el director de Xochimilco, hacer que los alumnos conocieran su medio y desarrollaran sus facultades expresivas, sería suficiente conformarse con la educación tradicional que cuidaba los aspectos técnicos, tales como dibujos exactos, colores mecánicamente asimilados a los objetos, acabados limpios, trabajos minuciosos y habilidades manuales. Y para complementar las asignaturas mencionadas, sería la más congruente la pintura que sencillamente calcaba la Naturaleza.\*<sup>3</sup>

A pesar de que había inconformidades internas con las definiciones de los dirigentes epalistas, como la de Kitagawa, ello no parecía implicar mayor problema, dado que la principal preocupación de los artistas-profesores de la organización EPAL radicaba en mantener el espacio docente donde los alumnos seguían produciendo excelentes pinturas, hecho que constituía la mejor protección de las actividades epalistas y que fue auspiciado por las autoridades educativas y artísticas del gobierno central.

---

\*<sup>3</sup> Kitagawa Tamidyi: E o kaku Kodomo-tachi [ Los niños que pintan cuadros ]; Tokio, Japón; Iwanami-shoten; el 10 de dic. de 1952; pp. 78-79.

## II - 7. La EPAL Tlalpan y el profesor Kitagawa. 1925-1932.

Con respecto a las características de la enseñanza de arte que se llevaba a cabo en las EPAL y en los Centros Populares de Pintura (CPP), en la etapa inicial el sistema de libertad constituía el máximo valor; esto hizo posible que los alumnos produjeran obras artísticas de interés y de consideración. Se respetaba siempre la iniciativa intuitiva y la espontaneidad de los niños y jóvenes en sus ejecuciones de arte. Las intervenciones de los maestros debían ser mínimas, concretándose a vigilar la realización de los alumnos y a no dejarlos desviarse de sí mismos. Esta situación de libertad, a veces se confundía con el descuido y hasta con la falta de compromiso. Sin embargo, con el fin de que pudieran plasmar su personalidad en sus obras, no se permitía que ningún alumno imitara los cuadros de otro. Los educandos ni siquiera veían pintar al maestro sus cuadros. Esas normas metódicas, simples pero efectivas, fueron respetadas y seguidas por las subsecciones EPAL, fundadas en 1925, empero había un margen de libertad para la introducción de nuevos conceptos e ideas sobre la enseñanza de arte para niños y jóvenes, en la elaboración del plan de trabajo técnico de cada sucursal, como ya vimos en el caso de la EPAL de Tlalpan.

Sin embargo, como es lógico, a medida que transcurría el tiempo, se planteaba la necesidad de las EPAL de adquirir un sentido más pedagógico, pues algunos alumnos mostraron un notable progreso, haciendo que sus obras trascendiesen la categoría de simples productos de la intuición y del impulso espontáneo. Entraban en una etapa en la que se requería de una orientación pertinente y específica por parte de maestros capacitados. En los diez centros del sistema EPAL, esta-

blecidos hasta 1927 merced al éxito obtenido, se hicieron patentes fallas en la orientación durante esa etapa formativa tan importante para los alumnos, debido a la inexistencia de un programa de trabajo bien definido y a la falta de conocimientos de los profesores sobre la educación artística, basada en la psicología infantil.

Sin embargo, ante tal situación, algunos planteles consiguieron superar esta difícil etapa en que notablemente se deterioraba la calidad de las producciones infantiles; pero, en la mayoría de las sucursales del sistema, hasta 1934 - año del término del Maximato y el inicio del Cardenismo -, no se dieron los resultados esperados. Pese a que las autoridades educativas tenían un gran interés en sostener este sistema de enseñanza de arte popular acorde a las necesidades del momento histórico e intentaban reestructurarlo, muchos de los responsables de las instituciones no pudieron responder a estas expectativas oficiales, ya que atendían más a los asuntos políticos con que procuraban que no se cancelara el sistema EPAL.

Como se puso de manifiesto en las obras seleccionadas en la Monografía de las EPAL, publicada en 1926<sup>x</sup>, los trabajos de las EPAL dependían casi totalmente del talento innato de algunos alumnos sobresalientes. Ello aclara el hecho de que la atención de los profesores en los primeros años de actividades epalistas se centrara en 'descubrir' la sensibilidad artística nata de los muchachos y no exactamente en 'cultivarlo' con fines didácticos. En ese sentido, la pretensión de palpar y desarrollar la educación artística no se concebía co-

---

<sup>x</sup> Monografía de Las Escuelas de Pintura al Aire Libre; México; SEP/ Ed. CULTURA; 1926.

mo principal objeto de las filiales EPAL en su comienzo.

No obstante, después de funcionar dos ó tres años, algunas de las EPAL mostraron cierto avance en la formación de la educación estética e hicieron que sus educandos produjeran obras que mostraban indicios de los esfuerzos pedagógicos por parte del profesorado. Uno de estos casos notables<sup>2</sup> fue el de la EPAL Tlalpan, donde fungían Francisco Díaz de León como director y Kitagawa Tamidyi como profesor; el primero se encargaba principalmente de la administración y el segundo de la atención a los alumnos en sus prácticas artísticas.

Aunque las investigaciones hechas hasta ahora<sup>3</sup> en relación con el experimento artístico popular EPAL no han emprendido estudios comparativos y específicos de los distintos trabajos de las EPAL, sí han reunido muchas de las obras producidas tanto por los alumnos de la EPAL Tlalpan como por los de su continuación EPAL Taxco, en los documentos referentes al mismo movimiento, superando en cantidad a las de

<sup>2</sup> Otro caso que dio resultados positivos en el marco del sistema EPAL, fue el Centro Popular de Enseñanza Artística Urbana en San Pablo - posteriormente trasladado a San Antonio Abad - de la Ciudad de México, creado en mayo de 1927 y enfocado a los niños y jóvenes del sector proletario. El director de la Institución, pintor Gabriel Fernández Ledesma, descubrió y desarrolló muchos talentos como: Fernando Castillo, Jesús Escobedo, Isabel Villaseñor, por nombrar sólo algunos de ellos. La mayoría de sus obras pictóricas se caracterizaban notablemente por la fuerza y la vigorosidad.

<sup>3</sup> Las principales investigaciones sobre el movimiento EPAL son: Raquel Tibol: Las Escuelas al Aire Libre en el Desarrollo Cultu-

otras sucursales<sup>4</sup>. Esto es comprensible, si se toma en consideración la superioridad cualitativa de las producciones plásticas ejecutadas en las de Tlalpan y Taxco y el buen número rescatado de ellas - ya que se han dispersado muchas por diversas razones -, además de que ellas muestran el claro discernimiento y criterio en las ejecuciones estéticas, factores que las distinguen de aquellas obras pictóricas producidas fortuitamente por los talentos dotados. Este hecho constituye una prueba de que en las EPAL de Tlalpan y Taxco se realizaban algunos intentos de enseñanza artística definida, y motiva el interés para investigar sobre las acciones de dichos centros populares.

Desde el momento en que ocupó el cargo de profesor en 1925, la preocupación principal de Kitagawa Tamidyi fue establecer un educación artística dentro del esquema del sistema EPAL, que pudiera rescatar "un concepto estético", que según consideraba, existía ó se en-

---

ral de México; "Prefacio" del Catálogo Homenaje al Movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre; INBA/SEP; México; Oct.- nov. de 1981. Francisco Reyes Palma: Historia Social de la Educación Artística en México; INBA/SEP; México; 1984. Laura González Matute: Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura; Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas/INBA; México; 1987.

<sup>4</sup> En dos de las indagaciones arriba citadas, Historia Social de la Educación Artística en México y Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura, la mayoría de las pinturas reproducidas para sus publicaciones fueron realizadas en las escuelas de Tlalpan y Taxco.

contraba deformado por malas orientaciones. A diferencia de Ramos Martínez, que era un profesor ingenioso para descubrir el potencial artístico en los niños y jóvenes mexicanos y lo estimulaba con su desmesurado elogio<sup>x</sup>, Kitagawa tenía la intención de manejar ejercicios de artes plásticas como medio educativo para cultivar el sentido artístico de los muchachos, para el beneficio de su vida futura. El hecho de canalizar la función artística para "corregir y mejorar la vida hogareña de campesinos y obreros en virtud de la eficacia del arte, ennobleciéndole y dando a su existencia una significación más alta"<sup>y</sup>, constituía un objetivo importante en su enseñanza de arte.

Entre las reformas iniciales que se aplicaron al momento de la apertura de la EPAL Tlalpan, Kitagawa establecía la libre selección de los materiales de los educandos y la exclusión de niños menores de diez años, pero, tras algunas experiencias educativas, hizo otra modificación a la primera reforma: ésta, consistía en retener en poder del profesor el control del momento de cambiar los materiales, tomando en consideración que con el uso del mismo material durante un largo tiempo, se generaba el manierismo en el alumno, debido a la pérdida de la emoción ó a la falta de sorpresas. Asimismo, se presentaba también el problema del abuso del material, provocado por la sensación en el niño de que éste ya no le presentaba grandes dificultades técnicas por superar.

---

<sup>x</sup> Ver la página 53 del Capítulo II-3.

<sup>y</sup> "El informe de Kitagawa Tamidyi, dirigido al Director de la Sección de Dibujo y de Bellas Artes de la SEP, Leopoldo Méndez, con fecha 8 de enero de 1932"; Fondo Leopoldo Méndez.

Cuando se hizo notable que el empobrecimiento del contenido de la pintura con el uso prolongado del color al óleo, se tenía que cambiar por otros materiales, como los colores al guache, a la acuarela ó el grabado. Al suceder lo mismo con el último, que tendía a hacer perder el colorido en las pinturas, había que ofrecer otro medio plástico. El aprendizaje del manejo de materiales fue preciso y necesario, pero al no existir dificultad técnica provocaba que las obras perdieran vitalidad debido a que los alumnos no creaban algunas soluciones plásticas para progresar.

Con la intervención oportuna del maestro, ofreciendo otro material, se le presentó al alumno una renovada dificultad por resolver. Ante esa situación creada intencionalmente por el profesor, la mente infantil reaccionaba en forma tal, que extendía la dificultad hasta a los temas de la pintura, dado que para superar los nuevos escollos presentados, los educandos necesitaban deshacerse de las implicaciones de los nuevos sujetos, reconstruirlas y traducirlas en sí.

Sin renovadas interpretaciones, no podían manejar los sujetos, que en el sentir de los niños, parecían estar ligados con el aspecto técnico. Pero, una vez superado, el mismo proceso psicológico y con el nuevo útil de arte, alcanzaba a revivir la emoción con que se reponía del tedio y la rutina. Esta estrategia fue efectiva al trabajar los materiales ya conocidos por los niños, siempre y cuando éstos se alternaran en determinados intervalos de tiempo.

Al darse cuenta de tal comportamiento psicológico de los niños, Kitagawa quedó convencido de que era absolutamente indispensable mantener el control en manos del profesor, no obstante que ello consecuentemente forzaría al maestro a dedicar más atención al alumnado,

dado que se requería conocer y comprender a cada individuo mediante sus obras, su pasado y presente y de proyectar el modo de orientación para el futuro.

Para llevar a cabo la sustitución de materiales en la práctica, recurrió a pretextos ó sugerencias, como la carencia de los colores que usaba un alumno ó la invitación a pintar con acuarela en vez de al óleo, orientación que, en general, fue acogida sin mayor resistencia por parte de los niños y jóvenes.

Sin embargo, este tipo de enseñanza tenía limitaciones técnicas, ya que no era aplicable a todo el alumnado por igual, debido a la heterogeneidad de nivel que se presentaba entre los niños y jóvenes, y a las diferentes características de cada uno de ellos, por lo cual la educación estética distaba cualitativamente de materias como las matemáticas ó la historia cuyas enseñanzas de leyes universales se aplicaban indiscriminadamente.

Kitagawa, por lo mismo, tuvo que decidir el momento de cambiar los materiales, recurriendo a su propia intuición, lo que siempre implicaba el riesgo de equivocarse. Consideraba que lo ideal sería investigar las diversas condiciones en torno a los alumnos, con la utilización de estadísticas que caracterizaran a cada educando a quien se aplicaba la educación estética. Pero, opinaba asimismo que quizá sería conveniente que quien quisiera dedicarse a este tipo de investigación, no se ocupara de la educación, ya que la tercera parte de la

\*' Kitagawa Tamidyi: E o kaku kodomo-tachi [ Los niños que pintan cuadros ]; Tokio, Japón; Iwanami-shoten; el 10 de dic. de 1952; p. 70.

de la educación actual se encontraba congelada debido a que había tendencia a que algunos pedantes ejercieran una gran influencia<sup>7</sup>. Como antiacademista y pragmatista que era, Kitagawa no creía en los trabajos meramente teóricos, de escritorio, realizados sin el contacto directo y constante con la realidad que presentaba la temática.

Para atender a los alumnos con notable tendencia a depender de los profesores, los métodos de Kitagawa consistían en animar lo que pretendía hacer el niño en sus obras y, en aquellos casos más acentuados de dependencia negativa, recurría a las sugerencias sin señalar directamente el problema que detenía la ejecución plástica de los educandos. Estos estaban conscientes de lo que querían pintar, pero la inseguridad y los complejos de inferioridad impedían el libre ejercicio del arte, lo que se lograba resolver simplemente con la motivación ó las sugerencias adecuadas.

