

## REPOSITORIO ACADÉMICO DIGITAL INSTITUCIONAL

### *“Ontopoieses del discurso creativo de la escuela mexicana del siglo XX”*

**Autor: Carla Isamara Hernández López**

**Tesis presentada para obtener el título de:  
Lic. en Filosofía**

**Nombre del asesor:  
Lic. Florentino Medina Arriola**

Este documento está disponible para su consulta en el Repositorio Académico Digital Institucional de la Universidad Vasco de Quiroga, cuyo objetivo es integrar, organizar, almacenar, preservar y difundir en formato digital la producción intelectual resultante de la actividad académica, científica e investigadora de los diferentes campus de la universidad, para beneficio de la comunidad universitaria.

Esta iniciativa está a cargo del Centro de Información y Documentación “Dr. Silvio Zavala” que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados.

Esta Tesis se publica bajo licencia Creative Commons de tipo “Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada”, se permite su consulta siempre y cuando se mantenga el reconocimiento de sus autores, no se haga uso comercial de las obras derivadas.





# **UNIVERSIDAD VASCO DE QUIROGA**

RVOE ACUERDO No. 960701

CLAVE 16PSU0024X

ESCUELA DE FILOSOFIA

**ONTOPOIESIS DEL DISCURSO CREATIVO  
DE LA ESCUELA MEXICANA DEL SIGLO XX**

## **TESIS**

Que para obtener el título de :

**LICENCIADO EN FILOSOFIA**

Presenta :

**CARLA ISAMARA HERNANDEZ LOPEZ**

ASERSOR DE TESIS :

LIC. FLORENTINO MEDINA ARRIOLA



MORELIA, MICH.

JULIO 2009.

## 1.- INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta tesis es comentar y tratar de realizar un recorrido por la historia del siglo XX para analizar, la gran importancia que tuvieron nuestros artistas mexicanos, así como de comunicar a través de la magia de los colores, de la forma, del significado, las condiciones en las que se encontraba la sociedad en aquella época.

El arte acompañaba los hechos acontecidos durante la revolución mexicana de 1910-1920, aunado a las ideas de la revolución Rusa, cuando la sociedad luchaba por sacudirse del yugo de sus opresores.

El arte muralista viene a reconsiderar una diversidad de ideas, mismas que son simbolizadas y plasmadas en diferentes muros de varias casas e instituciones donde se pretende obtener cambios profundos en el sistema de vida.

Es decir aquí conjuntamos el arte y los conflictos de la época, la lucha por el socialismo, para algunos el repudio al capitalismo, sin embargo para el hombre que proyecta y simboliza no queda otra que utilizar esa onto-poética creativa del arte donde se siente que cantan, gritan, relatan, lloran y que en ocasiones también ríen los muros, adornados de alegorías que demuestran la fuerza del hombre mexicano.

Ahora, se siente una esperanza, una nueva forma de luchar por la justicia, por la libertad y por la democracia, la forma de producir arte se contextualiza de modo diferente.

Posteriormente, pondré a disposición algunas biografías de muralistas mexicanos que tuvieron una trayectoria brillante y que dieron a nuestro país una posición en el mundo entero con respecto a la pintura.

Continuaré mi recorrido con el discurso ontopoético del muralismo mexicano donde se exponen la importancia de esta nueva propuesta estética, que pretende ahora romper los paradigmas.

Desde ahora el artista tiene discurso, está impregnada una filosofía donde el sueño de cambiar al mundo no comienza, sino que pretende crear uno nuevo.

Analizaré el discurso de la creatividad, la imaginación, el juego, la risa y la burla como elementos indispensables, con los que cuenta el artista, el manejo de estas herramientas como medios indispensables para que una obra “sea”.

Esta propuesta de tesis la elegí, puesto que es una forma de acercarnos a la contemplación del arte, que desde nuestra perspectiva, vive, sufre, como cualquiera de nosotros, pero que ella aún después de muerta, sigue manifestándose, y aportando su propia riqueza.

## **2.- MARCO TEORICO**

Sin duda, los primeros años del siglo XX fueron años de gran idealismo en todas las áreas de la vida, los valores del progreso ya impregnaban el ambiente, la tecnología comenzaba a desarrollarse con fuerza, nuevos proyectos políticos surgían por doquier y, en el arte, los movimientos de vanguardia rompían con la tradición academicista que supeditó la creatividad a valores inmutables durante algún tiempo. Era el tiempo de la revolución tanto tecnológica, económica, política y artística; pero ninguno de estos aspectos logró desligarse entre ellos.

Para poder iniciar el estudio del arte muralista en México se dará un breve recorrido por un fragmento de la historia analizando hechos acontecidos en el país, que sin duda marcaron una huella importante en el legado histórico y artístico de nuestro país.



Fue el movimiento armado iniciado en 1910 para terminar con la dictadura de Porfirio Díaz y que culminó oficialmente con la promulgación de una nueva Constitución en 1917, La primera de las grandes revoluciones sociales del siglo tuvo lugar en la América Latina.

México estaba bajo el férreo control del dictador Porfirio Díaz y aunque su política económica favoreció el progreso comercial y la producción mexicana, los beneficios se repartían entre los miembros de una oligarquía excluyente.

Para 1910, el 85% de la tierra mexicana le pertenecía a menos del 1% de la población. Los campesinos se quedaron sin tierras sin trabajo y sufrían a diario los efectos del hambre y la pobreza. Luego de más de 30 años en el poder, Díaz hizo un simulacro de apertura democrática y llamó a elecciones ese año. Surgió un oponente poderoso, Francisco I Madero, que simpatizaba con la causa de la reforma agraria, contaba con el apoyo del campesinado y postulaba el principio de la no-reelección. Madero fue encarcelado y Díaz obtuvo una victoria electoral por la vía del fraude.

Las protestas y la insurrección campesina no le permitieron al viejo dictador mantenerse en el poder y optó por exiliarse a Francia. Las esperanzas que

muchos mexicanos tenían cifradas en Madero se vieron frustradas por su incapacidad para mantener el orden.



Su asesinato en 1913 fue el detonante que sacudió al país y desató un torrente de pasiones y cruentas pugnas por el poder, este fenómeno se extendió por varios años. De los ejércitos campesinos surgieron grandes líderes militares como: Francisco "Pancho" Villa y Emiliano Zapata,

que se hicieron famosos por sus hazañas.

En 1917 se redactó una nueva constitución que promulgaba el control público de los recursos naturales, la educación gratuita y compulsoria y la formación de uniones laborales. México recuperó su estabilidad en 1920 con el gobierno de Álvaro Obregón.

La revolución mexicana tuvo muchos caudillos, se garantizó el 20 de Noviembre, pero ya se había iniciado el día 17 en la casa de los hermanos Serdán, dentro de la revolución brillaron infinidad de planes, uno de los que más eco tuvo dentro del grueso de la población campesina fue la frase de Emiliano Zapata, TIERRA Y LIBERTAD , dicha frase se puede decir que fue el himno de muchos de los campesinos que tomaron parte en la lucha contra la DICTADURA, se puede localizar dentro del famoso PLAN DE AYALA, formulado por Emiliano Zapata, que en su punto cinco dice:

*"En virtud de que la inmensa mayoría de los pueblos y ciudadanos mexicanos, no son dueños ni de la tierra que pisan, y sin poder mejorar en nada su condición social, ni poder dedicarse a la industria o la ganadería por estar monopolizadas por unas cuantas manos las tierras, montes y aguas, por esa causa, se expropiarán previa indemnización de la tercera parte de esos monopolios, a los poderosos propietarios de ellas, a fin de que los pueblos y ciudadanos de México, obtengan ejidos, colonias, feudos legales para pueblos o campos de sembradíos o de labor, y se mejore en todo y para todo la falta de prosperidad para los mexicanos."*

Dentro de la revolución hubo otros cientos de caudillos, pero no todos brillaron por que usaron métodos diferentes de lucha, sólo hubo algo que hacia homogéneos, y fue la lucha contra una causa común.

La tiranía del gobierno, los tratos inhumanos de que eran objeto, los campesinos, las inhumanas jornadas de trabajo, y las pésimas condiciones de trabajo de los obreros, de todos estos personajes que lucharon juntos para mejorar sus condiciones de existencia, y sus perspectivas de un futuro mejor, destacaron algunos por sus ideas progresistas.

Otros por su tenacidad para combatir en el campo de batalla, y que dieron a la revolución sus planes, fueron: Don Venustiano Carranza y su Plan de Guadalupe, Francisco I. Madero y su Plan de San Luis Potosí, llamado así para distinguirlo de San Luís Missouri. Francisco Villa que participaba en la lucha armada, los hermanos Carmen, Aquiles y Máximo Serdán, Felipe Ángeles, José María Pino Suárez, los hermanos Flores Magón, Belisario Domínguez, Álvaro Obregón y muchos otros.

Debemos tener en cuenta que pasó mucho tiempo para que se dieran las condiciones necesarias para que no fuera un fracaso, mucho tiempo de organización, muchísimas muertes por todas partes de la República Mexicana, donde también hubo muchos destierros de personas que se oponían al régimen de Porfirio Díaz.

Una vez que terminó la lucha armada, se procedió a organizar políticamente el país, se cambió al Presidente, pero se continuo con el mismo gabinete político, lo que originó que empezara una Época de Anarquía política en la que se cambiaba de personas dentro de la política cuando llevaban poco tiempo en el poder, ésta terminó con la llegada del General Lázaro Cárdenas a la Presidencia.

Las primeras manifestaciones de descontento hacia las clases gobernantes se realizaron prácticamente en 1901 cuando en San Luís Potosí se reunió un

Congreso Laboral organizado por el Club Liberal "Ponciano Arriaga", saliendo de su Congreso los hermanos Flores Magón.

En 1906 estalló el primer conflicto obrero en Cananea, Sonora, con la consiguiente represión. Un año después, en 1907, ocurren los sangrientos sucesos de Río Blanco, Veracruz. El 18 de noviembre se inició en Puebla el primer brote sangriento cuando Aquiles Serdán, uno de los más puros revolucionarios, fue cercado en su casa. Al resistirse, lo hirieron y el día 19 murió.

Exiliado en los Estados Unidos, Dn. Francisco I. Madero, expidió el Plan Revolucionario de San Luís, desconociendo al Presidente, Vicepresidente y los Poderes Legislativo y Judicial de la República, determinando una organización política y militar revolucionaria y fijando el 20 de noviembre de 1910 como la fecha indicada para que diera inicio la revolución armada.



Otro hecho importante en esta época que también sacudió no sólo a nuestro país sino al mundo entero fue el impacto del marxismo el cual fue un movimiento que impregnó a una parte de la sociedad mexicana y que influenció a grandes personalidades entre ellos muchos artistas que tomaron esta ideología como bandera para ser un escenario donde se pudiera reflejar el pueblo.

La lucha de clases fue su bandera: el proletariado debía alzar su voz frente a los sistemas de dominación y opresión, tomando conciencia de su protagonismo histórico.