Lo negativo en este asunto fue que los maestros tendían a querer enseñar demasiado en la forma en que determinaban el tema de pintura ó en que instruían la técnica para la labor del alumnado, lo cual motivó la pérdida de la confianza, así como el decaimiento en el interés por crear. Esta situación podía provocar el fenómeno poco positivo de que, aún cuando el propio educando perdiera el interés creativo, sin darse cuenta de ello siguiera pintando aceleradamente, quizá debido a que, de manera inconciente, intentaba corregir y retomar la trayectoria a seguir. Kitagawa se oponía a la enseñanza meramente técnica, pues pensaba que en realidad había pocos aspectos técnicos significativos en materia de educación artística. Consideraba que tenían más relevancia los factores psicológicos y éstos eran los que se deberían tratar de resolver.

En una serie de intentos para facilitar la labor docente y aligerar el peso psicológico de los niños ante la autoridad del maestro, lo cual constituía un factor negativo en los ejercicios creativos, Kitagawa los instó a que lo llamaran "compañero" en lugar de "profesor" como acostumbraban a hacerlo. Esta propuesta poco común, al principio, generó reacciones negativas, que lo llevaron a ser considerado como una especie de cómplice. Pero, pronto se corrigió por sí solo a esta tendencia sin provocar el caos, dando como efecto positivo la transformación en la relación profesor-alumno, la cual permitió infundir confianza entre los educandos, facilitando enormemente el desarrollo de su potencial creativo. Asimismo, esta tendencia a la democratización del procedimiento educativo incidió para que el pintor nipón pudiera resolver un problema personal que lo aquejaba. Kitagawa, al igual que sus demás colegas artistas que fungían como directores ó profesores en las EPAL, logró superar la inseguridad que le causaba ante las excelentes obras pictóricas creadas sin el recrudo de una preparación artística formal. Una vez superada la necesidad psicológica de sobreponerse a los alumnos, logró salir adelante como pintor, llegando incluso a eliminar su orgullo de profesor al incorporar a su propia obra algunas de las visiones plásticas creadas por sus discípulos. No es, por tanto, difícil advertir que en sus obras pictóricas subyace una fuerte influencia de sus pupilos.

En cuanto al análisis de las pinturas de los niños mexicanos, Kitagawa consideraba que las buenas producciones artísticas eran aquellas que reflejaban claramente las características y personalidad de sus autores. En base a esta premisa, él mismo apreciaba en los cuadros de los muchachos mexicanos, como característica prevaleciente, una fi-

sonomía pesada, pero a la vez, bella. Se trataba de una peculiar simbiosis de pesadez y hermosura, ó más bien, que la propia pesadez transmuta una belleza singular<sup>24</sup>.

Esta expresión podría ser el reflejo de un mal psicológico padecido por el ejecutante, elemento que hubiera sido tal vez mejor eliminar. Empero, la tarea que se le planteaba al educador artístico no era exactamente la misma de un psiquiatra ó un profesor de ética, sino que su labor consistía en hacer que los alumnos produjeran obras artísticas, caracterizadas por su trasfondo histórico personal y su medio ambiente. Por lo tanto, en opinión de Kitagawa, para la preservación y el desarrollo de dichas cualidades, el profesor de arte no debía rechazar tal simbiosis ni intentar separar a los alumnos de sus raíces históricas y socioculturales, porque ello erradicaría incluso la característica de belleza, como consecuencia de la pérdida del interés por la vida a su alrededor, factor este último que constituía el principal motivo de las producciones creativas de los educandos.

Sobre la evaluación de las pinturas infantiles, Kitagawa notó la importancia de un planteamiento, a la manera del psicoanálisis freudiano, acerca de si uno u otro cuadro ponía de manifiesto la libertad ó no, como reflejo del estado espiritual del niño. Consideraba que los muchachos que vivían una vida limitada, producían obras con características negativas, como algunos casos que se observaban en la EPAL Tlalpan. En ese sentido, admitía que las pinturas de los niños mexicanos carecían de la libertad expresa, que en contraste mostraban los niños norteamericanos en sus producciones plásticas y, en peores

---

<sup>24</sup> Kitagawa: E o kaku...: p.97.

casos, se generaban incluso cuadros en que se manifestaban expresiones violentas, falta de unidad ó elementos mal digeridos. Pero, a pesar de ello, sus pinturas fueron innegablemente bellas, llenas de vigor y vitalidad. ¿ A qué se debía, entonces, este hecho, si los niños de México disfrutaban libertades muy restringidas por la sociedad en que vivían ? En efecto, los de la EPAL de Tlalpan no contaban con instalaciones de diversión, ni con funciones de cine destinadas a ellos; tampoco había padres que les compraran ni bate ni guantes para que sus hijos jugaran baseball. Esta situación era consecuencia de dos tipos de problemas. En primer lugar, las condiciones sociales del momento que vivían los campesinos y obreros quienes a pesar de haber formado parte de los contingentes que libraban las batallas de la Revolución, habían sido marginado de sus beneficios. En segundo, la presencia de los cánones rígidos de la Iglesia católica y el predominio de las normas precolombinas no escritas, que incidían de muy diversas formas a la vida comunitaria. Por lo tanto no era posible, para Kitagawa, esperar bajo tales circunstancias, que se generaran la libertad ó felicidad que gozaban los muchachos de Norteamérica.‡"

No obstante, tal como lo comprobó el sistema EPAL, también fue cierto que, cuando se otorgaban oportunidades a los niños humildes de las comunidades mexicanas, éstos lograban hacer estupendos cuadros, muchos de los cuales por su calidad artística, resultaban superiores a los de varias instituciones de educación norteamericanas.

Este hecho se debía, al parecer de Kitagawa, a que los mismos mexicanos poseían el impulso de realizar ejercicios estéticos no

---

‡" Kitagawa: Ibid; p.100.

debido al goce de la libertad misma, sino más bien, la esperanza de obtenerla. Esto, en una latitud mayor, se debía a que la cultura de la humanidad progresaba sólo cuando el hombre aspiraba arduamente a la libertad y luchaba intensamente por alcanzarla. Si bien los niños mexicanos no gozaban de una libertad consumada, era posible que aspirasen a obtenerla a través del esfuerzo realizado en el terreno de las artesplásticas; de ello dieron muestras los logros obtenidos en corto tiempo por los alumnos de la EPAL Tlalpan.

Ante esta situación, la pintura infantil - pensaba Kitagawa - no debería evaluarse por la cantidad de libertad que se manifestaba en ella, sino por la cantidad de energía que generaba el deseo para obtenerla y que estaba efectivamente plasmada en los papeles ó en los lienzos.

Cuando se lograba impulsar tal aspiración por la libertad y convertirla en algo activo en los muchachos, se podía liberarlos de las represiones que padecían en su sociedad y en su propio ser. Al batallar más, se liberaban de mayores opresiones. En el mismo proceso de emancipación sufrían patéticamente, pero a fin de cuentas lograban el avance, que se manifestara expresamente en sus obras plásticas. ㊦

Por tratarse de un producto de educación experimental, la labor pedagógica de Kitagawa poseía tanto aciertos como errores. Entre las equivocaciones que cometió, destaca el siguiente episodio:

㊦ Citado por Kubo Sadayiroo (Edición), en su Kitagawa Tamidyi Shidoo - Mekishiko Dyidooga-shuu [ Libro de Pinturas de los Niños Mexicanos, dirigidos por Kitagawa Tamidyi ]; Tokio, Japón: Guendaibidyutsu-sha; el 1 de nov. de 1978; p.63.

cuando en una ocasión invitó a sus alumnos al Museo de San Carlos para que conocieran y comprendieran lo que era el arte, los muchachos le externaron posteriormente que hubieran preferido ir al circo que ofrecía su función al lado del Museo. La invitación para ir al circo pudo haber levantado un gran interés de expresión en los escolares, sin embargo, esta experiencia poco sensata de su parte como profesor, aunada a la convivencia constante con ellos, le hicieron ver que estaba olvidando que siendo la EPAL una escuela con carácter vocacional, no pretendía formar artistas de altas aspiraciones, lo más trascendental en sus objetivos era estimular el impulso creativo subyacente en los niños. En reflexiones sobre la relación existente entre la observación del arte producido en el museo y el hecho de pintar bonitos cuadros, el maestro entendió que al contrario de lo que solía decirse, no había un gran enlace cualitativo entre estos dos actos. Si se producían bellas pinturas, ello se debía fundamentalmente al deseo de autoexpresión del subconsciente de los niños. Para Kitagawa, por lo tanto, no sólo sería inútil, sino nocivo, enfatizar en épocas tempranas la educación de apreciación del arte preexistente.

En relación con lo anterior, otro error que solían cometer los artistas y críticos de arte en el momento de valorar los cuadros de los niños - incluyéndose al mismo Kitagawa y a Ramos Martínez - fue comparar las obras infantiles con las de los artistas modernos considerados grandes como Picasso, Matisse, Cezanne y Gauguin, y mostrar las reproducciones de éstas a los niños que, ante el asombro de los expertos, realizaban a veces trabajos 'ultramodernistas', productos fieles de sus intuiciones, que desconocían por completo las reglas académicas, tales como la perspectiva, la composición y la anatomo-

mía.

Pese a su carácter vocacional, la EPAL de Tlalpan, al igual que otras sucursales, no cerraba la posibilidad de que los alumnos avanzados eligieran el camino a seguir como pintores con ambiciones de excelencia; por lo que a ellos el profesor les prestaba atención especial, dándoles instrucciones sobre procedimientos necesarios para plasmar en las obras artísticas, sustentadas básicamente en el propio criterio de los autores.

Hubo dos casos de alumnos que seguían favorecidos por este tipo de enseñanza; Manuel Echaurri [ Lámina 10 ] y Feliciano Peña [ Lámina 11 ], quienes se formarían como profesionales en los años posteriores<sup>xi</sup>. Este último pintor, nacido en 1915 y fallecido en 1982, estudió con el maestro Kitagawa de 1928 a 1932 en la EPAL Tlalpan y tuvo su primera exposición individual del 3 al 15 de octubre de 1933 en la Sala de Arte de la Secretaría de Educación. El crítico de arte, Luis Cardoza y Aragón, hizo la presentación del catálogo en la que señaló que su pintura no era producto de la "feliz casualidad", sino resultado de varios esfuerzos constantes y conscientes, y se preguntaba:

¿ No se justifican las Escuelas de Pinturas al Aire Libre cuando entre varias centenas de muchachos se destaca uno como Feliciano Peña, de la Escuela de Tlalpan ? (...) Su exposición nos lo muestra saliendo de su infancia sin perder su

---

<sup>xi</sup> El pintor sordomudo de origen español, José García Naleso es un ejemplo.



El gran desastre.  
Tempie de Manuel  
Echaurri a los 13 años.

Una ara de casa en la oc-  
cino, soufuente de Manuel  
Echaurri a los 13 años





Paisaje de Taculaya, de  
Feliciano Peña.



Estudio de niño, de  
Feliciano Peña.



Familia campesina, de Feliciano Peña.

robustez y candor. Ya no es una pintura niña con aquel encanto fortuito que más tarde descamos alcanzar con razonada porfía, dando la vuelta en sentido inverso, por el camino del conocimiento, hasta llegar a la frescura primigenia del alba de la mente. Es manifiesta la presencia del discernimiento, la intención perseguida y lograda casi siempre. (...) Tiene la Exposición de Feliciano Peña el interés de mostrarnos un caso en que parece que no habrá de secarse el puro raudal primero. No es un simple hallazgo, una feliz casualidad la que hoy ofrece, sino un conjunto bastante homogéneo en el cual se manifiesta una personalidad. Estamos en presencia de esa lucha patética que existe en el punto crítico del cambio de voz, de la virilidad sombreando el labio, y, si vuelve, intermitente, a su inocencia de niño, como El GALLINERO que es una de sus telas últimas, es ya en forma de pintura adrede, prueba de inquietud, de insatisfacción, siempre muy loable (...).<sup>12</sup>

De esta apreciación se desprende que la labor y el compromiso intensivo e intencionado de Kitagawa estaba produciendo sus primeros frutos.

---

<sup>12</sup> Luis Cardoza y Aragón: "Presentación" del Catálogo de la

---

Exposición de Feliciano Peña; México; La Sala de Arte/SEP; Octubre de 1933.



El maestro Vi-  
tagawa, graban-  
do, grabado en  
madera de un  
alumno de 15  
años.



Retrato  
del maes-  
tro, gra-  
bado en  
madera de  
Delfino  
García.



El maestro Tamidyi, temple  
de un alumno de 15 años.



Retrato de Kitagawa Tamiji  
(1933), de Fudyita Tsugudyi.



Retrato de Tamiji Kitagawa  
(1936), de Angelina Beloff.



El día de muertos en el Cementerio de Tlalran (1930), de  
Kitagawa Tamidyi.

## II - 8. Colapso del sistema EPAL. 1928-1932.

No es posible encontrar las causas del decaimiento del sistema EPAL en acontecimientos aislados, sino que éste se debió a una secuencia de circunstancias negativas que fueron anulando paulatinamente los cimientos de este movimiento insólito en la historia de las artes plásticas mexicanas.

Aunado a las críticas y los ataques continuos por parte de las fuerzas opuestas a los intereses de los grupos que sustentan las actividades de las EPAL, los cambios vertiginosos en las orientaciones del Maximato (1928-1932), trajeron consigo efectos desfavorables para las instituciones bajo los principios del sistema EPAL, no obstante que, en términos generales, se procuraron extender los servicios educativos a las zonas rurales bajo el lema de las Misiones Culturales.

En el periodo que comprende desde 1928 hasta 1932, todos los planteles del sistema EPAL tuvieron que someterse a duras pruebas de sobrevivencia. Debido a la crisis política, económica y social, los efímeros e inestables gobiernos del Maximato restringieron el apoyo económico al movimiento artístico popular, además de vigilar más estrictamente sus actividades mediante inspecciones constantes, lo cual aumentaba las dificultades operativas de las instituciones.

Al finalizar 1928, y con el advenimiento del gobierno de Emilio Portes Gil, tomó posesión como Rector de la Universidad Nacional, el escritor Antonio Castro Leal, en sustitución de Alfonso Pruneda, éste último considerado el máximo protector del sistema; y Manuel Toussaint fue nombrado director de la ENBA en lugar de Alfredo Ramos Martínez, que hasta entonces fungía en el mismo puesto.

Desde los momentos previos a las sucesiones, los epalistas, muralistas y algunos intelectuales habían organizado un grupo llamado "30-30" - nombre alusivo a las carabinas zapatistas y al número de fundadores - para impedir que tales cambios contrarios a sus movimientos se concretaran, y externaron sus inconformidades mediante una Protesta y cinco Manifiesto, publicados entre noviembre y diciembre de 1928, contra los lineamientos académicos que podían volver a implantarse en la nueva administración de la ENBA.

La Protesta de Artistas Independientes 30-30 fue firmada por Diego Rivera, Alfredo Ramos Martínez y su grupo de las EPAL como Díaz de León y Kitagawa, así como por algunos integrantes del Movimiento Estridentista como Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Guillermo Ruíz, Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez y Fermín Revueltas, además por David Alfaro Siqueiros. En ella se proponía una Escuela Central de Artes y Ciencias de las Artes, que organizara la educación artística y desplazara a la vieja academia, catalogada como un nido de reaccionarios y oportunistas comandados por Manuel Toussaint.\*<sup>2</sup> Sugiera también expandir el modelo de Escuelas Libres, que unidas a la Escuela de Arquitectura y a las escuelas técnicas que funcionaban en la

\*<sup>1</sup> Durante el período de su gestión 1924-1928 al frente de la Universidad Nacional de México, el rector Alfonso Pruneda dio su apoyo a la labor de Ramos Martínez, quien fungía como director de la ENBA y de sus filiales EPAL, dependientes de la Universidad, en la misma etapa en que el sistema epalista se desarrolló en su máxima expresión.

\*<sup>2</sup> Francisco Reyes Palma: Historia social de la educación

capital, impulsaran la producción artística en el país.

Pese a las enérgicas protestas de los treintatrentistas, el nombramiento de Toussaint como director de la ENBA se consumó en diciembre de 1928. Tras esta derrota, la siguiente acción del grupo se encaminó a la separación de las EPAL y sus similares de la ENBA, a la que hasta entonces se adscribían. Los epalistas, Rivera, el Dr. Atl, Rufino Tamayo y otras personalidades enviaron una carta al Secretario de Educación, Ezequiel Padilla, con la propuesta de la creación de un organismo autónomo que estuviera dentro de la jurisdicción de la Universidad ó del Departamento de Bellas Artes de la SEP y que Ramos Martínez fuera su director.

Con fecha 10 de enero de 1929, el titular de la SEP expidió un acuerdo que disponía que las seis EPAL y los tres Centros Populares de Pintura dependiesen a partir de ese mismo día, del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría. Por su parte, la Universidad se haría cargo de sostener los nueve centros artísticos populares en sus gastos materiales y en el pago de renta de los locales que ocupaban.

Sin embargo, por lo que toca a la petición que se hacía en favor de Ramos Martínez, la Secretaría pasó por alto su labor en torno al movimiento, concediendo únicamente que se quedara al frente de la EPAL Goyoacán, cargo que ocuparía hasta el término del gobierno de Portes Gil y luego, en 1930, decepcionado por las limitaciones para

---

artística en México ③ - Un proyecto cultural para la integración nacional, Período de Calles y el Máximato (1924-1928); INBA/SEP; 1984; p.34.

continuar su labor, decidió abandonar el país para radicar en Los Angeles, donde posteriormente como pintor creó un estilo de tendencia mexicanista, con obras que borrarían casi completamente las huellas de las pinturas con temáticas habituales de flores y retratos de bellas mujeres aristocráticas, pinturas de un estilo que habían sido rechazado aún por sus colaboradores epalistas.

Esta separación del líder, aparentemente no desmoralizó a sus discípulos y seguidores, pues ya "independizados" de su maestro, muchos de ellos habían sumado sus acciones a la corriente de las políticas educativas de los gobiernos, cuya tendencia se radicalizaba en los conceptos ideológicos de la materia, como en el caso de la Educación "socialista" -, tratando de ir más allá de los lineamientos moderados implantados por su mentor en la enseñanza de arte.

Poco antes del nombramiento de Toussaint como director de la ENBA, los epalistas, políticamente identificados con la lucha más radical de la revolución - la campesina -, condicionaron su respaldo: "Nuestra adhesión al profesor Ramos Martínez no es incondicional; hemos visto que no claudica, que lucha incansablemente; pero si él claudicara nosotros seguiríamos nuestra línea revolucionaria con toda seguridad, dentro o fuera de las Escuelas de Pintura al Aire Libre."<sup>3</sup> Además, declaraban abiertamente el término de su adhesión al líder indiscutible: "No somos ramistas."<sup>4</sup>

<sup>3</sup> El Grupo 30-30: "El Segundo Manifiesto"; el 7 de nov. de 1928.

<sup>4</sup> El Grupo 30-30: "El Cuarto Manifiesto"; el 7 de nov. de 1928.

Aún con la reorganización jurisdiccional que parecía ofrecer efectos favorables, no se lograba normalizar la constante carencia financiera de los planteles, por falta del apoyo real de las autoridades, creando de esa manera una situación cada vez más crítica, como la que Díaz de León atestigua:

«Durante el presente año [1930] las Escuelas de Pintura al Aire Libre han sufrido una dura prueba al ser prácticamente abandonadas por esa Secretaría. Como dato curioso consigno para su conocimiento que los únicos materiales con que fue dotada la Escuela a mi cargo fueron en este año: un serrucho, un bote de cola y un cepillo de carpintería.»<sup>1</sup>

La escasez de recursos se traducía en la disminución en la asistencia de los alumnos. Para aliviar esta crisis orgánica comenzaron a «institucionalizar» la venta de las pinturas de niños, como medida de emergencia; práctica que las EPAL venían haciendo casi improvisadamente. Por la fama que se consiguió en el extranjero, las obras de los discípulos de las EPAL, se vendían bien en exposiciones como las efectuadas en la Sala de Arte de la SEP, - dirigida por Díaz de León y Fernández Ledezma - ó en las ventas individuales que se reali-

---

<sup>1</sup> Francisco Díaz de León: «Prefacio»; Catálogo de la Exposición, Escuelas de Pintura al Aire Libre; México; INBA; Nov.- dic. de 1965.

zaban cuando llegaban visitantes extranjeros interesados en los trabajos de las EPAL.

Además, aprovechando las peticiones de las instituciones extranjeras, se enviaron pinturas epalistas para exponerlas y ahí se vendieron. La distribución del ingreso obtenido por esa vía era variable, pero generalmente se dividía en dos, la mitad para los autores y el resto para el mantenimiento y la adquisición de materiales de las Escuelas. Este sistema de autofinanciamiento complementario creó por primera vez un mercado de pinturas infantiles en México. También significó la divulgación de ellas, así como una gran ayuda económica para las familias de los niños ó jóvenes, que en su mayoría eran de escasos recursos, y el estímulo para que los escolares siguieran pintando de manera sostenida. Esta forma de complementar los faltantes presupuestarios fue practicada por todos planteles del sistema y fue asimilada por las escuelas primarias del Estado.

A principios de 1932, algunos funcionarios y artistas plan-tearon la cancelación de la experiencia del sistema EPAL. En enero, Luis Ortiz Monasterio, con una visión extrema, propuso:

"la supresión de las Escuelas de Pintura al Aire Libre y de la Escuela de Escultura y Talla Directa, cuyos resultados únicamente muestran la capacidad artística del pueblo por todos conocida y no el progreso, cultura y adelanto por los que se deben encausar dichas tendencias; y cuyo único fin social en la actualidad, es sostener un grupo de directores burgueses, artistas mediocres, cuyo

medio de sostén y de conquistar el aplauso es explotando en esa forma los dotes artísticos de nuestro pueblo, sin impartirle la ilustración que tanto necesita para formar parte activa en las expresiones plásticas del momento. \*'

Y a continuación, con base en las aportaciones de las EPAL, planteaba:

'la fundación de una 'ESCUELA SOCIALISTA DE ESCULTURA Y PINTURA', que se identifique con el carácter y las necesidades de nuestras masas; y cuyo Plan de Estudios conste de procedimientos y programas educativos, realmente efectivos para convertir en Escultores y Pintores competentes, el conglomerado de nuestros artistas anónimos'. \*'

En febrero, Siquiros, ex-alumno de la primera EPAL Santa Anita, se pronunció en contra de las EPAL en una conferencia celebrada en el Casino Español de la capital mexicana, por considerar que el cultivo vocacional interfería con un severo ejercicio profesional, obstruido en México por la pequeñez del mercado y la manipulación po-

---

\*' Luis Ortíz Monasterio: "Puntos de vista sobre la orientación de las artes plásticas en México"; Fondo Leopoldo Méndez, Vol. 1, Documento 67, p. 263; el 9 de enero de 1932.

\*' Ibid.; pp. 264-264 bis.

lítica del arte, por parte de los sectores dominantes, y sentenció: las Escuelas al Aire Libre no tienen razón de subsistir<sup>¶</sup>.

Sin embargo, cuando se estableció el nuevo gobierno de Abelardo L. Rodríguez (1932-1934), aún persistía la idea de rescatar el sistema EPAL del seno de las autoridades de Bellas Artes. Y a través del Consejo de Bellas Artes, que se creaba con el fin de fijar y coordinar orientaciones estéticas y procedimientos, se comisionó a Julio Castellanos, Gabriel Fernández Ledesma, Fernando Leal, Leopoldo Méndez y Francisco Díaz de León, para formular un plan de estudios para las EPAL y los CPP.

El mismo plan se entregó al Consejo el 10 de marzo, en el cual se determinaban horarios, registros de asistencia y reportes de actividades. En el mismo se señalaba, como objetivo de los centros, «suministrar, especialmente a las clases populares, un sentido de educación estética por medio del dibujo, la pintura y el grabado<sup>¶</sup>». Por su parte, el Consejo, en nombre del pintor Rufino Tamayo - nuevo director del Departamento de Bellas Artes - y del escritor Xavier Villaurrutia, emitió un dictámen con fecha 12 de abril:

¶ Si a la Secretaría de Educación Pública le interesa conservar esta manifestación de actividad

¶ Parte de la conferencia transcripta por Raquel Tibol en el «Prefacio» del Catálogo de la Exposición, Homenaje al Movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre; SEP/INBA; Oct. - nov. de 1981; p. 40.

¶ «Programa de Trabajo de las Escuelas Libres de Pinturas»; Fondo Francisco Díaz de León; El 10 de marzo de 1932.

libre en materia de pintura, pretender encauzarla por derroteros ajenos a la expresión espontánea y al intuicionismo, sería quitarle su agradable infantil fisonomía que es lo único que hasta ahora singulariza. Muy bien han hecho, por eso, los autores del programa en cuestión en subrayar las tendencias 'intuicionistas' y 'no académicas' y el carácter de experimentación o sea el 'no profesionismo' de las Escuelas.

Por lo que toca a la parte educativa práctica del Programa que presentan y que tiene sobre los anteriores la ventaja de su existencia, puesto que - según creemos - las Escuelas no contaban en años pasados con ninguna consigna de acción, ni siquiera con aquélla que las ponía en libertad, los suscritos aprueban por su importancia la implantación de la Enseñanza de los Oficios de las Artes del Dibujo, paralela a la Educación Estética por medio del dibujo, pintura y grabado, con su correspondiente y - suponen - elemental correlativa. <sup>214</sup>

---

<sup>214</sup> Xavier Villaurrutia y Rufino Tamayo: "El Dictamen con fecha 12 de abril de 1932" ( El documento 27 de Historia social de la Educación Artística ③ por Francisco Reyes Palma ); México; INBA/SEP; p.120.

Con la aprobación de dicho dictamen, el nombre de las EPAL quedó modificado: oficialmente se llamaron desde ese momento: Escuelas Libres de Pintura (ELP). También se determinó que los asuntos relacionados con las ELP fuesen tratados por conducto del jefe de la Sección de Dibujo y Artes Plásticas, Leopoldo Méndez; y que se dotará con quince pesos a cada Escuela para la compra de los materiales necesarios para su funcionamiento.