Los factores que determinaron la aparición del marxismo fueron:

*“La economía política inglesa, particularmente Ricardo y Adam Smith, estudiada y criticada por Marx en “El Capital”; el marxismo aspira a explicar la explotación del hombre a partir de la comprensión de los mecanismos y leyes de la vida económica; la práctica revolucionaria: desde sus mismos orígenes el marxismo se presenta como un movimiento revolucionario, por lo que la historia del propio marxismo está trabada con la historia del movimiento obrero; la filosofía alemana: Marx se inicia en filosofía con el estudio y crítica de la filosofía hegeliana, participando en el movimiento filosófico denominado “izquierda hegeliana”.*

Podemos resumir las tesis básicas del marxismo en los siguientes puntos:

1. La filosofía tiene un papel emancipador: es el instrumento intelectual con el que podemos entender las causas de la explotación y la injusticia social y que nos permite actuar racionalmente para la superación de la alienación.
2. Crítica a la alienación: consideración de que el sufrimiento humano es, básicamente, consecuencia de la explotación económica.
3. Materialismo histórico: la defensa del papel de la base económica en la gestación y transformación de las sociedades, de la existencia de clases sociales y de su inevitable antagonismo.
4. Materialismo dialéctico: interpretación de la realidad en términos de materia en movimiento y del mundo natural en términos no mecanicistas sino dialécticos; sin embargo, cabe anotar que todos los marxistas aceptan el materialismo pero no todos dan la interpretación del mundo natural en términos dialécticos.
5. Consideración del mundo en términos materialistas: crítica a la religión, ateísmo y concepción no trascendente de la realidad humana.
6. Propuestas políticas radicales: en general, el marxismo defiende actitudes políticas muy contrarias al orden político tradicional, defienden la transformación de la sociedad a partir de la lucha obrera

y revolucionaria; aunque también encontramos marxistas más moderados que proponen cambios democráticos hacia el socialismo.

7. Abolición de la propiedad privada: la "receta" para la superación de la alienación y explotación del hombre por el hombre es la abolición de la propiedad privada de los medios de producción, la instauración del comunismo.

8. Valoración del Estado: frente a las posiciones de derechas, la izquierda, particularmente la marxista, entiende al hombre como un ser social y reivindica el papel del Estado como el instrumento adecuado para la redistribución de la riqueza y como el órgano racional necesario para la producción de bienes.

Ahora bien, si era el tiempo de la esperanza para el proletariado, entonces todo debía reflejar este nuevo tiempo, identificarse con él, incluso el arte, que debía ir de la mano con la construcción revolucionaria.

Aunque los teóricos del marxismo poco se ocuparon de la cuestión estética, esto no impidió que se prefiguraran una idea en torno al "deber ser" del arte. Desde este punto de vista, el arte se planteaba como un reflejo de la realidad. Esto se derivó en que el arte se comprendiera como un "medio" propagandístico a favor de la revolución. Se pensaba en un arte "comprometido", solidario e inspirado en la realidad de los individuos, un arte de "realismo social", un arte también capaz de intervenir en esa "realidad" y cuyo destinatario era, por tanto, "la masa".

Estos valores se expandieron por todo el globo, encontrando resonancia especialmente en América Latina e influenciando al muralismo mexicano desde el punto de vista ideológico.

Tanto la experiencia de la revolución mexicana durante el mandato de Porfirio Díaz -la primera revolución del siglo XX-, así como la expansión de los ideales de la revolución rusa en 1917, fungieron como inspiradores, en un primer momento, de esta "revolución estética" porque (...)

*“ya basta de academicismos”, ya basta de mirar a Europa. Los muralistas mexicanos se volvieron hacia sí mismos, hacia su propia tierra, aún cuando algunos de ellos se formaron también en las escuelas europeas”.*

### 3.- ESCUELA MURALISTA MEXICANA



El muralismo mexicano fue promovido por José Vasconcelos, ministro de Educación pública durante el mandato de Álvaro Obregón finalizando la década de 1920, y fue éste quien puso a la disposición de los artistas el espacio mural de los edificios públicos, como parte de una política de educación popular en pro de reforzar el conocimiento de la historia revolucionaria.

Es indudable que el muralismo mexicano es un fruto de las condiciones producidas por la revolución agrario- democrático- burguesa iniciada en 1910, pero el pensamiento avanzado de sus mejores artistas le permitió sobrepasar el marco ideológico de la Revolución Mexicana y llegar a obras que son ejemplos cumbres del realismo de nuestro tiempo.<sup>1</sup>

Los creadores del movimiento de la pintura mural expresaron a su manera sus antecedentes y sus objetivos. David Alfaro Siqueiros da importancia política a la huelga de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes (1911-1913), y a otras actividades en que tomó parte en la Escuela de Pintura al Aire Libre, en Santa Anita, así como a los años de la Revolución, que indudablemente fecundaron su experiencia de varios modos. Clemente Orozco ha contado que los artistas, entonces jóvenes, entusiasmados y capitaneados por el Dr. Atl., después de la exposición del “Centenario” en la Academia (1910), se organizaron en el “Centro Artístico”, sociedad cuyo objetivo exclusivo era conseguir del Gobierno muros de los edificios públicos, para pintar. Pero al obtener el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria estalló la Revolución y el proyecto quedó pospuesto.

Respecto al movimiento muralista podemos afirmar que las ideas que le iban a dar vida ya existían en México, se desarrollaron y definieron entre 1900 y 1920, por lo cual la pintura mural se encontró en 1922 con la mesa puesta. Siqueiros estaba en París en 1920, después de haber radicado en España e Italia, y junto con Rivera, discutieron allí sobre “la necesidad de transformar el arte mexicano, creando un movimiento nacional y popular”.

Por una parte el Dr. Gerardo Murillo, y un grupo de artistas entre los que estaba Orozco, ya tenían la conciencia y el entusiasmo para revivir la pintura mural y por otra, Rivera y Siqueiros en Europa se encontraban en similar actitud. Así, cuando ambos regresaron a México en 1921, se reunieron con sus compañeros y constituyeron el Sindicato de Pintores y Escultores.

---

<sup>1</sup> OVANDO, claudia. Movimiento muralista Mexicano, ensayo 2001.p14

Por esa época el país iniciaba un período de reorganización y el ambiente fue propicio para realizar los anhelos reprimidos años atrás.

El resplandeciente Sindicato lanzó un “manifiesto” (1922) que tenía un fuerte acento social y político, redactado por Siqueiros y que firmaron todos los artistas agrupados.

*"...A la raza indígena humillada durante siglos, a los soldados que lucharon en pro de las reivindicaciones populares, a los obreros y a los campesinos, y a los intelectuales no pertenecientes a la burguesía..."*

*"...repudiamos la pintura llamada de caballete, todo arte de cenáculo ultra intelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de arte monumental para ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza ya casi completamente pervertida en las ciudades..."*

*"...Proclamamos que los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte en sí mismo y como modelo social"...*

*"...el arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas..."<sup>2</sup>*

El manifiesto se apoyaba en los valores de nuestra raza, especialmente en lo indio, para exaltar su “peculiar talento para crear belleza” y consideraba “su tradición como nuestra posesión más grande”. Interesaba la tradición por ser expresión colectiva, pues el objetivo principal era socializar el arte y borrar el

---

<sup>2</sup> Tibol, Raquel. Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea. México. Hermes. 1975. T. I y II.

individualismo por burgués. Repudiaba la pintura de caballete y glorificaba el Arte Monumental por ser propiedad pública.

Proclamaba que los artistas debían producir “obras de valor ideológico para el pueblo, para todos, de educación y de batalla”.

De la mano de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros principalmente, los murales fueron la reafirmación de lo que significaba "llegar a las masas", el espacio del que nadie podía ser dueño, por tanto, todos podían poseerlo: el muralismo quiso hacer accesible el arte a través, justamente, de los murales

Esta fue la primera bandera estética del movimiento. Su principal soporte plástico fue también materialización de su ideología. La monumentalidad sería inevitable, pues tenían como lineamiento resaltar y engrandecer la revolución y el pasado histórico del país: su pasado precolombino, su identidad nacional como "provocadora" y "contenedora" de la conciencia social.

El muralismo mexicano como expresión de la monumentalidad es una de las últimas evidencias de la integración de todas las artes en el siglo XX, es una forma de conciencia plástica:

*"La pintura llamada de caballete debe tener medios, intenciones y aspectos opuestos a los de una pared. La pintura de un cuadro es absoluta, es decir, no tiene relación alguna con arquitectura o medio material determinado. La pintura mural es subordinada; es decir, tiene que ser complementaria de la arquitectura, siguiendo las proporciones modulares de la misma" (Charlot y Siqueiros, 1923).*

### 3.1 PRINCIPALES EXPONENTES

#### 3.1.1 JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Nace el 23 de Noviembre de 1883, en la ciudad de Guzmán, conocida también por Zapotlán el grande en el Estado de Jalisco. Y más tarde en la ciudad de México ingresó como alumno a la escuela de agricultura de San Jacinto, a seguir la carrera de perito agrícola.

Dejó la escuela, después de tres años, y su deseo fue ingresar a la Escuela Nacional preparatoria en donde permaneció cuatro años con el propósito de estudiar arquitectura, pero la observación de la pintura le hizo dejar sus estudios de entonces, para después ingresar a la academia, fue dibujante en el taller gráfico de el imparcial, y algunas otras publicaciones.



Orozco asistía a la Academia de San Carlos y realizaba caricaturas políticas para diversos periódicos, entre ellos: El Mundo y El Hijo del Ahuizote. Durante la Revolución, Orozco continuó como caricaturista, pero ahora contra el régimen de Francisco I. Madero. En 1915 acompañó al pintor Gerardo Murillo (Doctor Atl) con las tropas carrancistas en su huida a Orizaba. Ahí ayudó al Doctor Atl a editar un periódico llamado La Vanguardia, para el que también dibujó algunas caricaturas.

La visión de Orozco de la Revolución es sumamente crítica. Él no representó la Revolución como una gran hazaña social llena de héroes y caudillos idealistas que abrazan causas populares. No, para Orozco la Revolución fue dolor, muerte, desolación, ignorancia y manipulación desde el poder. En sus imágenes aparece el pueblo anónimo -casi nunca se les ve el rostro- vencido por el cansancio, el hambre, la desesperanza y sin rumbo definido. Los jefes revolucionarios son

insensibles a los reclamos populares y se mantienen inmovibles ante el dolor que los rodea.

A través de su pintura, Orozco expuso sus reflexiones sobre la humanidad y el sentido del arte. Sus preguntas esenciales fueron acerca de la justicia, la ética, la historia, la misión del hombre, y otras de corte filosófico. Por su propio escepticismo y sentido crítico del mundo, Orozco nunca se sintió plenamente integrado al muralismo oficial posrevolucionario. A diferencia de sus colegas, Orozco no confiaba en un proyecto político redentor que asegurara un futuro promisorio. Veía la lucha social como un mal que no aliviaría la precaria situación del pueblo. En cambio, creía en el arte como instrumento de transformación del hombre.

Para acentuar el dramatismo de sus imágenes revolucionarias, el pintor usó colores oscuros, espacios cerrados y actitudes corporales de expresión trágica y tensión contenida.

Fue seguidor de José Guadalupe Posadas quien despertó un gran interés en su vida; Orozco lo veía trabajar en su taller detrás del cristal, entró a clases en Bellas Artes.

Tuvo de maestro a Gerardo Murillo, quien con sus nuevas técnicas de resinas y su entusiasta manera de platicar acerca del trabajo que podían desempeñar los mexicanos sin estar atados a las técnicas europeas.

Orozco era pues un artista que optó por el "compromiso político", un artista cuyos temas referentes a la Revolución reflejan, con atormentado vigor e insuperable maestría, la tragedia y el heroísmo que llenan la historia mexicana, pero que dan fe también de una notable penetración cuando capta los tipos culturales o retrata el gran mosaico étnico de su país.