Sin embargo, los intentos de "disciplinar" las actividades de los centros populares de arte mostraron pronto su ineficacia debido principalmente a la falta de consistencia de los directores para seguir administrando sus respectivas instituciones.

En agosto de 1932, por primera vez del seno del Estado, surgió una abierta y dura crítica, dirigida a los titulares de las EPAL. Se afirmaba: "se ha llegado a la conclusión de que atraviesan por un período de decadencia debido casi exclusivamente al abandono de que han sido objeto por parte de sus directores. En ninguna se contaba con una inscripción mayor a los 15 alumnos, y la asistencia era sumamente irregular." x 1

Esta evaluación de la administración oficial de Bellas Artes constituía la tendencia general en la mayoría de los planteles. Ya en esta época, además de persistir y aumentar las dificultades económicas, algunos titulares de las EPAL fueron perdiendo interés en sus propias labores docentes dentro del esquema de las EPAL, que venían sosteniendo desde 1925, y no atendían debidamente los locales bajo su responsa-

---

x 1 Memoria relativa al Estado que guarda el ramo de Educación Pública, Tomo I ; SEP; el 31 de agosto de 1932; p.483.

bilidad, lo cual agravaba la situación.

Como integrante del mismo movimiento, Kitagawa admitió el señalamiento oficial, pero trató de ver la problemática desde otro ángulo: para él, "ellos eran tan artistas que no podían sostener interés por el oficio educativo, que requería de varios años de sacrificio. Además, se daban cuenta de que asentados en las EPAL, no lograban dedicarse a su propio trabajo de artistas".<sup>12</sup>

El pintor japonés no fue la excepción ante el dilema de tener que desempeñar una doble función profesional de pintor y profesor de arte. Como otros compañeros, sufría debido al hecho de que, mientras los alumnos que no tenían preparación estética formal producían excelentes pinturas aparentemente sin gran esfuerzo, los profesores, como pintores, solían mantenerse escépticos en cuanto a su propia capacidad como artistas, aún cuando supuestamente contaban con una mayor preparación plástica.

Aunado a la crisis interna de los artistas-educadores, otra razón importante por la que las EPAL fueron desatendidas se manifestó en que los directores, por el vínculo que mantenían con Ramos Martínez ó por el reconocimiento que se les otorgaba como pintores, fueron colocados al frente de los planteles de educación artística en los que se habían formado.

Sin embargo, el hecho de ser hábiles administradores y/o respetables artistas, no bastaba para satisfacer los diversos requeri-

<sup>12</sup> Kitagawa Tamidyi: E o kaku Kodomo-tachi [ Los niños que pintan cuadros ]; Tokio, Japón; Iwanami-shoten; el 10 de dic. de 1952; p.106.

mientos que planteaba un nuevo concepto de educación que proporcionaría, especialmente a las clases populares, un sentido de educación estética por medio del dibujo, la pintura y el grabado. Entonces, improvisando según las necesidades del momento - hecho que caracterizaba el funcionamiento de las EPAL - los funcionarios no tenían suficiente tiempo ni interés para reunir los atributos indispensables para ser educadores artísticos sólidos, pues por la naturaleza novedosa del sistema, se requerían estudios congruentes con el mismo, como la pedagogía y psicología infantil, que les hubieran permitido la comprensión del mundo infantil y sus consiguientes productos artísticos.

De acuerdo con el grabador Leopoldo Méndez, participe en el desarrollo de las EPAL desde el momento de su fundación, no en rigor es deficiencia del programa, sino descuido o impreparación de sus directores, la causa de que algunas de estas escuelas no hayan dado los resultados deseados, ya que para estimular en los alumnos la percepción clara de la verdad, se requiere la vigilancia de un espíritu alerta y cultivado. Por la misma razón.:

La Secretaría se ha limitado a proporcionar a las escuelas los materiales necesarios para el trabajo del presente año y a exigir que los señores directores estén presentes en ellas du-

---

Programas de Trabajo de las Escuelas Libres de Pintura; México; Fondo Francisco Díaz de León; el 10 de mayo de 1932.

Escrito inédito; Fondo Leopoldo Méndez; el 3 de octubre de 1932.

rante las horas señaladas por el reglamento, a fin de poder apreciar con exactitud los resultados y decidir si debe o no mantenerse una institución por la que los profesores y alumnos han perdido todo interés, o bien, si su decadencia se debe tan sólo a vicios de funcionamiento que será posible corregir mediante una profunda reorganización. #10

A pesar de todos los esfuerzos de los artistas y funcionarios que apoyaban el valor social de las EPAL como centros populares de artes plásticas, la reorganización del sistema no adquirió la efectividad que se esperaba y, al final del Maximato y principio del cardenismo, los planteles fueron clausurados paulatinamente.

En medio de esa decadencia acelerada, en octubre de 1932, se fundó la última Escuela Libre de Pintura en Taxco, Estado de Guerrero, bajo la dirección de Kitagawa Tamidyi, como continuación de las actividades artísticas experimentales realizadas por él en lo que había sido la EPAL Tlalpan. Esta última se suprimió el mismo mes de octubre y resurgió de alguna forma en la de Taxco.



Borrison (1930), óleo de Kitawawa Tsuniyi.



Antarctica, 1941. Sir Edmund Hillary.

## II-9. La última Escuela Libre de Pintura en Taxco. 1932-1936.

El proyecto de la creación de la nueva EPAL en Taxco se concretó cuando el jefe de la Sección de Dibujo, Leopoldo Méndez, se hizo cargo de la supervisión del personal que dirigía las EPAL en 1932, poco después de haber sido aprobado el 'Plan de Trabajo de las Escuelas Libres de Pintura' por el Consejo de Bellas Artes, e hizo gestiones favorables al profesor Kitagawa de la EPAL Tlalpan, al considerar que sus labores artísticas experimentales habían sido benéficas para las necesidades educativas de las comunidades populares y que coincidían con el interés oficial en la orientación social de la enseñanza artística, definida en el mismo Plan.

En el momento de reorganizar el sistema EPAL, se vio la clara intención de popularizar el arte por medio de la educación artística, en beneficio de las clases menos favorecidas con miras a acelerar el proceso transformador en el sistema educativo del país. Siendo una de las principales figuras de la política popularizadora del arte y responsable de la coordinación oficial de artes plásticas, Méndez creía en la necesidad de 'proporcionar un sentido de educación estética a las masas populares'\*, tal como Kitagawa lo realizaba en Tlalpan. El mismo Méndez reclamaba:

'Devolvamos, pues, la vida al arte; entreguemos éste a las manos de los que habrán de renovarlo. Tomemos

---

\* Leopoldo Méndez: 'Documento en papel membretado de la SEP'; Fondo Leopoldo Méndez; p.357.

a los adultos obreros como únicos elementos utilizables para desarrollar una labor eficiente dirigida a la masa general del pueblo; facilitándoles todos los recursos de la plástica como elementos para la lucha de su propia clase. x<sup>2</sup>

Al clausurarse la EPAL Tlalpan en octubre de 1932, se inauguró de inmediato la Escuela Libre de Pintura (ELP) en Taxco, Guerrero, nueva denominación oficial del sistema EPAL, bajo la dirección de Kitagawa Tamidyi.

Esta Escuela, que se estableció en el actual edificio del Gobierno Municipal de Taxco y después, debido a la necesidad de dar mayor cabida a los interesados, cambiaría dos veces de ubicación dentro de la ciudad, siguió jurisdiccionalmente adscribiéndose a la Sección de Dibujo y Artes Plásticas de la SEP, pero fue financiada en forma complementaria por el Municipio, debido a la falta de recursos financieros en la Sección.

Al flamante centro popular de artes plásticas se inscribieron más de ochenta alumnos, de los cuales, unos sesenta asistían regularmente, en su mayoría niños. Sin embargo, en virtud de las restricciones financieras, la Escuela no contaba con un servicio de un profesor-ayudante y, como lo hacía en Tlalpan, Kitagawa se vió obligado a atender todos los quehaceres del magisterio, incluyendo la fabricación de los útiles, como colores y lienzos.

Los principales lineamientos y métodos de la ELP Taxco aca-

---

x<sup>2</sup> Méndez: ibid.; p. 361.

taban las ideas fundamentales plasmadas en el Dictamen entregado al Consejo de Bellas Artes el 12 de abril anterior, y no sufrían alteraciones sustanciales a las aplicadas en Tlalpan: la institución de enseñanza de arte con tendencia vocacional y carácter no académico y no profesional; la ejecución de artes plásticas en base al intuicionismo; la no admisión de los niños menores de diez años; y, a nivel operativo: el uso de los colores gruesos como el óleo ó temple para los principiantes, y el control magistral para el momento de cambio de materiales plásticos; y la atención diversificada de acuerdo con las características de cada educando.

En la Escuela, se disponía de abundantes materiales plásticos, tales como los colores al óleo, al temple de varias clases, a la acuarela, al fresco; los grabados en madera y en aguafuerte; la acuatinta; la litografía; el linóleo; el carbón; papeles; varias clases de cartones y los lienzos; útiles que en la mayor parte de ellos fueron posteriormente producidos por la cooperación de los alumnos y con materias primas nacionales.

La fabricación tenía el doble objeto, en función de la enseñanza técnica, de hacer comprender a los ejecutores las características de los materiales e infundirles el respeto hacia ellos, y, en el plano administrativo, economizar los limitados presupuestos escolares que oscilaban entre diez y quince pesos mensuales. Con la primera medida Kitagawa pretendía, como antes lo hiciera en el caso de la EPAL de Tlalpan, disponer de suficientes útiles para evitar el manierismo y el abuso de las técnicas ya aprendidas por los muchachos con el uso del mismo material durante determinado tiempo en las ejecuciones de arte.

En las prácticas de la enseñanza de arte no académicas, Kitagawa notaba que, a pesar de que sus condiciones de vida eran más sencillas y limitadas que las de los alumnos de Tlalpan, los niños de Taxco llegaban a comprender paulatinamente la composición de los objetos, enterándose de la existencia de la 'tercera dimensión' en los sujetos que intentaban plasmar, sin que la indicara el profesor.

Su preferencia por los colores también se alteraba de acuerdo con el progreso: los principiantes se inclinaban generalmente por los colores vivos, pero los sustituían con el tiempo, y las observaciones más penetrantes, por los oscuros, a fin de imprimir de manera más correcta y verosímil el clima taxqueño, que se componía, al parecer de Tamidyi, básicamente de elementos de la tonalidad gris.

Además de ello, en el mismo proceso de aprendizaje del dominio técnico, los muchachos sobreponían la importancia de las formas de los objetos, a los colores, como consecuencia del cambio mental, que se suscitaba al intentar captar la verdad de las cosas a costa de la idea de pintar superficialmente bonito. Según la observación de Kitagawa, cuando un niño de once años de edad ingresaba a la Escuela, tal fenómeno ocurría después de uno y medio ó dos años de ejercicios plásticos en promedio, lo cual tenía estrecha relación con las condiciones específicas de los niños taxqueños, como su inteligencia y nivel de madurez.

Las informaciones procedentes de los Estados Unidos, que obtenía el maestro japonés a través de sus amistades en ese país, señalaban que pese a las consideraciones de que la época de transformación ó la adolescencia surgía generalmente a los quince ó dieciséis años de edad, se advertía que en las instituciones norteamericanas que

impartían la educación artística, dicha época de crecimiento llegaba a edades un poco más avanzadas y se dificultaba entonces lograr un buen resultado en la práctica estética.

En cambio, los alumnos de Taxco que atravesaban por la misma etapa, producían buenos cuadros, caracterizados por su vigorosidad. Esto, de acuerdo con la opinión de Kitagawa, pudo ser un fenómeno específico y peculiar en la ELP de Taxco, de modo que tanto en la EPAL de Tlalpan como en otras sucursales se daban más casos negativos que los positivos en la época de transición que impactaba la vida interna de los niños-adolescentes. ㊦

Kitagawa hizo hincapié también en la integración armónica de las pinturas. La composición de una dimensión total tenía que anteceder a cualquier elemento parcial. Aunque los niños producían la desproporción de los miembros de la persona y otros desperfectos, ello no inducía necesariamente al deterioro de la simetría dinámica en la integridad de la pantalla. Al contrario, tales deformaciones daban efectos que fortalecían el significado de la pintura, siempre y cuando se impusiera un orden armónico en las obras.

Para los escolares avanzados que ya comprendían la noción tridimensional de las cosas y ejecutaban su interpretación en la pantalla plana, Kitagawa instituyó la composición, y les propuso intentar crear pinturas imaginarias, además de la enseñanza de anatomía artis-

㊦ Kitagawa Tamidyi: Mekishico, Tasuko ni okeru Dyidoubidyutsu-kyouiku no Keiken [ La experiencia de la educación artística con los niños de Taxco, México. ]; Tokio, Japón; Kyouiku-bidyutsu ; nov.-dic. de 1937.

tica, de la perspectiva y de la historia de arte elemental, mediante el uso del proyector. Y como nuevo intento de la enseñanza, que no se realizaba en Tlalpan, les dio a los alumnos que aspiraban a ser pintores la oportunidad de realizar pinturas murales al fresco, técnica que requería de conceptos geométricos para manejar dimensiones amplias. Los principales ejecutores de obras murales, Amador Lugo<sup>2</sup> [ Lámina 17 ] y Delfino García [ Lámina 18 ], lograron formarse como pintores profesionales en los años posteriores.

Tras dos años de trabajo incesante, la EPAL Taxco expuso las obras de los alumnos en la Sala de Arte de la SEP, del 2 al 14 de mayo de 1934. En esa ocasión, el director Kitagawa aclaró las finalidades tan comentadas y discutidas de las EPAL:

"La Escuela de Pintura al Aire Libre de Taxco, desde que fue establecida en octubre de 1932, ha trabajado sobre la base de que su misión es, principalmente, la de la orientación de las artes plásticas en la región. Como el paisaje de Taxco es altamente pictórico y decorativo, las obras

---

2' Amador Lugo, con la recomendación de Kitagawa, se encargó, en 1936, de una escuela de arte en Tlaxcala con carácter similar a la EPAL, que no duró más de seis meses. En 1942, se trasladó a la Ciudad de México donde estudió la carrera de grabado en la Escuela de las Artes del Libro, que dirigía Francisco Díaz de León. Asimismo, cursó la carrera de Maestro de Artes Plásticas, en la Escuela Normal Superior y asistió a las clases de grabado y modelado en la Academia de San Car-



Mercado, templo  
de Amador Lugo  
a los 15 años.



Cactus, sueche  
de Amador Lugo  
a los 19 años.



Animal, linóleo de  
Delfino García a  
los 14 años.



Vaca echada, linóleo  
de Delfino García a  
los 14 años.

tienden de manera palpable a poseer esas características. En el grupo de obras que hoy expone la Sala de arte, puede verse también que el nativo de [la] citada región posee un sentido de belleza muy marcado en comparación con elementos vecinos de otros lugares donde existen escuelas semejantes.

Se ha dicho, con cierto temor, que la ingenuidad del trabajo del indígena, notoria al observar las obras de esta exposición, desaparecería por la influencia de conocimientos artísticos. Esto puede ser cierto, pero puede evitarse hasta cierto punto mediante una enseñanza muy discreta. Pero, ¿ es esta sencillez infantil lo que buscamos por medio de estas escuelas ? ¿ Es acaso la originalidad que brota de la ignorancia lo que deseamos captar ? ¡ No ! Y la respuesta es muy simple. Lo que enseña la Escuela de Taxco es el arreglo cuidadoso del espacio, color, valor, etc.. Inculcado de una manera simple en forma tal que al ponerlo en práctica no se alteren las tendencias originales del pintor ni desmerezca su natural sentido de belleza. ¿ Qué más es necesario ?

---

los, la actual Escuela Nacional de Bellas Artes. A partir del mismo año, ha participado en más de cuatrocientas exposiciones y veinte individuales nacionales e internacionales, entre las cuales tres veces en Japón, en 1953, 1987 (individual) y 1990.

Sólo mediante la inclinación intuitiva hacia un efecto decorativo es posible obtener una composición armónica y bella. Y aquí la Escuela de Taxco tiene grandes ventajas debido a que el nativo de la región posee ese sentido en alto grado, como puede verse al observar esta exposición. \*b\*

Dentro de las finalidades, señalaba el carácter vocacional de la Escuela para mostrar que su misión correspondía a las utilidades sociales de las EPAL, lineamiento que se seguía por iniciativa de los funcionarios del sector de artes plásticas en cuanto a la orientación de la enseñanza artística para las masas populares:

«una buena decoración debe ser algo más que una mera decoración, un buen decorador algo más que un simple decorador. Los frutos actuales de la Escuela al Aire Libre de Taxco, indican que, mediante una labor continua, puede esperarse decoradores de valor.» \*b\*

Debido a la fama del sistema EPAL, la Escuela recibía diariamente de veinte a treinta visitantes tanto mexicanos como extranje-

\*b\* Kitagawa, Tamidyi: «A propósito de la labor de las Escuelas al Aire Libre» ( Presentación de la Exposición EPAL de Taxco ); Sala de Arte de la SEP; el 2 de mayo de 1934.

\*b\* Kitagawa: ibid.

ros, entre los cuales, sólo por nombrar algunos, figuraban Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Angeline Beloff, Graciela Amador, Fudyita Tsugujaru, Kuniyoshi Yasuo, Maurice Sterne e Isamu Noguchi, quienes adquirieron obras de los niños, lo que ayudaba considerablemente a la economía de la Escuela, que podía disponer de abundantes materiales, programar varias exposiciones en Taxco y en la Ciudad de México y enviar las pinturas infantiles al extranjero.

En las temporadas veraniegas de 1934 y 1935, Kitagawa organizó seminarios con educadores artísticos norteamericanos que se reunieron en Taxco, a quienes, además de dar a conocer las actividades artístico-pedagógicas de la ELP Taxco, ofreció listas de materiales que se utilizaban en el mismo plantel.

En 1936, Kitagawa decidió terminar su labor pedagógica experimental en México - que durara casi doce años en el marco del movimiento EPAL - y regresar con su esposa Tetsuno - con quien se había casado el 17 de octubre de 1929 en México - y su hija Tamiko a su país natal, Japón. Entre los motivos de esta determinación, el que tuvo el mayor peso fue el rechazo de la Fundación Guggenheim de Nueva York a su solicitud de beca, la que, alentada por sus amigos Kuniyoshi y Noguchi, quienes habían visitado Taxco con financiamiento de dicha institución.

En respuesta a una tesina presentada por Kitagawa sobre su educación artística en México con el fin de obtener una beca de la célebre organización promotora del arte, la Fundación le notificaba que sería preferible otro experimento pedagógico-artístico en un ambiente más civilizado, en virtud de que los indígenas mexicanos eran razas demasiado específicas. Esta explicación para negarle la beca, le moti-

vó a pensar que en la sociedad primitiva, los valores morales sociales eran menos rígidos que en la sociedad civilizada, por lo que los problemas psicológicos inherentes a la adolescencia constituían ahí un menor obstáculo para las expresiones plásticas de los niños del ámbito, y por ello, éstos lograban progresar sin mayor dificultad en ella<sup>7</sup>.

Al encontrar que el comentario de la Guggenheim revelaba cierta verdad, Kitagawa sintió la necesidad de cambiar completamente el ambiente en que pudiera comprobar la efectividad de sus ideas y prácticas pedagógico-artísticas - con especial atención a niños en edades de diez años ó mayores, época crítica para el talento plástico infantil -, con las cuales había logrado frutos nutridos a través de las EPAL mexicanas.

Con el regreso de Kitagawa a Japón y la clausura del último reducto del sistema EPAL, el plantel de Taxco, se puso fin definitivamente al mismo movimiento en México.

\*

\*

El movimiento epalista, y particularmente la labor de Kitagawa Tamidyi en él, en el lapso que va de 1925 hasta 1936 (etapa de la educación artística popular), nunca ha dejado de relacionarse con la auténtica valorización de las pinturas infantiles y con la posibilidad de su proyección hacia la educación artística.

---

<sup>7</sup> Kitagawa Tamidyi: 'Bidyutsu-ka no Michi ja kewashikute tooi' [ El camino para educadores artísticos es abrupto y lejano ] - Ensayo compilado en el libro Bidyutsu-kyouiku to Yuutopia [ La educación y la utopía ], publicado el 15 de nov. de 1969; Publicado originalmente en la revista mensual Bungaku [ Literatura ]; Marzo de 1959.

Para valorar la capacidad artística de los alumnos epalistas, las prácticas seguidas en el seno de las EPAL eran las de otorgar el calificativo "niño-pintor" y de comparar de sus productos plásticos con los de célebres artistas, siendo éstos reflejo de los valores en los que sustentaba el movimiento, y constituían algunos de los factores que produjeron confusión y distorsión en las verdaderas estimaciones de la expresividad infantil y, consecuentemente, en la proyección social de su facultad creativa al confirmar que aún dentro del sistema, no era perceptible una visión en la que se contemplara que su "arte infantil" debiera separarse ó independizarse del profesional.

A pesar de la falta de conocimientos y análisis sobre la pintura infantil, la cuestión que se planteó fue si se podía abrir camino para la materialización y la utilización social de la creatividad infantil.

Para sostener el mismo plan, en el medio artístico no faltaban quienes admitían el talento pictórico de los niños mexicanos ante una amplia gama de obras pictóricas excelentes, pero había también aquéllos que presentaban dudas sobre la viabilidad de instituirlo en una planificación sólida y nutrida.

Las observaciones más ecuanímes de los trabajos de las EPAL, como las de Walter Pach y Eugenio D'Ors, ponían en entredicho, al principio y en el curso del experimento, la perpetuación de la facultad innata de los niños en el proceso de crecimiento.

En 1922, al conocer los logros pictóricos de los niños en la EPAL de Coyoacán de Ramos Martínez y aplaudir el sistema de libertad que lo hiciera posible, el crítico de arte norteamericano Walter Pach, señaló la dudosa orientación educativa en el movimiento y previó el

peligro latente sobre la pérdida del talento:

¿ Bastará su instinto para llevarlos a través de los terribles obstáculos que esperan al artista ? Es posible que el sistema no haya tenido el tiempo suficiente para producir resultados tan admirables, entre los más adelantados, como vemos entre los que empiezan. El trabajo de éstos tiene mucho más valor que lo que producen los que han estudiado dos o tres años, si dejamos a un lado uno o dos cuyo talento parece poder triunfar de la imitación naturalista - la trampa en que se pierde la mayoría. x''

Ya en la época en que se daba la orientación de 'educación artística' al sistema, en 1927, Eugenio D'Ors presentó una tesis más categórica respecto al mismo tema:

' ... el estado de gracia que produce, en el dibujo y en las pinturas, ciertas maravillas, es un estado *transitorio*; y por lo consiguiente, no aprovechable, en el futuro de cada sujeto, para la producción de un segura profesionalidad x''

---

x'' Walter Pach: 'Impresiones sobre el arte actual en México'; México Moderno; Año II, num.3; el 1º de octubre de 1922.)

x'' Eugenio D'Ors: 'Glosario - Otro peligro'; El Universal;

Para los epalistas que salieron en defensa del movimiento, la educación artística constituyó la única alternativa para la tarea de cultivar los potenciales artísticos ya comprobados en los infantes, con el fin de poder despegar, por efecto del mismo medio, de la etapa en que se trataba de "descubrir" el talento dotado, como lo hiciera el fundador Ramos Martínez en las primeras EPAL.

Entre los varios fracasos de esta novedosa empresa pedagógica, que terminaron por confirmar las dudas presentadas en torno al desarrollo de las capacidades plásticas humanas en el sistema EPAL, la dirección artística de Kitagawa en las dos instituciones - las EPAL de Tlalpan y de Taxco - se convirtió en uno de los pocos éxitos que generaban las multiplicadas EPAL, logrando producir resultados significativos en la fase educativa crítica del movimiento.

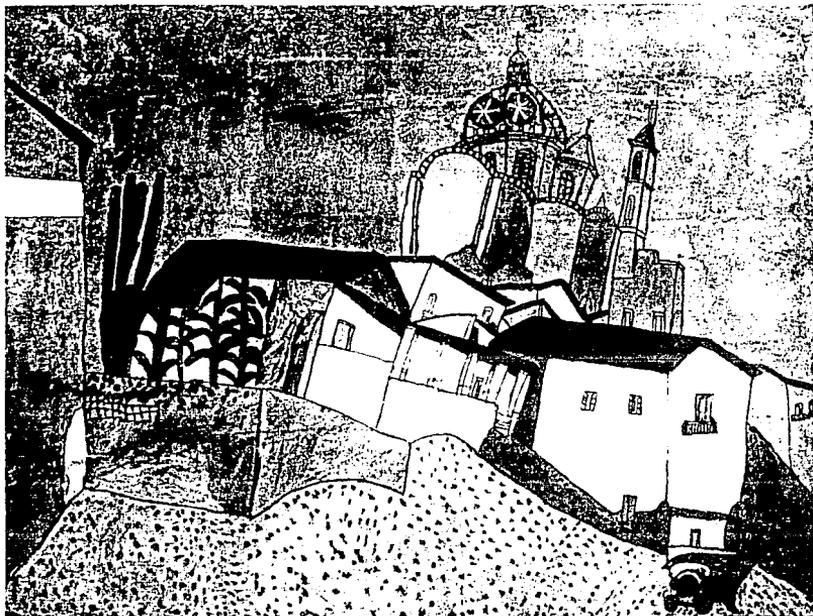
Con su método pedagógico-artístico analítico y con una vasta colección de obras pictóricas llenas de interés y de belleza innegable que fueron producidas bajo su conducción, Kitagawa ofreció respuesta a las polémicas persistentes sobre el tema: que una educación artística apoyada por estudios psicológicos infantiles, a la que se aunara la dedicación y consistencia por parte del profesor, podía salvaguardar e incluso desarrollar facultades estéticas de los niños aún en la época de crisis, expuesta al peligro de la pérdida de talento que ocurría a partir de los diez años de edad aproximadamente.

En este sentido, Kitagawa dio una proyección genuinamente educacional al movimiento, en la etapa en que se demandaba su orientación más congruente para probar que la creatividad humana no sólo

---

el 25 de febrero de 1927.

nacia de la 'feliz casualidad', impulsada por la intuición y la espontaneidad bajo las condiciones favorables de que disponía el sistema EPAL, sino que podía ser retenida y cultivada aún en la etapa de transición dificultosa, e incluso, en algunos casos destacados, era factible convertirla en 'una profesionalidad' por medio de una educación estética bien estructurada y dirigida, así como adecuada a las circunstancias sociales y culturales en que se sustentaba.