En 1928 el artista decide realizar un viaje por el extranjero. Se dirigió a Nueva York para presentar una exposición de sus Dibujos de la Revolución; inició de ese

modo una actividad que le permitirá cubrir sus necesidades, pues Orozco se financió a partir de entonces gracias a sus numerosas exposiciones en distintos países. Su exposición neoyorquina tuvo un éxito notable, que fructificó dos años después, en 1930, en un encargo para realizar las decoraciones murales para el Pomona College de California, de las que merece ser destacado un grandilocuente y poderoso Prometeo; en 1931 decoró, también, la New School for Social Research de Nueva York.

Pero pese haber roto con los moldes academicistas y a su rechazo a las innovaciones estéticas de la vieja Europa, el pintor sentía una ardiente curiosidad, un casi incontenible deseo de conocer un continente en el que habían florecido tantas civilizaciones. Los beneficios obtenidos con su trabajo en Nueva York y California le permitieron llevar a cabo el soñado viaje. Permaneció en España e Italia, dedicado a visitar museos y estudiar las obras de sus más destacados pintores.



*Prometeo (1944)*

Se interesó por el arte barroco y, desde entonces, puede observarse cierta influencia de estas obras en sus posteriores realizaciones, sobre todo en la organización compositiva de los grupos humanos, en la que son evidentes las grandes diagonales, así como en la utilización de los teatrales efectos del claroscuro, que descubrió al estudiar las obras de Velázquez y Caravaggio, que le permitió conseguir en sus creaciones un poderoso efecto dramático del que hasta entonces carecía, gracias al contraste entre luces y sombras y a las medidas gradaciones del negro en perspectivas aéreas.

Se dirigió luego a Inglaterra pero el carácter inglés, que le parecía "frío y poco apasionado", no le gustó en absoluto y, tras permanecer breve tiempo en París, para tomar contacto con "las últimas tendencias del momento", decidió emprender el regreso a su tierra natal. Allí inició de nuevo la realización de grandes pinturas murales para los edificios públicos.

Con la clara voluntad de ser un intérprete plástico de la Revolución, José Clemente Orozco puso en pie una obra monumental, profundamente dramática por su contenido y sus temas referidos a los acontecimientos históricos, sociales y políticos que había vivido el país, contemplado siempre desde el desencanto y desde una perspectiva de izquierdas, extremadamente crítica, pero también por su estilo y su forma, por el trazo, la paleta y la composición de sus pinturas, puestas al servicio de una expresividad violenta y desgarradora.



*José Clemente Orozco. (Mexican, 1883-1949).*

*Zapatistas. 1931. Oleo sobre lienzo, 45 x 55*

En 1946 recibe el Premio Nacional de Arte y Ciencias de México y en 1947 expone en el Palacio de Bellas Artes; muere en Ciudad de México en 1949, siendo enterrado en la Rotonda de los Hombres Ilustres, en la Ciudad de México. Su obra está presente en la Bienal de Sao Paulo de 1961 y el Museo Nacional de Lima (1964) y el Museo de Arte Moderno de Oxford (1980), le dedican retrospectivas.

### 3.1.2 DIEGO RIVERA



*“Guanajuato, una ciudad bañada por el sol, éste recae resplandeciente sobre casas y techos planos, pintando de sombras púrpuras las ventanas, las puertas dan volumen a las formas y dibujando con líneas que separan los cerros circundantes del firmamento saturado de luz.”<sup>3</sup>*

Ahí nace Diego Rivera, podemos decir que su ciudad natal le nutrió sus ojos de tan nobles formas, llenando la vida del artista de color, figuras, y de fuentes de tesoros insaciables.

Después de un largo tiempo y de un sueño constante, Doña María Pilar Barrientos y Don Diego Rivera tuvieron a Diego María de la concepción Juan Nepomuceno Estanislao de la Rivera y Barrientos Acosta y Rodríguez. Un sábado por la noche, 7 de octubre 1886. Diego María Rivera hasta la muerte de su padre, después sólo “Diego Rivera “.

Diego se convirtió en el niño prodigio de Guanajuato, las fotografías lo muestran como un niño erguido, usaba faldas, de frente amplia y elevada para el tamaño de su rostro, tenía el cuerpo fuerte y bien constituidos pies pequeños y manos singularmente notorias y expresivas.

<sup>3</sup> Wolfe Beltram D., *La fabulosa vida de Diego Rivera*, Ed. Diana. México. 4ª. impresión 1991. p.24

Casi antes que aprehender hablar y a caminar, comenzó a dibujar, siempre, en las paredes de casa, hasta que un día su padre le acondicionó una habitación cubierta de pizarrones tal altos como el niño, él podía alcanzar su dote de tizas, lápices y crayones, y fue en esa habitación donde los muros le comenzaron a susurrar, donde comenzó su poesía, es ahí donde comienza la vida de sus primeros murales.

Diego se caracterizó a muy temprana edad por ser jacobino, su tía comenta que a los cuatro años ya charlaba desgastando temas de las imágenes del templo, fue admitido en los círculos de su padre a corta edad pues sus comentarios eran siempre bienvenidos por todos los amigos, así que entre el humo del tabaco, y las risas, se le encaminó al pequeño a la ciencia y al racionalismo, porque era claro que ese niño iba a ser pensador, un inventor o un constructor.

La observación siempre fue elemento indispensable en su vida, como cuando siendo un niño y motivado por el embarazo de su madre le encontraron abriendo el vientre de un ratoncillo vivo con un cuchillo de la cocina, movido por el asombro e inclinado por la búsqueda de la verdad, cuestionaba todo aún cuando en muchas ocasiones recibiera unas cuantas mentiras, y que comentaría él mismo años mas tarde,<sup>4</sup>

Cuando apenas contaba con diez años, la familia de Diego se trasladó a la ciudad de México. Allí, obtuvo una beca del gobierno para ingresar en la Academia de Bellas Artes en San Carlos, en la que permaneció, hasta su expulsión en 1902, por haber participado en las revueltas estudiantiles de ese año.

El México de entonces no era el peor lugar para poder estudiar pintura; sin embargo, el producto académico era aún débil, derivativo y se arrastraba con un atraso de un cuarto de siglo.

---

<sup>4</sup> DasWeker Diego Rivera (Berlín, Neuer Deutsche Verlang, 1928) Con una breve nota autobiográfica por el pintor.

Dentro de las deficiencias de la academia Diego tuvo suerte, el viejo colegio de San Carlos que albergaba la Escuela de Bellas Artes tenía en aquellos momentos maestros excepcionales; Félix Parra, incurable académico, José María Velasco, excelente paisajista Rebull hombre ya de edad, Diego entonces tenía los trece o catorce años .

Un maestro que dejó marcada su presencia en la vida del artista fue sin duda el “profesor” que no figuraba en la facultad: su verdadero maestro, según él mismo afirmaría más tarde, fue el popular grabador de ilustraciones para corridos; José Guadalupe Posada.

Tenía un pequeño establecimiento que se encontraba en las cercanías de la academia, en el número 5 de la calle de Santa Inés, ahora calle de la moneda, todas las tardes el chico se detenía en el sitio, y con la nariz aplastada contra el sucio cristal, contemplaba los grabados ingenuos y dinámicos que colgaban en el escaparate.

Seguramente alguna fibra hacía vibrar en su espíritu, Posada era el artista por excelencia del pueblo, el más grande que hasta entonces México había producido, desde luego uno de los más grandes entre los artistas populares de todo el mundo. Ganó su confianza del grabador y después de ese día por las tardes Rivera lo iba a ver trabajar y lo escuchaba hablar de estética, años mas tarde en 1929, Diego Rivera ya un artista encumbrado reconoció la deuda externa de su país y la propia deuda que tenía con el más grande de sus maestros José Guadalupe Posadas. Don Diego viajaba mucho, trabajaba para el departamento de salud, y en algunos de sus viajes llevaba consigo algunos trabajos para mostrar el talento de su hijo.

Un día al viajar padre e hijo a Veracruz, se entrevistó con el gobernador de ese estado, aquél hombre positivista y liberal estaba muy interesado en la reforma de la sociedad mediante la educación, apoyó a Rivera con estas palabras.

*“Nosotros los veracruzanos sí sabemos apreciar el arte y el ilustre que da nuestra patria, A partir de esta fecha joven amigo recibirás una pensión para que puedas ir estudiar a Europa; estoy seguro que sabrás hacer buen uso de ella y que te convertirás en la gloria del estado que te adoptó desde hoy como uno de sus hijos”.*<sup>5</sup>

Pocos meses antes de su partida, mientras Diego pintaba al pie del gran volcán presencié una huelga que tuvo una gran importancia en la historia del obrerismo, mexicano. La experiencia le dejó una impresión indeleble y determinó en gran medida parte en la expresión de su obra. Pasó 13 años fuera del país durante su vida en el extranjero estuvo en Holanda, Bélgica, Gran Bretaña, Francia, y España.

Los viajes le sirvieron para incursionar en nuevas técnicas y es en Francia donde fue influenciado por el post-impresionismo, principalmente por el arte de Paul Cézanne, lo que lo movió a experimentar con el cubismo y otros novísimos estilos, en cuyo lenguaje Diego se desarrolló con soltura, creando originales obras llenas de armonía. Recibió algunos aplausos y buenas palabras tras sus exposiciones, Apolliner por ejemplo llegó a decir *“Rivera n’est pas du tout négligeable”*. Otros al contrario rechazaban su obra, haciendo burla del mexicano y su trabajo. Diego no era totalmente feliz en Europa, no encontraba su verdadero estilo, fue con Elie Faure, con quien comenzó a tener otra visión, fueron amigos durante mucho tiempo y más durante su estancia en París.

Faure era un poeta nato, además de un buen médico, fueron estas palabras las que le llevaron a considerar el futuro,

*“El artista es el producto y la expresión de su tiempo, de su pueblo, de la geología que lo circunda, una especie de marxismo diluido con Taine o tal vez más de Taine templado con un socialismo suave poético.”*

*“No le tengas miedo a tu entendimiento, decía aquél hombre de sentimientos, lo que mata no es el conocimiento sino el no sentir lo*

---

<sup>5</sup> Bertrán D. Wolfe, la fabulosa vida de Diego Rivera, Ed. Diana, México 1997. p.47

*que se conoce". Urgía a Diego a transformarse en la voz de la vida misma.*

*"No puede haber un arquitecto monumental sin cohesión social, si el reinado de lo individual termina por un retorno a lo colectivo, la arquitectura, trabajo de la multitud anónima, renacerá y la pintura y la escultura encontrarán de nuevo su lugar en el edificio. La totalidad del arte actual obedece a una obscura necesidad de subordinación a una tarea colectiva."*

*Y sorpresa, ¡Esto es lo que había estado buscando Diego! era lo que había venido viendo en los frescos italianos, y en el arte mexicano de la preconquista, su trabajo debería de ser la expresión consciente de esa "obscura necesidad"*

De pronto cesó de haber oscuridad. Con sus pinceles, pinturas y unas cuantas prendas de vestido en una mochila, partió a Italia para ver sus muros: Diecisiete meses pasó vagabundeando, bebiendo en los tesoros artísticos de Italia, haciendo más de trescientos dibujos en; Roma, Milán, Verona Venecia, Ravena (los mosaicos), Nápoles, Pompeya, visitando los museos, analizando códices aztecas, lo que vio y dibujó imprimiría una huella en la futura obra del artista.

El impulso definitivo llegó del exterior, del mundo del arte, fueron la revolución rusa y la mexicana las que terminaron de aclarar su visión y le capacitaron para trazar con precisión el curso a seguir.

Rivera regresó a México, donde representó un papel determinante en el renacimiento de la pintura mural iniciado por otros artistas y patrocinado por el gobierno. Se dedicó a pintar grandes frescos; sobre la historia y los problemas sociales de su país, en los techos y las paredes de edificios públicos, consideraba que el arte debía servir a la clase trabajadora y estar fácilmente disponible o a su alcance.