La Iglesia de Taxco, guache de un alumno de 15 años.



La Guerra Civil - al lado del general Zapata -  
temple de un alumno de 14 años.



La Virgen María. Escultura de la estatua de la Virgen.



Excavando la mina, temple de un alumno de 15 años.



Persona. temple de un alumno de 15 años.



La mujer sentada, linóleo de  
Delfino García a 13 años.

El general Zanata,  
temple de un alumno  
de 14 años.





La fiesta (1933), acuarela de Kitagawa  
Tamidyi.



El niño que lee la Biblia (1921), óleo de Alejandro Sanjinés.

III. Epílogo: Enlace del experimento mexicano  
en Japón. 1936-1989.

México quedaba atrás y Kitagawa arribó con su familia al Puerto de Yokojama, Japón, el 30 de julio de 1936. Después de permanecer un corto tiempo en su casa de Goka-mura, en la prefectura de Shizuoka, pasó a vivir a la casa de la madre de su esposa Tetsuno, ubicada en la Ciudad de Seto - conocida por su alfarería Seto-mono -, de la prefectura vecina de Aichi, donde realizó dos grandes cuadros con temas mexicanos: "La fiesta en Taxco" [lámina 27] y "La mina de plata"; pinturas con las que participó en la vigésima quinta Exposición Nika, por recomendación del célebre pintor Fudjita Tsugujaru de la Escuela de París, y con las cuales, en septiembre de 1937, fue aceptado como miembro regular de la asociación de artistas de la técnica pictórica occidental. Nika-kai. Esta fue la primera vez en que fue introducida la estética mexicana a Japón a través de un pintor japonés que se había formado dentro del ámbito artístico contemporáneo de México.

En agosto de 1937, ya radicado en el barrio de Ikebukuro, Tokio, celebró su primera exposición individual en Japón, en la Galería Nichi-doo del barrio de Ginza. A pesar de haber obtenido buenas críticas sobre las obras presentadas, esta exposición no tuvo el éxito económico que esperaba.

A partir de finales del mismo año, las actividades de Kitagawa en relación con la educación artística comenzaron con la publicación de un artículo, "Mekishiko, Tasuko ni okeru Dyidou Bidyutsu Kyouiku ni tsuite" [ Sobre la experiencia de la educación artística con los niños de Taxco, México ] en la revista Bidyutsu-Kyouiku ( Nov. -



dic. de 1937 ) y a continuación, otro escrito, "Mekishiko no Oyidou-ga ni tsuite" [ Sobre la pintura infantil de México ], para la revista del arte, Midzue ( Feb. de 1938 ), en los cuales dió a conocer su labor docente experimental en el sistema EPAL del México posrevolucionario.

El 19 de febrero de 1938, en el Kyooiku Kaikan, Yokojama, bajo el patrocinio de Kyouiku-Bidyutsu Shinkou-kai [ Asociación del Fomento del Arte por Educación ] y Yokohama-shi Kyouiku-Bidyutsu Kenkyu-kai [ Sociedad de Investigadores del Arte por Educación de la Ciudad de Yokohama ], Kitagawa dió una conferencia con el tema "Mi educación artística", reproducida en la revista Kyouiku-Bidyutsu ( Marzo de 1938 ), en la cual, tras explicar su práctica pedagógica y artística en México, externó su confianza de poder aplicar la experiencia adquirida en las EPAL a circunstancias japonesas, las cuales eran totalmente diferentes a las del México posrevolucionario. En la misma ocasión, se presentó también la conferencia "México y el señor Kitagawa" del pintor Fudiyita<sup>z'</sup> y una muestra de las pinturas de los niños mexicanos, parte de unas cien obras que Kitagawa había traído de México.

En otoño del mismo año, Kitagawa participó como jurado en el

<sup>z'</sup> Fudjita Tsugujaru (1886-1968), pintor japonés de la Escuela de París, que había regresado a Japón antes que Kitagawa, ya había presentado en la galería del Almacén Grande Shirokiya, del barrio Nijonbashi, Tokio, en 1936, la primera exposición con los cuadros de niños mexicanos, adquiridos en ocasión de su visita a Taxco donde había conocido de cerca el trabajo docente experimental de Kitagawa en el año de 1933.

examen público de pinturas infantiles de Japón, celebrado en la Ciudad de Mooka, en la prefectura de Tochigui. Este evento lo presidía el crítico de arte e investigador de arte infantil, Kubo Sadadyiroo, quien, tras haber recorrido varios países del mundo para reunir pinturas de niños y haber traído unos tres mil ejemplares, se asoció con Kitagawa en junio de 1939, para fomentar la educación estética juvenil que apenas se encontraba en su fase formativa en Japón.

Los dos, interesados en fomentar la educación artística para niños, y que posteriormente serían fundadores del Soudzou Biiku Kyoukai [ La Asociación de la Educación Creativa ], planearon establecer una primera escuela de educación artística para niños en Tokio, proyecto que quedó varado por circunstancias adversas, debido a la guerra Japón-China, que había estallado el 7 de julio de 1937, y que constituyó uno de los motivos que suscitarían la participación de Japón en la Segunda Guerra Mundial.

En 1943, ya en medio de la guerra, Kitagawa y su familia volvieron a la Ciudad de Seto en la prefectura de Aichi y, al año siguiente, fue empleado como profesor de artes plásticas y agricultura en el Seto Kootoo Dyo-gakkoo [ El Colegio de Mujeres de Seto ], oficio que asumiría hasta 1945, año de la derrota japonesa en la Guerra.

A dos años del término de la Guerra, reanudó sus actividades en relación con la educación artística, como jurado de los exámenes públicos de pinturas infantiles, pero fue hasta 1949 - trece años después de su regreso de México y cuatro del término de la Segunda Guerra Mundial - , cuando logró organizar un seminario veraniego en el marco de una escuela privada llamada Nagoya Doubutsu-en Bidyutsu Gakkou [ Escuela de Arte del Zoológico de Nagoya ], ubicada dentro del Zoo-

lógico Jigashiyama en la Ciudad de Nagoya, con una duración de un mes. Por el patrocinio del periódico local Nagoya Times que se encargó de anuncio que el curso se iniciaría el primero de agosto, se reunieron treinta y cuatro niños y adolescentes de las primarias y las secundarias de la Ciudad de Nagoya.

El zoológico, sitio poco ordinario para llevar a cabo la educación artística, fue elegido por Kitagawa con la pretensión de que ese fuera un espacio idóneo para que los niños "mal educados con el ejercicio de pintura de paisaje y de naturaleza muerta en las primarias" pudieran ahí recobrar la infancia. A Kitagawa le pareció ideal hacer pintar a los niños su vida cotidiana, como lo hiciera en México, pero antes que todo, pretendía sacudirles las ideas estéticas prejuiciadas y el estar en el "país de sueño creado para niños" que era el zoológico, era de primera necesidad para que después pudieran desarrollar más libremente sus potenciales.

Para esta empresa, el nuevo director introdujo el sistema de libertad como base pedagógica y las orientaciones metódicas que él había experimentado y desarrollado en las EPAL mexicanas: la supresión de la denominación respetuosa Sensei [ Maestro ] para el profesor, con el fin de eliminar la barrera psicológica entre la relación profesora-do-alumnado; la fabricación casera y la diversificación de materiales plásticos, entre otras medidas ya probadas en México. Contó, además,

---

Kitagawa, Tamidyi: E o kaku Kodomo-tachi [ Los niños que pintan cuadros ]; Tokio, Japón; Iwanami-shoten; el 10 de dec. de 1952; p. 202.

Kitagawa, Tamidyi: Ibid; p.202.

con el auxilio de tres pintores, quienes habían renunciado al oficio de profesores de artes plásticas en las escuelas primarias. Andou Mikie ( el actual Presidente de la rama Nagoya de la Nika-kai ), Sudzuki Sachio y Takimoto Masao, para atender a sólo treinta y cuatro alumnos, número reducido que contrastaba con los casos de las EPAL de Tlalpan ó de Taxco, donde un solo profesor se había ocupado diariamente de más de sesenta alumnos.

Esta diferencia, a juicio de Kitagawa, radicaba en que los niños de Japón eran sumamente dependientes. En México, bastaba que él repartiera colores entre los alumnos en las mañanas, para que éstos regresaran en las tardes, en tanto que, para liberar a los niños japoneses de las represiones que producían los ejercicios estéticos 'predestinados' en las primarias, Kitagawa había de 'preparar' un sitio como el Zoológico, donde supuestamente los niños se entusiasmarían en la ejecución de pinturas con la presencia de los animales.

Pero, al comienzo del seminario no sucedió así, pues todos los alumnos acudieron a pintar una fuente que se encontraba en la entrada del local y que representaba para ellos una 'belleza' que valía la pena de pintar; idea estética que les había sido inculcada por los maestros de arte de las primarias. Para cambiar esta actitud, Kitagawa y sus profesores ayudantes tuvieron que hablar intencionalmente de los animales para fijar la atención de sus educandos en ellos.

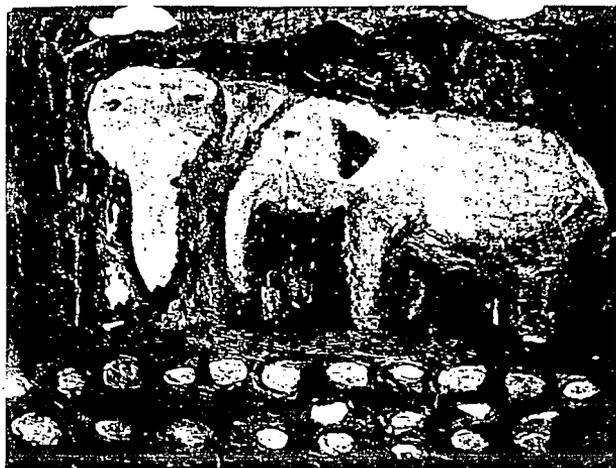
El problema de la dependencia psicológica se manifestaba en forma tal, que con el pretexto de pedir la enseñanza técnica ó la crítica sobre sus cuadros no terminados, los muchachos retornaban a cada momento con los profesores; para Kitagawa este comportamiento significaba que los alumnos deseaban solamente platicar con alguien, y que

por lo tanto se resolvería simplemente con la satisfacción de su deseo.

Con esta tendencia generalizada, no se lograron resultados notables en la primera semana, pero a partir de la segunda, al empezar a jugar los niños más libremente, en vez de pintar, sus producciones mostraban el avance e incluso aparecían algunas pinturas dignas de consideración. El 15 de agosto, en la celebración de la segunda reunión de los padres y profesores, se reportaban diversos casos de cambios en el comportamiento de los hijos en el hogar: de los que comenzaban a mostrar la tendencia violenta, como indicio de reordenación psicológica; de los que se hacían más cooperativos; y de los de carácter tímido y débil, que se volvían más joviales y activos. Estos cambios fueron del agrado del profesorado, ya que representaban claro diagnóstico de la liberalización de las opresiones psicológicas padecidas de una u otra forma.

Pese al alcance limitado de la Escuela, sobre todo por la brevedad del curso, tuvo una gran aceptación por parte de los padres que vieron resultados notables [ Lámina 28-29 ], y ello hizo factible que el seminario se prolongara hasta después de vacaciones e inclusive se repitiera en los dos veranos siguientes. En 1951, con el apoyo financiero de los padres, se fundó Kitagawa Dyidou Bidyutsu Kenkyudyo [ El Instituto del Arte Infantil de Kitagawa ] en la delegación de Jigashiyama, de la ciudad de Nagoya, ciudad que más tarde se convertiría en la "Ciudad Hermana" de la capital de México.

El 10 de diciembre de 1952, Kitagawa publicó un libro, E o kaku Kodomo-tachi [ Los niños que pintan cuadros ] en la prestigiada editorial Iwanami-shoten, - empresa precursora en la edición de una vasta colección de libros clásicos y modernos en los géneros de la pó-



Los Elefantes, Óleo  
de una alumna de  
11 años.

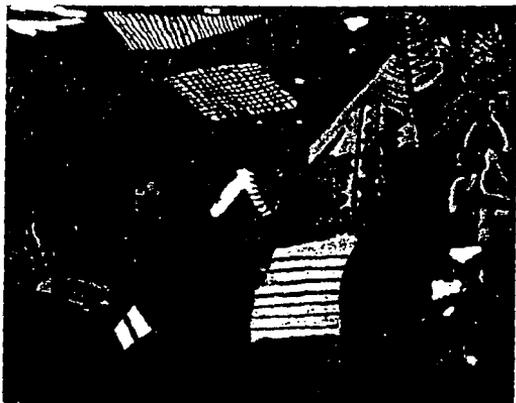
Óleo de un alum-  
no de 11 años.





Óleo de una alumna de  
11 años.

Óleo de un alumno  
de 11 años.



lítica, economía, ciencia social, ciencia natural y la cultura del mundo en Japón -. El mismo libro del formato 'Shinsho' de circulación popular, seriado azul 120, abordaba ampliamente el movimiento EPAL mexicano y su labor artístico-pedagógica experimental dentro de él y en Japón.

Otra de las actividades importantes de Kitagawa en relación al fomento de la educación estética para niños, fue su adhesión al movimiento de Soudzou Biiku Kyookai [ Asociación de la Educación Creativa ], en 1952, cuya oficina operaba en Tokio. Este movimiento estaba constituido por una sociedad privada que agrupó como miembros iniciales a 548 profesores de arte en las escuelas, educadores de jardines de niños, artistas y críticos de arte, cuya población total alcanzaba 2.360 en todo el país hasta el año de 1956.

La finalidad de la Asociación se enfocaba a 'cultivar de manera sana y respetuosa las facultades creativas de los niños mediante el arte, (...) combatir la educación anticuada y, en la búsqueda de los pensamientos correctos y medios nuevos, (...) formar la educación artística progresista.'\* Esta asociación que subsiste hasta hoy, ha organizado numerosos seminarios, conferencias, concursos públicos de pintura infantil, con el propósito de desarrollar la educación por el arte para niños en Japón.

En enero de 1955, por invitación de sus discípulos mexicanos como Feliciano Peña y Manuel Echaurre, ex-alumnos de EPAL Tlalpan,

\* Kouryou [ Los lineamientos directrices ]; Soubi Nenkan [ Anuario de la Asociación de la Educación Creativa ]; Soudzou Biiku Kyou-kai; el 20 de agosto de 1978; p.8.

visitó a México para permanecer casi un año. Después de realizar viajes por varias regiones, hizo una gira por los Estados Unidos, Francia, España e Italia, regresó a Japón en mayo del año siguiente.

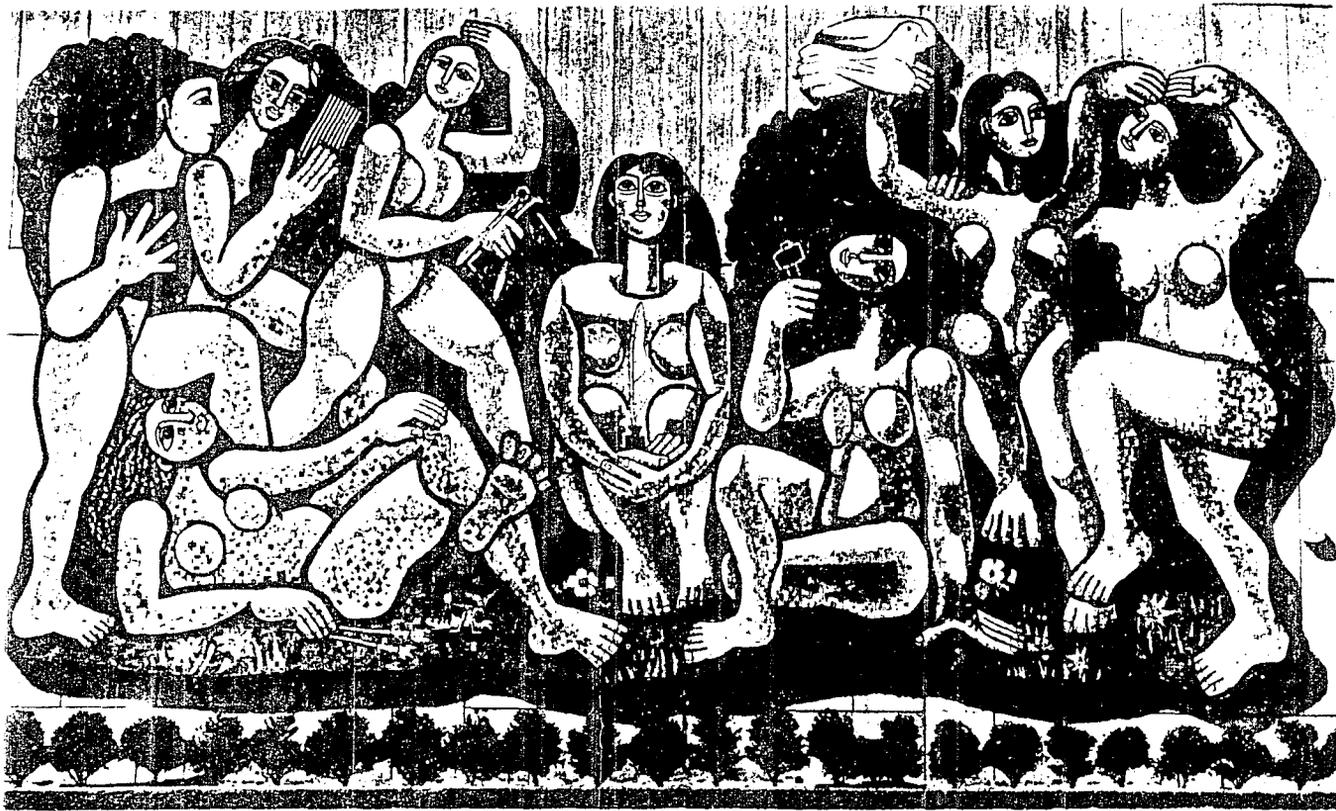
En este período, para concentrarse a las actividades de artista, se alejó de la educación artística, aunque siguió publicando ensayos y dictando conferencias, con temas relacionadas a la misma materia.

En 1959, realizó dos pinturas murales en dos ciudades circunvecinas: la primera [Lámina 30], compuesta del mosaico de mármol y con tema de 'La Paz y El Arte' fue expuesta en el muro exterior de la estación radiodifusora CBC en la Ciudad de Nagoya, y la segunda [Lámina 31] que constaba de tres partes, todas en base a los azulejos policromos y con temas de 'Cerros de barro de alfarería y obreros', 'Escenas de un taller de alfarería' y 'Hornos Nobori', fue hecha en el Centro Municipal de la Ciudad de Seto.

En abril de 1978, a ochenta y cuatro años, asumió la presidencia de la Asociación de Pintores, Nika-kai, cargo al que renunció en septiembre, al criticar la situación conflictiva interna de la misma Asociación, 'ajena al movimiento artístico'.

En octubre de 1987, fue condecorado con la Orden del Aguila Azteca por el gobierno de México en reconocimiento a los esfuerzos realizados para el intercambio cultural entre México y Japón.

Kitagawa Tamidyí falleció a los 95 años debido a fallas pulmonares, en la Ciudad de Seto, prefectura de Aichi, el 26 de abril de 1989.



La Paz y El Arte. (6.8m×10.6m. 1959). de Kitagawa Tamidyi.

Lâmina 31

Carros de  
Linos e  
alfaréis  
e oleiros  
(2,54 x  
4 m)



Escenas  
de um Pa-  
is de  
a Floren-  
(2,54 x  
4 m)



Carros  
Nobori  
(2,54 x  
4 m)

de  
Kiyagawa  
Tandyi  
(1959)





La casa del ceramista Akatsuki (1941), de Kitayama Tarōji.



Fandango I (1953), by Fandango I. (1953)



Erienza (1964), Óleo de Kitagawa Jamiyá.

## Bibliografía (Orden alfabético):

- Antología de Moisés Sáenz (Prólogo y selección de Gonzalo Aguirre Beltrán); México; Oasis; 1970.
- Benítez, Fernando: Lázaro Cárdenas y la Revolución Mexicana II.  
----- El Caudillismo; México; F.C.E.; 1979.
- Blanco, José Joaquín: Se llamaba Vasconcelos; México; F.C.E.; 1983.
- Carrillo A, Rafael: Pintura Mural de México; México; Panorama; 1983.
- Comisión Ejecutiva de la Exposición Franz Cizek: Franz Cizek-ten. Cizek, Pioier der Kunsterziehung; Musashino Bidjutsu Daigaku [Universidad de Artes de Musashino; 1-30 de nov. de 1990.
- Córdova, Arnaldo: La formación del poder político en México; Mé-  
xico; Era; 1981.  
----- La ideología de la Revolución Mexicana; México; Era; 1982.  
----- El populismo en la educación nacional (1920-  
1940), en Ideología educativa de la Revolu-  
ción mexicana; México; UAM-Xochimilco; 1984.
- H. Baur, I. John.: Revolution and Tradition in Modern American Art; Mass., U.S.A.; Harvard University Press; 1951.
- Inoue, Kiyoshi: Nijon no Rekishi (Historia de Japón, Tres tomos) ; Tokio, Japón; Iwanami-shoten; 1965.  
Conferencias del Ateneo de la Juventud (Prólogo,

notas y recopilación de apéndices de Juan Hernández Luna); México; Centro de Estudios Filosóficos de la UNAM; 1982.

Debroise, Olivier: Figuras en el trópico, plástica mexicana; Barcelona, España; Océano.

Encyclopedia of painting; New York, U.S.A.; Crown; 1979.

Fernández, Justino: La pintura moderna mexicana; México; Pormaca; 1964.

Fernando Solana y otros coordinadores: Historia de la educación pública en México; México; Fondo de Cultura Económica/SEP; 1982.

González Matute, Laura: Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura; México; INBA/SEP; 1987.

Hunter, Sam: Modern American Painting and Sculpture; U.S.A. Laurel; 1960.

Kitagawa, Tamidyi: Bidyutsu-kyooiku to Yuutopia (La educación artística y la utopía); Oosaka, Japón; Sooguen-sha; 1965.

----- E o kaku Kodomo-tachi (Los niños que pintan cuadros); Tokio, Japón; Iwanami-shoten; 1952.

----- Kodomo no E to Kyooiku (Pinturas de niños y la educación); Oosaka, Japón; Shooguen-sha; 1965.

----- Mekishiko no Seishun (Una juventud en México); Tokio, Japón; Koobun-sha; 1955.

----- Omoide no Mekishiko (México en mis recuerdos);

Tokio, Japón; Sansai-sha; 1968.

----- Roba no Tawagoto (Disparates de un burro - Compilación de ensayos publicados); Nagoya, Japón; Nichidoo-garoo; 1978.

----- Usagui no Mimi wa Nadze nagai (Un conejo astuto; cuento de hadas); Tokio, Japón; Fukuinkan-shoten; 1962.

Krauze, Enrique: Los caudillos culturales en la revolución mexicana; México; Siglo XXI; 1982.

Kubo, Sadayiroo: Bidyutsu ni chikadzuku Michi (Caminos por los que se acerca al arte); Nagoya, Japón; Reimei-shoboo; 1968.

----- Dyidoo-ga to Kyooshi (Pinturas infantiles y el maestro); Tokio, Japón; Bunka-shoboo/Jakuhun-sha; 1972.

----- Kitagawa Tamidyi - Mundo de las Bellas Artes I; Tokio, Japón; Soobun-sha; 1984.

----- Kitagawa Tamidyi Shidou: Mekishiko dyidoo-ga shuu (Compilación de pinturas de los niños mexicanos, dirigidos por Kitagawa Tamidyi); Tokio, Japón; Guendai-bidyutsu-sha; 1978.

----- Watashi no deatta Bidyutsuka-tachi (Los artistas que llegué a conocer); Tokio, Japón; Kei-shoo-sha; 1978.

Llinás Álvarez, Edgar: Revolución, Educación y mexicanidad; México; UNAM; 1979.

Manrique, Jorge Alberto: El proceso de las artes 1910-1970, en

- Historia general de México(Tomo II); México; El Colegio de México; 1981.
- Monsiváis, Carlos: Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX, en Historia general de México(Tomo II); El Colegio de México; 1981.
- Novo, Salvador: Monografía Escuelas de Pintura al Aire Libre; México; SEP/Ed. CULTURA; 1926.
- George, Rafael Small: Alfredo Ramos Martínez - His life & Art: Department of Lutherras College, Thousands Oaks; California, U.S.A.; 1975.
- Reyes, Alfonso: Diario 1911-1930(Prólogo de Alicia Reyes y nota del Alfonso Reyes Mota); Guanajuato, México; Universidad Nacional de Guanajuato; 1969.
- Reyes Palma, Francisco: Historia social de la educación artística en México ① (Notas y documentos) - La política cultural en la época de Vasconcelos(1920-1924); México; INBA/SEP; 1981.
- Historia social de la educación artística en México ② (Notas y documentos) - Un proyecto cultural para la integración nacional: Período de Calles y el Maximato(1924-1934); México; INBA/SEP; 1984.
- La educación artística posrevolucionaria(1920-1934), en El Arte Mexicano(Tomo 13); México; SEP/SALVAT; 1982.
- Ruíz, Ramón Eduardo: México 1920-1958; México; F.C.E.; 1977.
- Stangos, Nikos(Compilador): Concepts of Modern Art; London, Eng-

- land; Thames and Hudson: 1981.
- Takimoto, Masao: Kitagawa Tamidy ni manabumono [Todo lo que aprendemos a Kitagawa Tamidy]; Nagoya, Japón; Reimei shoboo; 1983.
- Toki, Dzenmaro: Kindai-nijon-gueidyutsu-shi (Historia contemporánea del arte japonés; Tokio, Japón; Ushida-rookakudyo; 1962.
- Torres-Michúa, Armando; La pintura contemporánea (1900-1950); México; UNAM; 1979.
- Uría-Santos, María Rosa; Ateneo de la Juventud: su influencia en la vida intelectual de México (tesis de doctorado); Florida, U.S.A.; University of Florida; 1965.
- Vasconcelos, José: Textos sobre educación (Prólogo y selección de Alicia Molina); México; F.C.E./SEP; 1981.
- Vázquez, Josefina Zoraida; Nacionalismo y educación en México; México; El Colegio de México; 1979.
- Vaughan, Mary Kay; Estado, clases sociales y educación en México (Dos tomos); México; F.C.E./SEP; 1982.
- Viola, Wilhelm; Cizek no Bidyutsu-kyooiku (La educación artística de Cizek); Nagoya, Japón; Reimei-sha; 1982.