Entre 1923 y 1926 realizó los murales al fresco de la Secretaría de Educación en la ciudad de México, pero su obra maestra es: La tierra fecunda (1927) para la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo, donde representa el desarrollo

biológico del hombre y su conquista de la naturaleza. Diego Rivera pintó murales en el Palacio de Cortés, en Cuernavaca (1930) y en la Secretaría de Salubridad.

Fue uno de los fundadores del Partido Comunista Mexicano. Su fama lo llevó a exponer y trabajar en Estados Unidos, su obra allí incluye un mural (1932-1933) para el Instituto de Bellas Artes de Detroit y un fresco; hombre en la encrucijada (1933), encargado para el nuevo edificio de la RCA en el Rockefeller Center de Nueva York, y destruido poco después de su realización porque contenía, al parecer, un retrato del líder soviético Lenin. Un año después, Rivera lo reprodujo para el Palacio de Bellas Artes de México. En 1935 concluyó uno de sus proyectos más ambiciosos, los frescos para la escalera monumental del Palacio Nacional de la ciudad de México, con su propia interpretación de la historia de su país, desde los tiempos precolombinos hasta la actualidad. En la década de 1940 pintó dos grandes murales en el Instituto Nacional de Cardiología (1944), y otro gran mural para el Hotel del Prado, Sueño de la Alameda (1947), de tema histórico-crítico. Sus últimas obras las realizó en mosaico de piedras naturales, como las del Estadio de la ciudad universitaria de México o el del Teatro Insurgentes, ambas en el exterior. Diego Rivera fue también prolífico en su obra de caballete, con una visión muy alegre y también sensual del folclore de su país. Dibujante magistral y estupendo colorista, demostró un gran talento para estructurar sus obras. Legó a México una importante colección de estatuillas de diversas culturas indígenas, que instaló en su casa museo, el Anahuacalli, en la ciudad de México. Como él mismo dijo, condensando el sentido de su obra, su propósito era ligar un gran pasado con lo que queremos que sea un gran futuro de México.

En septiembre de 1956 sufrió una embolia y un ataque de flebitis, perdiendo el uso del brazo derecho, no se quejaba del dolor, sino de que el “pincel, ya no le obedecía” Murió el 24 de noviembre de 1957 en la ciudad de México.



*La industria azucarera.*

### 3.1.3 David Alfaro Siqueiros

Descubrir el humanismo de Siqueiros no sería una tarea difícil, vinculada a la lucha decidida por un mundo nuevo, el muralista derrocha en su vida un infinito amor hacia la humanidad y hacia su pueblo en particular. Por ello le llaman el espejo mexicano de la izquierda del siglo XX.



José David Alfaro Siqueiros nace en Chihuahua en 1896. Su padre fue un devoto católico que le procuró una educación conservadora, pierde su madre a una edad muy temprana. La principal influencia familiar que impactó la formación del carácter del artista no fue su padre, sino su abuelo: Don Antonio Alfaro Sierra “Siete Filos”. “Siete Filos” era un jacobino, un liberal radical; había combatido con las fuerzas liberales contra la intervención francesa.

De aquí viene la formación anticlerical de Siqueiros. Desde muy joven, y a pesar de vivir en un medio acomodado, tiene contacto con las injusticias propias del México de principios de siglo. A los 15 años se inicia en el activismo político al participar en una manifestación estudiantil; por estas fechas el joven José David estudiaba el bachillerato por la mañana y artes por las noches.

Al año, siendo aún un adolescente, abandona el hogar hostil a sus ideas progresistas y se incorpora a las filas del Ejército Constitucionalista, de donde llegó a ser miembro del Estado Mayor del general Manuel Diéguez.

En 1919, el gobierno posrevolucionario le subsidia un viaje a París donde profundiza sus estudios de pintura y se empapa de toda la cultura occidental que el México de esos años no le podía proporcionar. Inició su militancia comunista en 1923, este hecho es determinante en sus concepciones estéticas y su ejercicio

artístico. En este año funda junto con Xavier Guerrero, Diego Rivera, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alba Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida, el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, fungiendo Siqueiros como secretario general. Un año más tarde, este mismo organismo crea la publicación *El Machete*, que posteriormente sería el órgano oficial del Partido Comunista de México. En 1928 asistió como delegado al IV Congreso de la Internacional Sindical Roja en la URSS. En 1937 parte a España para incorporarse a los combatientes republicanos en la lucha contra el franquismo. Después de haber atestiguado el papel de los trotskistas en la Guerra Civil española, se opone al asilo de Trotski en México, promovido por Diego Rivera y Frida Khalo; organiza un atentado contra la vida del disidente soviético en 1940.

En 1966 recibe el Premio Nacional de Arte y recibe el premio Lenin en 1967, mismo que dona al pueblo de Vietnam que en esos momentos luchaba contra la intervención. Hace importantes avances técnicos para la plástica, producto de su constante experimentación creativa; su vida es un ejemplo de fidelidad a la transformación práctica de la sociedad, a la causa del socialismo. Nunca interpuso obstáculo alguno que le impidiera cumplir con su deber de revolucionario; un claro ejemplo de esto se da en 1924, cuando ya famoso, deja su preciada labor creativa para asistir en ayuda de sus camaradas obreros de Jalisco, para colaborar en su organización sindical.

La vida y obra de David Alfaro Siqueiros refleja la vida de la izquierda mexicana, su confusión y sus “virajes”. Esta accidentada vida, voluntariamente elegida, lo acercó al drama humano en su máxima expresión: la temprana pérdida de su madre, el combate revolucionario en México, las montañas de cadáveres en España; sin embargo, el ser testigo de estas experiencias no hacen sino templar creativamente su sensibilidad artística.

De su personalidad, apunta el emblemático Ernesto Che Guevara; Siqueiros “...no es de los que respetan las leyes del juego, y se consiguen todos los honores”. Siqueiros muere de cáncer el 6 de enero de 1974 a las 10:15 de la mañana.

Como marxista, Siqueiros es materialista; de esta forma, sostiene que las condiciones materiales de existencia son las causas de las diferentes concepciones filosóficas, éticas y políticas, por supuesto que también las estéticas y el arte: “A cada civilización corresponde una forma de cultura y, con ésta, una forma de arte”<sup>6</sup>. Aunque en sentido estricto, no hay planteamientos o reflexiones estrictamente filosóficas o planteamientos concretos sobre abordamientos filosóficos clásicos; sin embargo, su concepción filosófica se puede desprender de muchos pasajes que tienen una intencionalidad estética. Utilizando el término realismo expresa su materialismo de la siguiente manera: Por realismo, dándole a esta expresión todo el significado convencional que la costumbre ha creado, debemos entender: lógica, sentido común, apego a los hechos comprobados, tratándose de las artes plásticas, descubrimiento de los determinantes sociales de cada específico periodo histórico de la humanidad, de los determinantes físicos, en consecuencia, de los determinantes temáticos, formales y de estilo, toda vez que se trata de artes plásticas figurativas<sup>7</sup>

Con respecto al problema del conocimiento dice: “Los comunistas... no nos quedamos en el análisis de los hechos positivos. Los comunistas vamos siempre al fondo de los problemas y por ahí a la crítica y la autocrítica más directas”. Como se ve, para éste personaje el conocimiento es: primero, posible; después es profundo y reflexivo sobre sí mismo, sin olvidar la posibilidad de transformación práctica de la realidad, implícita en su vida y obra.

De sus afirmaciones acerca del realismo se desprende una concepción dinámica; habla del realismo como un “medio de creación siempre en marcha.” En otra parte dice que ni las formas de realismo, ni los medios de materialización práctica son fijos. Critica la posición metafísica en torno al arte que asumen algunos pintores que trabajan únicamente el aspecto subjetivo, olvidando que lo subjetivo, no es

---

<sup>6</sup> Raquel Tibol, 1974

<sup>7</sup> (Ibid.150)

más que parte integrante y subsecuente de lo objetivo, de lo vivo” de esto podemos afirmar que acepta la primacía de la materia sobre el espíritu.

Sobre el problema de la verdad, se inclina por la interpretación marxista-leninista que reconoce la parcialidad de la investigación científica, se pregunta sobre una verdad completa, en el sentido de “acabada”, de la crítica unilateral del arte que deja de lado su papel ideológico. En resumen, es un materialista que llama a la transformación revolucionaria de la sociedad. De su práctica comprometida se desprende una ética colectiva de lo mexicano que debe ser encausada para darle rumbo a los destinos del país. Sobre la estética; a decir de Raquel Tibol, para él, el arte es “una función y un proceso” busca que tenga el “máximo servicio público”, oponiéndolo al arte burgués elitista.

“En la estética de Siqueiros, –dice Tibol-, encontramos inconformismo crítico y autocrítico; voluntad creadora, generosa y vigilante; reafirmación de un realismo de mucho mayor alcance éticos y estéticos...”

Desprecia los gustos burgueses: *“Está por demás decir que el concepto de buen gusto se apoya en lo que podemos considerar como el buen gusto de la burguesía distinguida, de la burguesía refinada, contra el gusto de la pequeña burguesía”*

Frente a las posiciones *eurocentristas* típicas del porfirismo, Siqueiros antepone bases firmes para un nuevo arte no simplemente contestatario y localista, sino un nuevo arte universal identificado con las ideas socialistas sobre el futuro, *“...estableció con ideas primero y con obras después, las bases para un nuevo arte americano no subsidiario”*

Desprecia profundamente la pretendida posición de imparcialidad de los defensores del “arte por el arte”, sin ninguna inclinación ideológica. La vocación del pintor es internacionalista. Ya desde los primeros números de El Machete, llamaba a imitar “el ejemplo del proletariado europeo; sus victorias en Inglaterra, Francia y Alemania” “La subordinación política al extranjero imperialista toca y

destruye hasta lo aparentemente más sagrado y recóndito de la vida de una nación.”<sup>8</sup> Se mantiene en guardia frente a los nacionalismos extremos, para él, el chovinismo es una confusión ideológica “que mueve a los intelectuales adictos aún a las plataformas de la nueva y pequeña burguesía”. No parecerá necio afirmar que para Siqueiros la implantación del socialismo es ajena a todo utopismo y romanticismo, para él, el socialismo “*no va a aparecer súbitamente como por juego de magia, sino a través de un proceso de depuración progresiva de todos los aspectos negativos que correspondieron al orden social inmediato anterior*”.

Sobre las clases sociales, no es necesario aclarar el partido que toma el pintor, sus méritos como organizador sindical y los motivos de su pintura son bastante elocuentes. De la clase enemiga, de la burguesía, destaca su rechazo no sólo a su sostenimiento en base a la propiedad privada, sino el énfasis que pone en el derrumbamiento del individualismo, como característica de esta clase, cuestión que combate con su idea de arte colectivo frente a la pintura de caballete; propone concretamente la desaparición absoluta del individualismo burgués. Frente al clero Siqueiros asume una actitud crítica que raya en lo rabioso, celebra el anticlericalismo de Orozco; sin embargo reacciona contra la devastación de los templos, en tanto que creaciones arquitectónicas. “*Las iglesias –afirma, como expresiones artísticas, forman parte del acervo de la cultura nacional*”<sup>9</sup>

Identifica una cultura de clase, de las grandes masas populares, misma que es el destino de su producción artística; esto sin menoscabo de reconocer la importancia de un arte que trascienda fronteras “que sea fruto de la captación del panorama internacional de las plataformas de antecedentes y elementos funcionales locales”. Un arte para la humanidad. El papel de la ideología es

---

<sup>8</sup> - Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo - Tíbol Raquel. Fondo de Cultura Económica, 1974.

<sup>9</sup>- Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo - Tíbol Raquel. Fondo de Cultura Económica, 1974.p 103

importante para comprender el pensamiento del pintor. Siqueiros reconoce el rol fundamental que juega la ideología; es decir, los intereses de clase, es obvio el partido que toma nuestro muralista. De hecho, todo arte tiene carácter de clase, tiene una función pública e ideológica.

La ideología viene después del vencimiento por la fuerza "...así se produjeron todas las conquistas de la antigüedad, en la Edad Media, con el renacimiento, en el mundo de la burguesía liberal, y así las lleva a cabo en parte el imperialismo contemporáneo. Sólo el cambio radical de civilización, en mi concepto, puede poner fin a tal método".

Habla el pintor sobre el humanismo, llamándolo concretamente nuevo humanismo, éste es identificado con el futuro socialista al que concibe como meta de su labor.

Frente a la cuestión indígena se muestra profundamente respetuoso del periodo prehispánico, reconociendo el pasado glorioso<sup>10</sup> sin con esto caer en una falsa posición indigenista como la que con tanta ferocidad criticó a Diego Rivera. Es justo reconocer, sin embargo, que en los albores de su práctica artística (1921) había algunos gérmenes de esto, habla por ejemplo de "facultades raciales"<sup>11</sup>

Como humanista y como marxista es enemigo del racismo, como apunta Esther Cimet es uno de los rasgos antihumanistas del capitalismo en su fase imperialista.

Frente al progreso y los avances de la industria, mantiene una actitud de reconocimiento a los logros alcanzados, y llama a sus colegas a conocer estos avances, propone retomar una "nueva y propia tecnología científica y mecánica" que adelante los recursos del artista. Como se observa, las actitudes del muralista frente a la ciencia y la técnica de ninguna manera se identifican con la desesperación o el nihilismo, sino de encontrar en ellas las posibilidades

---

<sup>10</sup> (Monsiváis, 1985: 103),

<sup>11</sup> (Tibol, 1974a).

materiales para el beneficio humano, en este caso en la esfera del arte. No hay en su obra ideas claras con respecto a la educación, salvo las innumerables referencias que hace resaltando el papel educador del arte colectivo como formador de la nueva sociedad inspirada en el colectivismo, precisa que su importancia pedagógica es superior para las artes plásticas de función social. Es importante, no dejar de mencionar la gran importancia que le daba a la formación de los niños; así se demuestra en su trato a sus nietos, ya sea condenando el maltrato infantil que afecta la dignidad del niño, aún cuando él mismo la padeció.



*SIQUEIROS (La lucha revolucionaria, fragmento SXX)*

### 3.1.4 ALFREDO ZALCE



Alfredo Zalce nació en una ciudad de provincia de ricas tradiciones culturales Pátzcuaro, Michoacán, 1908 y se le considera hoy en día como uno de los artistas más destacados de México.

Sus obras más conocidas, internacionalmente famosas, tales como los siguientes murales:

- Defensores de la integridad nacional, Fresco, Museo Michoacano, Morelia, 1951
- Importancia de Hidalgo en la Independencia, fresco, Palacio de Gobierno, Morelia, Michoacán, 1955-57
- Historia de Morelia, Fresco, Cámara de Diputados de Michoacán, Morelia, 1961-62 contienen como estructura compacta series de dibujos que revelan el panorama humano y social de México en las décadas posteriores a la Revolución. Se trata de dibujos de un estilo inconfundible, de trazo decidido, nítido y preciso, cruel si es necesario, que hacen visible la insobornable observación de la naturaleza que identifica a este artista singular. Las líneas gráficas de Zalce transmiten igualmente el idealismo de un hombre del nuevo mundo que no se da por vencido. En su obra que

abarca el más amplio abanico de técnicas, desde el dibujo y la pintura, a la escultura, el relieve y el grabado, no ocurren repeticiones, aparece siempre una fresca imagen de lo entrañable y lo poético, debiéndose a este vigor la impresión intensa y objetiva que causa el arte de Zalce.

Son formas que se desenvuelven sorprendiendo hombres y cosas tal como existen, debajo de artificiales envolturas hechas de convencionalismos y cautela, en busca del hombre ideal que todavía puede salvar al mundo. En la presente etapa de desarrollo de la historia del arte mexicano, Zalce constituye un capítulo aparte que se deriva de la observación, exacta de la ley de los valores. Sus primeros cuadros pintados a la edad de veinte años, comienza joven acostumbrado siempre a las imágenes plásticas en casa de su familia, sus padres, Ramón Zalce y María Torres Sandoval quienes fueron fotógrafos .

Cualquier obra de este primer período; Retrato (1930), Carnicería, (1938) lo identifica como un pintor consciente de su tiempo, un "naturalista" estudioso del hombre y su entorno.

A lo largo de su trayectoria de más de sesenta años de pintar, una obra tras otra crea la curiosa impresión de la victoria, de que el artista va a conseguir la humanización y es que en cada figura Zalce concentra todas sus energías, no sólo las necesarias para forjarse una técnica de precisión, sino las experimentales para configurar un escenario dinámico sugerente de una realidad más humana y justa.

Pronto resume el "lirismo realista" que lo caracteriza, apareciendo en su pintura al lado de escenas placenteras de la vida cotidiana del pueblo, formas y símbolos de poderosa crítica social que corresponden al expresionismo. A lo largo de una trayectoria de seis décadas, Zalce dibuja y pinta espontáneamente yuxtaposiciones y primeros planos matéricos y polimatéricos. Los muros de sus casas y pueblos resultan transparentes, dejando adivinar detrás de ellos hombres

y mujeres que polemizan o se aman o bien ocasionalmente se matan, como en las series de la amenaza de la guerra :

- El duelo, acrílico, 1974,
- Deshuesadero, acrílico, 1979
- Las de espíritu antimilitarista por ser Zalce ferviente pacifista.

Dentro de esta tendencia luminosa surgen y se desarrollan las series de gozosa claridad características del artista en todos los períodos, de las cuales, ejemplos maestros escogidos al azar, son:

- Retrato 1930.
- Autorretrato 1943.
- Retrato de María y Marcela Zalce 1955.
- La jarra azul 1971.
- El espejo 1974.
- Vendedora de sandias 1980.

En estas obras que dan lugar a amplias series, reina y se enlaza el misterioso sistema de atracciones recíprocas que identifica a Zalce. A través de ellas se hilvana un mundo hermético, pero posible, abstracto en la geometría purificadora de las formas y en la luz pura y sin vibraciones en que gravitan seres, cosas y sobre todo, concreto en su adherencia a una realidad elemental. Personas, árboles, montañas, arquitecturas, resultan elementos primordiales del mundo ideal que el artista vive y descubre junto a su pueblo, en la provincia, trabajando libremente en su taller la aspiración a transfigurar la realidad que pronto constituye una novedad en el ambiente plástico de su época. Personajes y cosas absortos, a veces con gestos lentos y majestuosos, con impasibilidad o con devoción serena, dejan de libertad al espectador de concentrarse en los efectos determinados por formas, colores y líneas. Se descubren y se gozan volúmenes cúbicos y piramidales, siluetas de frente o de perfil que hacen de soporte a colores soleados y exentos de sombras y la belleza de esas yuxtaposiciones curiosas y refinadas

que en su conjunto configuran el reino encantado de formas incorruptibles y de tintas puras que hace diferente a Zalce de cualquier otro artista. Destacado representante de la cultura de su tiempo, Zalce entiende a sus antepasados artísticos y considera la tradición mexicana en las artes plásticas como iniciada en el horizonte prehispánico. Obras diversas como:

- Yucateca, caseína, 1946 y aguafuerte en zinc, 1947 1968 escultura en bronce, 1972.
- La luna escultura en bronce, 1978.

Desde 1931, cuando en la Escuela Central de Artes Plásticas convive en la cátedra de litografía de Emilio Amero con Francisco Días de León, Carlos Orozco Romero, Carlos Mérida y Francisco Dosamantes, se da cuenta de que el artista trascendente está hecho también de tiempo y circunstancia.

Ese mismo año realiza tres litografías para ilustrar en la revista Contemporáneos un poema de Bernardo Ortiz de Montellano y toma cursos de escultura con Guillermo Ruiz en la Escuela de Talla Directa ubicada entonces en el ex-Convento de La Merced. Dentro del panorama de la pintura mural del siglo XX destaca la obra de Alfredo Zalce. Iniciada en 1930, cuando el joven artista pintó con Isabel Villaseñor un mural exterior en la fachada de la Escuela de Ayotla, en Tlaxcala, ensayando por primera vez en la historia de la pintura mexicana el cemento coloreado la obra mural de Zalce se distingue por aunar a la belleza material la belleza moral, llevando adelante, otro trecho la tradición mexicana de forma y contenido en el arte público. Zalce aporta al muralismo su particular lenguaje figurativo con el valor de las ideas en su condición de testimonio, de crítica y de protesta contra las circunstancias. En 1936 un equipo de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, fundada en 1933) integrado por Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Fernando Gamboa y Alfredo Zalce, pinta al fresco el mural **Los trabajadores contra la guerra y el fascismo** I en el cabo de la escalera de los Talleres Gráficos de la Nación (Tolsá 9, México, DF.) cuya

disonancia expresionista da idea de la fuerza del movimiento mural mexicano durante la década del 30.

En 1937 Zalce pinta un mural en una escuela de Manzanillo, Colima y al año siguiente las luchas sociales del Estado de Puebla en colaboración con Ángel Bracho y Rosendo Soto en la Escuela Normal de Puebla. Estas y otras obras del primer periodo, algunas destruidas, anuncian un arte nuevo, que ubicado entre pintura y poesía, va a modificar el curso de la gramática plástica del siglo XX, no sólo en México y en América, sino en todo el mundo. Después de una obra fechada en 1942, La prensa reaccionaria de México: Escuela Secundaria No. 2, México, DF., destruida, Zalce inicia a partir de 1950 un nuevo gran periodo de pintura mural. Esta etapa comienza con el fresco Éxodo de la población de la región del Paricutín realizado en colaboración con Ignacio Aguirre y Pablo O'Higgins (3 x 4 mts), en la Escuela Rural de Caltzontzin, Michoacán y continúa con el importante fresco titulado: **Los defensores de la integridad nacional**, obra que decora la escalera principal del Museo Michoacano de Morelia y con la cual no sólo se consolida el movimiento mural en la parte central del país, sino que se afirman rutas innovadoras para el lenguaje del muralismo. Con su personal estilo, Zalce desarrolla en este fresco la composición opuesta a reglas tradicionales. Los grupos más espaciados en la parte baja van aproximándose y haciéndose más apretados en lo alto, siguiendo un poco el camino del barroco michoacano.

Y es precisamente en virtud de esta inversión de perspectiva, de este crescendo exasperado, que el movimiento de las figuras de lo alto dramatiza el contraste de sombra y de luz que llega a su cima en los halos luminosos de los personajes principales. Debido a esta composición en masas, destaca igualmente toda la fuerza de los gestos, eje del tema en esta obra que representa la doble corriente de los débiles y las víctimas y los opresores y los poderosos, pero también de los luchadores incansables y de quienes logran períodos de reivindicación. En este y en murales subsiguientes se imponen en los grupos, concebidos como bloques, articulaciones en ángulo agudo, características de Zalce, así como la

convergencia de masas en los ejes esenciales, que introducen y subrayan una contradicción dramática de pesos, de empujes, caídas e impulsos, que da valor original a la plástica mural de Zalce y fuerza a este movimiento, a partir de 1950, en la rica zona geográfica de la faja central.