Hemerografía - Artículos publicados - (Orden alfabético):

Alba de la Canal, Ramón; Leal, Fernando; Martí, Casanova; Revue-  
 lta, Fermín; Vera de Córdova, Rafael: ¡30-30! Órgano de los Pin-  
 tores de México, Núm. 1; México; Julio de 1928.

Anónimo. Alfredo Ramos Martínez. Un acuarelista mexicano. ;  
 México; El Mundo; 19 de nov. de 1899.

----- Algo más del homenaje de Bellas Artes al movimiento  
 de Escuelas de Pintura al Aire Libre; México; Nove-  
 dades; 23 de oct. de 1981.

----- Almácigo de artistas mexicanos; México; Excélsior;  
 27 de nov. de 1923.

----- Duros cargos. Ataca con violencia y sin ambages a  
 los que repugnan los modernos métodos de pintura  
 libre; México; Excélsior; 8 de enero de 1927.

----- El papel de la Escuela de la Acción en la República;  
 México; Boletín de la SEP, Tomo N. Núm. 7 ; Oct. de  
 1925.

----- El Rector de la Universidad inauguró la exposición  
 de pintura y escultura de la Escuela de Bellas  
 Artes, que constituye un gran éxito; México;  
 El Universal; 22 de enero de 1926.

----- El Tlacuache. Cuaderno de las Escuelas de Pintura  
 al Aire Libre, Núm. 1 ; México; Depto. de Bellas  
 Artes de la SEP; Julio de 1931.

----- Escuelas de Pintura al Aire Libre; México; Nove-  
 dades; 23 de oct. de 1981.

- Escuelas de Pintura al Aire Libre; México; la Semana de Bellas Artes; INBA; 14 de oct. de 1981.
- Exposición de pintura; México; Revista de Revistas; 31 de mayo de 1914.
- Exposición-homenaje, hoy; México; Excélsior; 16 de de oct. de 1981.
- Fallació el pintor japonés Tamiji Kitagawa, que fue maestro en México; México; Excélsior; 27 de abril de 1989.
- Feliciano Peña; México; 3 de oct. de 1982.
- Fue inaugurada ayer la exposición de pinturas ejecutadas por los alumnos; México; Excélsior; 14 de marzo de 1929.
- Informe del Departamento de Bellas Artes; México; Memoria de la SEP; Julio de 1931.
- Informe del Departamento de Bellas Artes; México; Memoria de la SEP; 31 de agosto de 1932.
- La Academia y Diego Rieyra; México; El Universal; 8 de enero de 1927.
- La Exposición de Arte Infantil en el Palacio de Minería; México; 23 de agosto de 1925.
- La inquietud estudiantil en Bellas Artes; México; Revista de Revistas; 28 de oct. de 1928.
- Las Escuelas de Pintura al Aire Libre; México; i 30 - 30 ! , p.17; Julio de 1928.
- Los niños en las exposiciones públicas de pintura; México; América, Tomo II, Núm.2 ; Enero de 1926.

- Los pintores nuevos vuelven a la carga; México; El Universal; 9 de enero de 1927.
- Mekishiko iki Bidyutsu-kyouiku. Kitagawa Tamidyi San Shikyo (Dirigió la educación artística en México. falleció Sr. Kitagawa Tamidyi); Tokio, Japón; Asahi-shinbun; 26 de abril de 1989.
- Nuestras Escuelas de Pintura al Aire Libre; México; Excélsior; 3 de julio de 1949.
- Se abrió la Exposición de las Escuelas de Dibujo al Aire Libre; México; 23 de agosto de 1925.
- Triunfo de niños en una exposición; México; El Universal; 16 de marzo de 1929.
- Un acto de recuperación histórica, el homenaje al movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre; Una aclaración sobre la Escuela de Pintura de la Villa; México; El Universal; Nov. de 1926.
- Una gran intuición del volumen y el color; México; 23 de agosto de 1923.
- Asano, Tooru: Kitagawa Tamidyi - Minshuu no Seikatsu jeno Manadza shi (Una mirada a la vida popular); Nagoya, Japón; Catálogo de la Exposición Póstuma de Kitagawa Tamidyi; Comité ejecutivo de la Exposición; Julio de 1989.
- Cabildo, Raziél: La academia no existe. Un ciclo evoltivo de la pintura mexicana; México; Revista de Revistas; 27 de enero de 1924.
- Alfredo Ramos Martínez. Un acuarelista mexicano;

México; El Mundo; 19 de nov. de 1899.

Exposiciones de pintura: México; Revista de Revistas; 31 de mayo de 1914.

Cardoza y Aragón, Luis: Presentación; México; Catálogo de la Exposición de Feliciano Peña; la Sala de la SEP; Oct. de 1933.

Cogniat, Raymond: El triunfo de la pintura mexicana. La exposición de Rosario Cabrera y José Clemente Orozco en la Galería Berheim, ha merecido los más elogiosos conceptos de la crítica francesa; México; Revista de Revistas; Feb. de 1926.

De Juanes, Juan: Alfredo Ramos Martínez; México; Excelsior; 24 de abril de 1949.

Díaz de León, Francisco: Escuelas de Pintura al Aire Libre; México; Catálogo de la Exposición de la EPAL; INBA; Nov.-dic. de 1965.

----- Un pintor japonés en México; México; Forma, Vol. II, Núm. 7, SEP/Universidad Nacional; 1928.

D'Ors, Eugenio: La joven pintura mexicana; México; El Universal; 22 de feb. de 1927.

----- Un peligro; México; El Universal; 24 de feb. de 1927.

----- Otro peligro; México; El Universal; 25 de feb. de 1927.

----- La pintura y la guerra civil (Editorial); México; Excelsior; 5 de abril de 1927.

----- Paisajes, copas, sillas y cucharas; México; El Uni-

versal; 29 de junio de 1927.

Dr. Atl (Murillo, Geraldo): Presentación; México; Catálogo de la Exposición Escuelas de Pintura al Aire Libre; Agosto de 1925.

Echaurri, Manuel: Kitagawa, gran amigo de México; México; Excelsior; 5 de mayo de 1989.

Elías Galles, Plutarco; Puig Casaurac, José Manuel; Ramos Martínez, Alfredo; Novo, Salvador; Vera de Córdova, Rafael; Díaz de León, Francisco; Revueltas, Fermín: Presentaciones; México; Monografía Escuelas de Pintura al Aire Libre, SEP/Ed. Cultura; 1926.

Francés, José: El arte hispanoamericano. La joven pintura mexicana; Madrid, España; 1926.

Francis, De Miomandre: Peintures d'enfants; París, Francia; Bulletin de la vie artistique; 15 de agosto de 1926.

García Maroto, Gabriel: Una conferencia leída; Madrid, España; Dic. de 1926.

González Matute, Laura: Exposición de la obra de las Escuelas de Pintura al Aire Libre; México; El Día; 10 de nov. de 1981.

I. Ancona: Por qué clausuró la Escuela de Pintura en la Villa; México; El Universal; Nov. de 1926.

Juan Rafael: Los artistas independientes; México; El Universal; 31 de oct. de 1920.

Katoo, Tamiko: Imamo nokoru Te no Nukumori (Calor de las manos de mi padre que aún se me queda dentro); Nagoya, Japón; Catálogo de la Exposición Póstuma de Kitagawa Tami-

- dyi; Comité ejecutivo de la Exposición; Julio de 1989.
- Kitagawa, Tamidyi: A propósito de la labor de las Escuelas de Pintura al Aire Libre; México; Catálogo de la Exposición de la EPAL Taxco; la Sala de Arte de la SEP; Mayo de 1934.
- Kubo, Sadadyiroo: Kitagawa-gueidyutsu no Tokushitsu (Características en el arte de Kitagawa Tamidyi); Nagoya, Japón; Catálogo de la Exposición Póstuma de Kitagawa Tamidyi; Comité ejecutivo de la Exposición; Julio de 1989.
- Leal, Fernando: Las Escuelas de Pintura al Aire Libre II; México; El Nacional; 4 de mayo de 1932.
- Origen y evolución de las Escuelas de Pintura al Aire Libre; México; El Nacional; 13 de abril de 1933.
- Leblanc, Oscar: Frente a frente; México; El Universal Ilustrado; 28 de junio de 1923.
- Iledin, Alda: La exposición en la Escuela de Bellas Artes; México; El Monitor Republicano; 7 de dic. de 1920.
- Méndez, Leopoldo: Presentación; México; Catálogo de la Exposición de las EPAL; la Sala de Arte de la SEP; 3 de oct. de 1931.
- Mérida, Carlos: Crítica a la pintura al aire libre; México; Revista de Revistas; 23 de agosto de 1925.
- Juicio crítico de la Exposición de Artes al Aire Libre. Una opinión autorizada sobre los trabajos presentados en la Exposición de Minería que proporcionará verdaderas orientaciones; México; Revista de Revistas; 30 de agosto de 1925.

- Mérida, Carlos: Crítica de arte; México; Revista de Revistas; 21 de feb. de 1926.
- La Pintura de Tamiji Kitagawa; México; Nuestra Ciudad (órgano del Departamento del Distrito Federal); Sep. de 1930.
- Miguel Santiago, Valencia: El conflicto religioso y un problema de arte; México; El Universal; 27 de agosto de 1926.
- Pach, Walter: Impresiones sobre el arte actual de México; México; México Moderno, Año II, Núm. 3; 1 de oct. de 1922.
- Pérez Mendoza, Efraín: El movimiento artístico llamado nacionalista; México; Revista de Revistas; 24 de sep. de 1922.
- Ramos Martínez y la Escuela de Coyoacán; México; Revista de Revistas; 25 de feb. de 1923.
- Puga y Acal, Manuel: Las Escuelas Libres de Pintura; México; Excelsior; 16 de enero de 1927.
- Ramos Martínez, Alfredo: Nueva orientación del arte nacional; México; Revista de Revistas; 24 de sep. de 1922.
- Ecole d'Accion; Paris, France; Cahiers d'art; 1 de enero de 1928.
- Ideas generales sobre la evolución del arte en México; México; Revista de Revistas; 11 de abril de 1926.
- Ramos Martínez, Alfredo (Prólogo); De Miomandre, Francis (Prefacio): La nueva pintura mejicana; Paris, France; Ed. Paris-America; 1927.
- Reboredo, Aída: Las Escuelas de Pintura al Aire Libre, experiencia

- popular, dice Silvia Pandolfi; México; Uno Más Uno; 18 de oct. de 1981.
- Reyes, Vitor M.: Importancia de las Escuelas de Pintura al Aire Libre; México; La Semana de Bellas Artes; INBA; 14 de oct. de 1981.
- Rivera, Diego: El talento corre a chorros; México; Azulejos, Tomo 1, Núm.3 ; Oct. de 1921.
- Dos años; México; Azulejos, Tomo 1, Núm.2 ; 2 de dic. de 1923.
- El dibujo infantil en el México actual; México; Mexican Flokways, Núm.10 ; Dic.- enero de 1926.
- Papel de la Escuela de Pintura al Aire Libre; Revista Así; 27 de enero de 1945.
- Rodríguez, Antonio: Acaba de morir en Hollywood el gran pintor Alfredo Ramos; México; Últimas Noticias; 15 de nov. de 1949.
- Rojas Acevedo, Mario: La última exposición de pintura infantil; México; Revista de Revistas; 20 de dic. de 1928.
- Seijas, Hipólito: La Casa del Artista en Coyoacán - Escuela de Pintura al Aire libre -; México; El Universal; 31 de oct. de 1920.
- Tachibana, Yoshiaki: Kitagawa Tamidyi no Suisai-ga. Shiken (Pinturas al acuereña de Kitagawa Tamidyi. Un punto de vista personal); Nagoya, Japón; Catálogo de la Exposición Póstuma de Kitagawa Tamidyi; Comité ejecutivo de la Exposición; Julio de 1989.
- Takeda, Dyo: New York, México, Seto - Vision o meguru Dyunrei

(Nueva York, México, Seto - Perigrinación por visiones); Nagoya, Japón; Catalogo de la Exposición Póstuma de Kitagawa Tamidyi; Comité ejecutivo de la Exposición; Julio de 1989.

Tibol, Raquel: Alfonso Reyes y la crítica del arte; México; Comunidad Conacyt, Año V. Núm.114; Junio de 1980.

Documentos (Orden alfabético):

Kitagawa, Tamidyi: El informe, dirigido al Director de la Sección de Dibujo y de Bellas Artes de la SEP, Leopoldo Méndez; México; Fondo Leopoldo Méndez (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas); 8 de enero de 1932.

----- El informe, dirigido al Director de la Sección de Dibujo y de Bellas Artes de la SEP, Leopoldo Méndez; México; Fondo Leopoldo Méndez (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas); 11 de oct. de 1932.

Méndez, Leopoldo: Documento mecanografiado, en el papel mengretado de la SEP; México; Fondo Leopoldo Méndez, Vol.1., p.351. (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas); 1932.