Entre otros murales encontramos los siguientes:

- Fray Alonso de la Izera Cruz fresco, 1952 12 m2, para la Sala de Historia y Antropología del Museo Michoacano en Morelia.
- Contribución de Michoacán en la elaboración de la Constitución de México Fresco 1956 techo de la Cámara de Diputados de Michoacán, en Morelia.
- Importancia de Hidalgo en la Independencia fresco y cemento coloreado, 1955-57, Palacio de Gobierno de Morelia.
- Lo social en el desarrollo de los deportes (mosaico de vidrio, 66 m2, 1958) muro exterior en el Parque Deportivo de Nuevo Laredo, Tamaulipas
- Historia de Morelia.



*(Fresco, 350 m2, 1961-62) decoración para la Cámara de Diputados de Michoacán (Morelia) junto con la conversión de los indios al credo cristiano*

### 3.1.5.- EL LOGOS DEL MURALISMO MEXICANO DE

#### JOSE VASCONCELOS

José Vasconcelos es el intelectual mexicano quien proyectó dotar a su país de un sistema educativo y de un marco cultural adaptado a las circunstancias nacionales, abierto a todos.

Vasconcelos siempre consideró que la cultura es un mecanismo reivindicador de la raza, y creyó en el mexicano que puede conquistar el espíritu, el intelecto y la grandeza.



Los logros y esfuerzos de este pensador mexicano en el primer tercio del siglo XX, se reconocen por su visión de enlazar a Hispanoamérica en una gran patria, en 1922 en sus viajes a América del Sur, las asociaciones estudiantiles de Colombia, Panamá y Perú, otorgan a Vasconcelos la designación de Maestro de La juventud, luego cambiada a Maestro de América, por el alcance de su obra pedagógica y filosófica.

Nació en la ciudad de Oaxaca el 27 de febrero de 1882, su nombre completo fue José María Albino Vasconcelos Calderón; su padre fue agente aduanal, por lo que desde los tres años de edad vivió en la frontera de los Estados Unidos primero en Sásabe, luego en Piedras Negras desde donde cruza la frontera para asistir a la escuela de Eagle Pass, Texas.

Cuando tiene trece años viaja con su familia a la capital del país para continuar sus estudios, primero se detiene en Toluca en 1896 donde asiste al Instituto Científico y Literario, en 1897 continúa su peregrinar, ahora se va a Campeche donde asimila abundante literatura francesa.

Posteriormente regresa a México donde se inscribe en la Escuela Nacional Preparatoria que era baluarte principal del positivismo, y más tarde en la Escuela Nacional de Jurisprudencia donde se graduó de abogado en 1905. Vasconcelos trabajó primero al servicio del gobierno y posteriormente del consorcio norteamericano Wagner, Jonson & Gastón de NY con sucursal en México.

Por ese mismo año forma parte del Ateneo de la Juventud donde en sesiones maratónicas leían a Platón, Nietzsche, Schopenhauer, Bergson, y muchos más autores, entre los ateneistas se cuentan Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y muchos más personajes que destacarían en el campo de las letras y el pensamiento mexicano.

En los últimos años del gobierno de Díaz, Vasconcelos fue un opositor no sólo con la pluma, sino participando directamente en un asalto a un cuartel de tropas porfiristas. Formó parte del Partido Antirreleccionista y apoyó la candidatura de Francisco I. Madero, a la muerte de éste, fue representante de la revolución primero en Washington, posteriormente en Londres.

Vencido Huerta vuelve al país y asiste a la Convención Nacional, allí se une como Ministro de Instrucción con Eulalio Gutiérrez que fue nombrado presidente provisional por la Convención. Al triunfo del movimiento constitucionalista salió del país y permaneció en el destierro hasta la caída de Carranza en que Obregón lo nombró Rector de la Universidad Nacional de México, desde donde organizó y dio coherencia a la educación en sus distintos niveles y bosquejó la estructura de lo que sería la Secretaría de Educación Pública.

Al ocupar la Presidencia, Obregón lo confirmó en el puesto de Secretario de Educación Pública, le dio todo su apoyo lo cuál le permitió a Vasconcelos llevar adelante sus tareas y proyectos de 1921-1924.

Al fin del período de Obregón, renunció Vasconcelos para oponerse a la candidatura de Calles a la presidencia, participó como candidato en las elecciones

para el gobierno del estado de Oaxaca, y al perder las elecciones nuevamente salió al exilio. A la muerte de Obregón, Vasconcelos participa como candidato ahora a la presidencia de la República, después de una campaña agitada y agredida por parte del callismo, pierde las elecciones ante un fraude monumental, finalmente se exilia otra vez en el extranjero al no encontrar respuesta a su llamado de sublevarse contra el gobierno. Regresa a México al finalizar el periodo del gobierno de Lázaro Cárdenas; a partir de 1943 fue miembro fundador de el Colegio Nacional y director de la Biblioteca México, hasta su muerte en 1959.

La teoría educativa de Vasconcelos buscaba el desarrollo espiritual del hombre, en contraposición a la visión pragmática y material de la civilización sajona.

La educación debía de dar al educando cierta especialización técnica, que le permitiera ganarse la vida, pero debía trascender más allá; es decir, proporcionarle una visión general del mundo invisible a los sentidos, que se aprecia con el intelecto y que está conformado por valores que están más allá de lo práctico y lo empírico. Las facultades mediante las cuales se obtiene el conocimiento son:

- Los sentidos
- El intelecto,
- La imaginación
- Las emociones.

En el estado estético, que es el más alto estado de conciencia, la imagen recrea el objeto percibido; la imagen es una representación que enriquece al objeto. El filósofo, “artista de la totalidad” usa su imaginación cuando las ideas son insuficientes para organizar sus experiencias... el verdadero conocimiento es en sí mismo estético.

Vasconcelos en la búsqueda de un método para conocer la realidad existencial, desconfía de la razón, porque no logra captar la esencia de lo real, aspira a la

unidad de lo absoluto, situación antagónica con la dialéctica. Dice que el método socrático debería ser el auxiliar inmediato del profesor, de ahí que la deducción, la generalización proporcionen una visión universal del mundo circundante. El método experimental lo recomendaba para que el alumno conozca las propiedades de los objetos circundantes, siempre guiado por el profesor.

*“...él propone –al contrario de Dewey: enseñar a descubrir- que la escuela sea un resumen de la experiencia general de la humanidad; que proporcione una información selecta, adecuada a cierta doctrina general, a cierta filosofía, más que una simulación de imposibles neutralidades.”*

Fiel a su lógica deductiva, Vasconcelos intenta concretar su proyecto educativo en contraposición a la inducción de Gabino Barreda que excluye toda cuestión estética. Para Vasconcelos no sólo es indispensable, sino que pretende hacer artistas a todo el pueblo con una amplia promoción de artesanías, cantos y danzas populares. Al proponerse rescatar las raíces autóctonas, inicia el sistema de influir y dejarse influir por el arte indígena. Surgen así la pintura, la arquitectura y la música nacionalista. Vasconcelos trata de alcanzar un fin en su teoría del conocimiento, que origina un concepto general del mundo, mediante una educación que integre trabajo, técnica y ciencia, equilibrado con valores éticos, con los cuales Vasconcelos define su propuesta de educación estética.

El monismo estético de Vasconcelos se fundamenta en tres principios de :

- La belleza
- La emoción estética
- El universo

Este filósofo identifica a la realidad con la energía, y la experiencia estética permite el conocimiento de la realidad. El monismo estético convierte al mundo en objeto de conocimiento, y en objeto de belleza. Dentro de este esquema estético,

Vasconcelos ubica a la belleza como la forma más alta de la verdad. La metafísica deberá utilizar el método estético para alcanzar su meta de una visión unitaria del mundo; la intuición artística es la vía para conocer la realidad. La emoción o intuición estética es el método para conocer la realidad. El hombre o la totalidad de su ser es la estructura que, como las anteriores, organiza la energía en determinado modo, sólo que su organización es más amplia y universal; es decir, puede convertir lo físico y lo biológico de tal suerte que se transforme en sustancia espiritual trascendente<sup>12</sup>.

Para que el hombre cumpla esa función redentora de la energía del universo, sólo lo logrará a través del conocimiento y para tal efecto, Vasconcelos admite tres clases de ciencias:

Las ciencias de descubrimiento que se refieren al conocimiento de la naturaleza como:

- Las ciencias físicas, su instrumento es la sensualidad y la razón matemática; las ciencias de la invención, que se circunscriben al conocimiento del hombre, a la invención de sus propósitos, su instrumento es la voluntad, entre las que sobresale:
- La ética que postula el equilibrio de la conducta humana y la naturaleza.
- La estética es otra ciencia que conforma el corpus para lograr esa revelación de la energía salto de la energía de una estructura a otra, hacia lo espiritual.
- La estética o el arte, enriquecen a la realidad proporcionándole una nueva organización. Vasconcelos concluye señalando que el arte es el paso entre lo humano y lo divino.

---

<sup>12</sup> (Villegas, 1979: 82).

El **corpus** del pensamiento de Vasconcelos está integrado por una copiosa autobiografía, una historia de México y por supuesto, de un sistema filosófico compuesto de una metafísica, una ética, una estética y una historia de la filosofía, que intenta coronar con una teodicea.

La conformación del criterio filosófico de Vasconcelos tiene como antecedente una fuente plural de pensadores que consolidaron su ideología y su visión del mundo.

- La escuela de Mileto le enseñó que todo es devenir;
- Heráclito le dio pesimismo fundamental.
- Plotino supo lo que es el éxtasis.
- Los filósofos alemanes. todo debe pasar por la razón. El impulso, el deseo, la energía son la base del Universo;
- Kant fijó en su mente que toda Metafísica es intuitiva.
- Schopenhauer recibió. la confirmación en el pesimismo
- Nietzsche lo hizo comulgar con la tragedia del mundo.

En Francia, Bergson le ha mostrado cómo deben cerrarse los ojos, abriendo el alma al rumor invisible <sup>13</sup> .

La filosofía de Vasconcelos se caracteriza por su antiintelectualismo, rechaza el pragmatismo como teoría del conocimiento, aunque reconoce el valor de la ciencia y la considera como un preludio a la especulación filosófica. Considera que el instrumento propio de la filosofía no es la razón, sino la intuición emocional, que es el dato primario de toda existencia, que permite ahondar en las esencias de las cosas.

“Su concepción metafísica consiste en un emanatismo inspirado en Plotino, que partiendo del átomo material pasa por lo orgánico, lo psíquico hasta desembocar

---

<sup>13</sup> Fernández, 1942: 20.

en lo Uno absoluto”<sup>14</sup>. La filosofía para Vasconcelos es un peldaño para ascender a Dios; es decir, nos lleva de los estadios inferiores del ser, hasta la fusión con lo divino. José Vasconcelos es un filósofo activo, sus teorías intentan ser una vasta síntesis de todos los hechos, de todas las ideas y de todas las emociones que se entrecruzan en el cosmos. Su propuesta política tenía como fin una sociedad mexicana con un orden social y económico más justo, en donde el respeto de la libertad fuera elemento prioritario. Su quehacer político estuvo dirigido a lograr una sociedad democrática que permitiera el desarrollo integral de todos los individuos. Congruente con su propuesta monista también planteó la unidad de las naciones con un mismo idioma y una raza común, esa unidad de pueblos la llamó Ibero América, sociedades que comparten una personalidad propia y un mismo destino y corona su propuesta aludiendo al fin último de la historia de los pueblos iberoamericanos, que es producir una síntesis de las cuatro razas existentes: **La negra, roja, amarilla, y blanca**, de la que emerge victoriosa la quinta raza, la raza cósmica, que representa al hombre nuevo, con una cultura de esencia espiritual. Su actitud ante el progreso es por demás elocuente, a través de la educación, en su parte técnica, práctica y aplicada, el mexicano logra el dominio de su entorno físico, socioeconómico y puede aspirar al derecho, a la seguridad social y al bienestar material.

La propuesta educativa de Vasconcelos conlleva a formar al hombre, capaz de valorar la vida desde un punto de vista personal, de ser autogestor de su sustento bajo el principio de que todo hombre de trabajo estará en condiciones de conquistar un progreso para él y por ende para toda la sociedad.

Vasconcelos planteó con toda seguridad que por medio de la educación y la cultura, los mexicanos tomarían conciencia de sus problemas internos, y los trascendería en soluciones inmediatas, hasta la conformación de un hombre nuevo: **el hombre Iberoamericano**, de ahí la necesidad de promover una cultura

---

<sup>14</sup> Ramos, 1993: 166-167

nacional y popular con acceso a todos los mexicanos. La educación la consideró como el motor que genera conciencias, y además la que despierta el espíritu: “La verdadera novedad consistió en concebir la educación como una palanca para remover conciencias, como un despertar del mexicano, que se realizaría no sólo por la experiencia escolar, sino por la difusión de la cultura, de los libros”.<sup>15</sup>

El importante papel que designa Vasconcelos a la educación, es el de rescatar al hombre de la ignorancia, el hacerlo libre mentalmente; mediante la educación y la reflexión, el hombre descubre la verdad y alcanza la redención del espíritu. “La verdad y la belleza lo guían hacia su realización integral”. Su proyecto educativo, pretendió producir un mexicano con una visión nueva, que tuviera como fundamento la esencia de la patria, que conociera sus raíces hispánicas e indígenas, y que a partir de esta toma de conciencia expresara todo lo humano en constantes maneras de superación. Con relación al mejor método para conseguir los logros de la educación, Vasconcelos recomienda adoptar el más sencillo, el que sigue la realidad del saber en su desenvolvimiento natural e histórico: la deducción.

El proyecto educativo de Vasconcelos es audaz, inteligente y visionario, pero lo más importante, es que creyó en el poder de la educación, como factor de igualdad social. La enseñanza del arte, tuvo como finalidad cultivar la inteligencia del hombre y gozar del valor artístico y así lograr la comunión con lo bello. A diferencia de la pedagogía pragmática, propia de la técnica y de la pedagogía intelectualista necesaria a la ciencia y del sentido fraterno necesario a la ética, el pedagogo artista, por fascinación y magia, ha de llevarnos a la comprensión total activa, intelectual, amativa y estética, o comunión cabal con los más altos valores del espíritu. La imaginación y la intuición, son los elementos centrales en la enseñanza de las artes, para llevar la conciencia al goce y plenitud de lo Absoluto.

---

<sup>15</sup> (Sametz de Walerstein, 1991: 11).

La experiencia del arte, evidencia, la existencia de una fuerza de nuestra naturaleza que nos proporciona alegría ilimitada y dice Vasconcelos es sobrenatural:

“El secreto de este poder consiste en que nos pone en común con las formas más nobles y las realidades más altas de la conciencia”.

En lo que concierne al papel de la literatura, Vasconcelos encontró en la difusión de los clásicos, tanto filósofos como literatos, el instrumento idóneo para enseñar a leer bien y fomentar el amor por la literatura. Tal énfasis puso en este objetivo que al estructurar el funcionamiento de la SEP lo hizo en tres departamentos: el escolar, el de bellas artes, y el de bibliotecas y archivos. Este último tuvo a su cargo la creación de un sistema de bibliotecas profesionales, ambulantes y circulantes por todo el territorio nacional mexicano, aunado a esto dispuso la impresión masiva de textos de autores clásicos de la filosofía y la literatura, que se distribuyeron por todo el país.

En la campaña contra el analfabetismo, se derivó la necesidad de ilustrar al pueblo fundó bibliotecas para complementar la tarea educativa. Decía Vasconcelos que: “No bastaba enseñar a leer, era necesario suministrar libros para adquirir conocimientos útiles”<sup>16</sup>

El filósofo José Vasconcelos fue ministro de educación en México de 1921 a 1924, durante el gobierno del presidente Álvaro Obregón. En estos años, la Secretaría de Educación Pública (SEP) recibió más presupuesto que nunca antes para llevar a cabo programas educativos de envergadura nacional, incrementar la producción y distribución de libros y, en menor medida, para financiar obras de arte público. Aunque breve, la gestión de Vasconcelos dejó huella indeleble en la historia de la educación en México. Uno de los aspectos relevantes del plan educativo de la

---

<sup>16</sup> (Samitz de Walerstein, 1991: 17).

SEP fue la importancia que se concedió a la educación estética del pueblo; artes plásticas, literatura, música, danza. El arte se difundió y practicó bajo la atención especial del ministro. Como filósofo, José Vasconcelos admiró y estudió la cultura helena, el idealismo, el humanismo y la espiritualidad oriental. Pero en su papel de funcionario público debió dar un giro social y popular a su pensamiento. Sin embargo, intentó mantener una distancia entre el quehacer cultural y la necesidad política.

Para Vasconcelos, el arte hacía posible la evolución espiritual de los seres humanos y, en su opinión, cualquier doctrina política que se "apropiara" de la expresión artística desvirtuaba la misión superior del arte.

Al inicio de los años veinte, por intermediación del filósofo, regresaron al país Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Adolfo Best Maugard, ansiosos por contribuir a la reconstrucción espiritual del país. En 1920, en su discurso de toma de rectoría de La Universidad, Vasconcelos pidió a los artistas e intelectuales que bajaran "de sus torres de marfil a sellar un pacto de alianza con la revolución".

Hacia finales de 1921, organizó un viaje por Tehuantepec al que se hizo acompañar por artistas y escritores con el fin de que se impregnaran del ambiente nacional porque creía que el instrumento revolucionario de aculturación del pueblo mexicano sería un arte que reflejara el "alma del pueblo". Como parte de su convicción de que el arte transforma al ser humano, Vasconcelos concedió a los artistas muros de edificios públicos para que los pintaran. Él obtuvo los muros, el dinero para los materiales y los sueldos de los artistas y con ello propició el inicio del movimiento muralista. Su primer encargo fue la decoración del antiguo templo de San Pedro y San Pablo, que convirtió en la Sala de Discusiones Múltiples. Aquí, Roberto Montenegro pintó un gran mural y también se hicieron murales menores como el de Xavier Guerrero así como decoraciones en elementos arquitectónicos, vitrales y mosaicos donde participaron: Jorge Enciso, Gabriel Fernández Ledesma y Roberto Montenegro.

Posteriormente dio los muros de la Escuela Nacional Preparatoria, en el Antiguo Colegio de San Idelfonso, a varios artistas : Jean Charlot, Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Emilio García Cahero, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Alfaro Sequeiros. Paralelamente impulsó la construcción y decoración mural y escultórica del edificio de la Secretaría de Educación Pública, donde participaron los artistas: Roberto Montenegro, Diego Rivera, Jean Charlot, Carlos Mérida, Amado de la Cueva, Manuel Centurión, Ignacio Asúnsolo. Así mismo se encargó de la construcción del Estadio Nacional, con murales de Diego Rivera.

Fiel a sus ideas, Vasconcelos concedió a los artistas que contrató toda la libertad para desarrollar la temática y el estilo que desearan, aún a pesar de que en ocasiones no coincidía con sus planteamientos. Las diferencias entre el ministro y los artistas derivó en confrontaciones y rupturas, pero el ministro nunca censuró o canceló los proyectos artísticos.

El Estado *obregonista* se convirtió en mecenas del arte al incorporar a los artistas a la política cultural. Vasconcelos no sólo los contrató para proyectos artísticos, también integró a algunos a la burocracia de la SEP como maestros de dibujo o funcionarios culturales como: Adolfo Best Maugard, Gabriel Fernández Ledesma, Rufino Tamayo y Roberto Montenegro. Gracias a ésta asimilación oficial muchos artistas adquirieron presencia social y política. Las ideas del filósofo en torno al arte, la cultura y el papel social del artista se expresan esencialmente en tres obras redactadas entre 1916 y 1920 y que son editadas o reimpresas entre 1919 y 1921:

- Pitágoras, una teoría del ritmo 1916
- La Habana, reeditada en 1921 en México

El monismo estético y Estudios indostánicos, escritos durante su estancia en California, Nueva York y Perú, publicados hacia 1920 en México. En estas obras

se aprecia la importancia que tuvieron para el pensamiento del filósofo las ideas de Pitágoras siglo VI a.C. y de Henri Bergson 1859-1941.

Del griego le interesó la afirmación de que el mundo está hecho de números, así como la idea de que la realidad tiene un ritmo y una armonía. Con el filósofo francés coincidió en su intento de mostrar que existe un conocimiento más profundo y de mayor importancia vital que el obtenido mediante los métodos de las ciencias; este es el intuitivo y es esencial para la evolución espiritual del ser humano. Vasconcelos consideraba que el conocimiento artístico no sólo es distinto del científico, que permite conocer lo físico y lo biológico, sino superior porque accede a lo espiritual.

Para él, el surgimiento de la emoción depende a la vez del individuo y de su ambiente; pero es igualmente evidente que el individuo puede ser educado y el medio controlado con el fin de favorecer el nacimiento y el desarrollo del sentimiento estético. Según se lee en el monismo estético, el filósofo considera que la estética es una mística, por que impacta más en la emoción que en el razonamiento.

Sin ignorar los planteamientos sociales que suscitó la Revolución Mexicana, Vasconcelos prefirió proponer un cambio en la moralidad, en la mentalidad, en lo que consideraba intrínsecamente humano. Rechazó el calificativo de 'intelectual', y prefirió el término 'poeta'. Usó constantemente el término 'inspiración' y substituyó razonamiento con 'intuición' y retórica con 'lirismo'. Creía que los problemas sociales se solucionarían por la vía educativa y cultural. De allí la importancia de la educación concebida como instrumento de un hombre nuevo y no como acopio de técnicas didácticas. Sin embargo, en el pensamiento del filósofo, un **'arte para el pueblo'** no implicaba que el pueblo mismo se convirtiese en el tema del arte, un arte 'social' no quería decir un arte 'socialista'. El filósofo nunca se sintió comprometido con la revolución en los mismos términos que los políticos o artistas de ideas socialistas. El filósofo quería crear un arte nacional que sustentara valores universales y que tratara temas de profundidad humanista.

En el pensamiento de Vasconcelos, los problemas de la ética y los problemas de la religión se explican en la estética. Pone el acento en el acto creador que concibe como analógico al de la creación religiosa. Cree que el arte participa de lo humano y de lo divino. Desde la SEP el ministro promovió la disciplina del cuerpo y la elevación del alma; a través de los festivales al aire libre buscó que la población ejercitara y dominara su cuerpo para que pudieran alcanzar la serenidad de la contemplación. En su concepto, los ejercicios colectivos, la música, la danza, preparan para las largas meditaciones en las que el alma se impone pruebas a sí misma.

Según Vasconcelos, el hombre elabora los datos que le entregan los sentidos y la razón por medio de a priori estéticos y produce la obra de arte, que es única, sensible y con significados universales.

Siguiendo a Pitágoras, Vasconcelos consideraba que el número y la armonía representan la expresión de un ritmo; es decir de un movimiento "regular e infinito" de las cosas. En el pensamiento vasconceliano es básica la noción estética de una vibración al unísono entre las cosas y el alma. El ejercicio del sentido estético despierta en el hombre potencialidades latentes, pone al individuo en 'comunidad' con todos los seres. Vasconcelos escribió en Pitágoras: "cada objeto y cada ser contienen un orden interno, propio; esto constituye su ritmo. El pintor, el músico, el poeta adivinan ese ritmo y lo conectan con el sujeto activo", de ahí que la música se vincula por el ritmo a la poesía y a la arquitectura. En el monismo estético escribió que "La esencia del arte es una alquimia de lo rítmico y melodioso del yo, unido a lo profundo de la naturaleza".

La percepción de las vibraciones fundamentales no es un don repartido equitativamente entre los hombres, hay 'espíritus elegidos' que perciben más allá y 'crean y formulan todas las ideas de que vivimos; la obra del espíritu es esencialmente individualista'. Habla de la 'aristocracia del espíritu' en "El monismo estético". Esos "espíritus elegidos" son, en la concepción de Vasconcelos, los artistas.

En el caso de la revelación religiosa, y la revelación estética nos es comunicada por los grandes inspirados, verdaderos Budas que suscitan y realizan las aspiraciones latentes del cosmos. Vasconcelos, como rector y ministro, hará el papel de intercesor, de mediador entre esos inspirados y el pueblo mexicano; Por eso, cuando fue nombrado ministro, contrató para sus programas educativos y para hacer arte público a los más renombrados artistas e intelectuales mexicanos, en alguna ocasión declaró a la prensa que una de las exigencias de nuestro programa era poner en contacto, cada vez que fuese posible, al gran público con el gran artista, no con las medianías. Los artistas cumplían una función social y precisa: eran los portadores del mensaje espiritual.

**Jean Charlot** escribió en *El renacimiento del arte en México*; los artistas eran de suma importancia en la consecución del programa los hombres guiados por la razón: científicos, ingenieros y hasta filósofos podrían solamente construir el intelecto de la sociedad; hombres como los músicos, poetas y pintores ya se encontraban en el plano estético, hacia el cuál el educador aspiraría para llegar a una gloriosa consumación.

Vasconcelos propone al artista sondear y captar el ritmo interior de los seres y las cosas que lo rodean y de este modo crear un verdadero arte nacional. En *El monismo estético* escribió: "en cada época laten expresiones y verdades, emociones y conceptos, únicos en la historia del pensamiento; y los artistas y los pensadores deben ser las voces de esa alma del tiempo, de esa belleza contenida en el seno de las épocas intensas y sinceras" por ello se pronuncia a favor del "desarrollo de las escuelas nacionales de arte". Vasconcelos pone en manos del iberoamericano su filosofía del futuro, sus recomendaciones son acerca de lo que podemos, de lo que debemos y de lo que tenemos qué hacer. Su filosofía nos compromete ante un futuro no determinado, sino ante un futuro que hay que construir y potencialmente se tienen las mejores oportunidades para vivir mejor, es una utopía necesaria y posible.

La “*Raza cósmica*”, representa la identidad de los pueblos iberoamericanos, que son forjadores de una nueva raza, gestora del hombre nuevo y prototipo de los anhelos del género humano.

#### 4.- EL DISCURSO ONTOPOETICO EN LA ESCUELA MURALISTA MEXICANA

##### 4.1 LA POSECIÓN DE LA FORMA ESTÉTICA MEXICANA.

El artista es un ser dotado de potencia creadora, pues su inspiración nace a través de sus experiencias sensibles, no se hace realidad concreta sino mediante el contacto y la transformación de la materia; depende de elementos como de armonizar el color, de penetrar en la forma, de irrumpir en la dinámica.

“La materia no se hace símbolo del espíritu, sino mediante otra materia que son los órganos sensibles del artista.”<sup>17</sup> El juego artístico tiene un origen vital y brota por un temperamento individual sobre el organismo de un hombre condicionado por el destino de una manera determinada. La operación artística responde a la llamada interna del artista, tan profunda y constante, que las lleva en la sangre, responde pues al llamado del espíritu, y a la contemplación de su imaginación. Por ello Rivera decía que la pintura era un ritmo interior del alma.

"Podríamos definir al artista como la objetivación suprema del conocimiento. El es el que con su inteligencia percibe realmente el mudo; es decir, el que lo percibe objetivamente del todo, y luego crea poetiza y piensa"<sup>18</sup> .

El artista en el conocimiento se libera de su servicio de las existencias de la vida y se convierte en un espejo que muestra clara y profundamente el límite de lo representable. Así, la condición genial es paradójica, crear, mediante el arte y el

---

<sup>17</sup> El arte como génesis p 420

<sup>18</sup> A. Schopenhauer, el mundo como voluntad y representación II, cap, XXII, p 136

pensamiento señales de acceso a la esencia del mundo, requiere de una cierta distancia de ésta que le brinde de un mayor impulso a su afán. Sólo él consigue emanciparse por breves instantes y así contemplar y expresar la esencia de esta en creaciones sustentadas en la intuición.

La esencia de lo artístico, consiste en la capacidad permanente para la contemplación creadora de las ideas; en la obra de arte se ilumina la idea de la voluntad en la misma medida en que se obscurece el objeto sometido al principio de razón. En la contemplación artística el objeto se transforma en idea recogida en la obra de arte.

Lo extraordinario de su condición conlleva que la vida del artista difícilmente se caracteriza por el bienestar y la felicidad: la intensidad de su visión y la escasez de semejanzas lo arrojan al trabajo y la soledad; sin embargo en el trabajo y en la soledad encuentra la única satisfacción que le atañe: crear la obra apropiada para comunicar el contenido de su contemplación. La imaginación es el instrumento indispensable, de donde toma su importante valor puesto que mediante ella puede aquél según lo exige el desarrollo de su obra plástica, de su poesía, o de su meditación, evocar cada objeto o cada escena en una imagen viva, nutriéndose de ésta manera como elementos siempre nuevos, sacados de la fuente primera de todo conocimiento: **La intuición.**

## 4.2 EL IMPULSO CREADOR.

Cuando se menciona la palabra expresión artística, inmediatamente está ligado al impulso creador. Encontramos dos modos diferentes de la emoción:

- Humanamente el hombre está inmerso a la emoción humana;
- La emoción que produce el artista en el momento cumbre de la creación.

Es importante observar la intuición del artista que opera bajo emociones que genera el hombre, que sin lugar a dudas es necesario e indispensable arrojar para poderse librar de ellas. La expresión artística es una emoción estética porque se intuye mediante la creación, entre estos artistas encontramos:

- **Francisco Villón** dice que el gran poeta es el que sabe recoger su emoción cuando se produce en las capas profundas de su alma y derrama antes de que se enfriara, para que ésta quede felizmente concebida y bien adaptada. La expresión es la que da al artista el conocimiento preciso, exacto e intuitivo de la emoción que lo embarga. El hombre es dominado por la emoción y la emoción es quien lleva al hombre a ser un artista.
- **Montaigne** decía: Si bien, él había escrito el libro, y el libro lo había hecho a él. La auto expresión es donde el hombre se da a conocer y donde se conoce a sí mismo. El artista produce una obra expresiva por sí misma; es a la vez padre e hijo de su obra. Bergson dice que el arte se orienta a imprimir en nosotros sentimientos más que a expresarlos.

Un análisis fenomenológico de la creación artística es donde se remarca que el artista se hace así mismo, en cuanto artista, se inventa, a sí mismo en el momento en que se crea la expresión artística.

- **Paúl Valery** el gran poeta francés menciona que el estado de inspiración no es el estado conveniente para escribir un poema. El estado de inspiración es un estado de recogimiento, pero no de dinamismo creador. Hay que reposar la visión del concepto para que se clarifique. “No creo que ningún gran artista trabaje en estado de fiebre, aún los místicos trabajan cuando ya la inefable paloma del espíritu santo abandona sus celdas y se va perdiendo por las nubes. Se vuelve de la inspiración como se vuelve de un país extranjero; el poema es la narración del viaje. La inspiración de la imagen, pero no el vestido, para vestirla hay que observar ecuanimemente y sin apasionamiento”.

El verdadero artista busca la verdad en el contenido y la forma, devela la naturaleza y es arrojado por sus impulsos para crear del todo y de la nada. El artista desenmaraña la vida, funde la realidad, comprende el caos y da sentido al sinsentido.

- **Maritane** decía que la subjetividad del pintor se transmite por una emoción; de esta manera, los hombres conocen un alma emocionada en la experiencia del mundo y al mismo tiempo conocen al mundo en la experiencia de un alma y todo por obra de un conocimiento que no se conoce a sí mismo puesto que se trata de un conocimiento que no conoce para conocer, sino para producir.<sup>19</sup>
- **Wassily Kandinsky** menciona: <sup>20</sup> “El artista crea misteriosamente, la verdadera obra de arte por vía mística, separada de él, adquiere vida propia, y se convierte en algo personal, un ente independiente que respira de modo individual y que posee una vida material real”.

---

<sup>19</sup> PLAZAOLA, Juan, Introducción a la Estética, historia teoría y textos. Mexico.D. F. p.473

<sup>20</sup> De lo espiritual en el arte, dialogo abierto p.105

El artista sabe fundirse para que de las cenizas y se de origen a la obra, y que al renacer por medio de su producto vivan para siempre aunque se de cuenta que por el producto de sus entrañas, lo recordarán a él.

### ***El eco del grito***



*Obra representativa de la etapa en que el autor, participó, de manera activa, en la guerra civil española a la que fue a luchar. La misma tiene claras reminiscencias al “Guernica” de PICCASO. Y muestra una secuencia de bombardeo (representado por el hongo a la izquierda), sobre la población civil, y el grito de un bebé, del que emerge otro (dando la representación de los cientos de chicos muertos), bajo las cenizas del acto bélico.*

### 4.3 EL MURALISMO COMO LENGUAJE ESTETICO

*Civilización Americana*  
 – *El dios del mundo moderno* –  
 1932

*La presente obra de OROZCO, es un reflejo crudo de su pensamiento respecto del momento histórico que estaba viviéndose en aquella época. Aquí se aprecia la figura central, representada por un esqueleto (como alegoría de*



*la civilización muerta) que esta pariendo una nueva civilización, en una cama realizada con libros. Las figuras que se encuentran detrás, representan las instituciones del nuevo Estado, la "academia", la "justicia", "el gobierno" y el "ejército". La figura que oficia de "obstetra" contempla un libro mientras sostiene un instrumento destinado a medir la "nueva América". Por debajo los únicos rostros de "humanidad" se encuentran enfrascados frente a este nuevo "dios del mundo moderno", que podría ser definido por la "técnica" y el "progreso". Los trazos rojos del fondo, propios de la pintura de OROZCO, presagian un ambiente tumultuoso.*

Se puede entender el arte como la realización personal a través del proceso creativo o como un acto de comunicación y dentro de este apartado el arte destinado totalmente al receptor del mensaje y sus distintos grados hasta llegar de

nuevo al primer caso: “¿hacemos las cosas para nosotros mismos o para los demás?” Si es para nosotros mismos, seremos nosotros mismos quiénes juzgamos y en qué grado satisfacemos nuestras propias expectativas.

Pero entonces, ¿qué sentido tiene mostrarlas a los demás? Si tratamos de comunicarnos con nuestro público entonces es él quien debe valorar en qué medida ha sido exitosa esa comunicación. Ciertamente en el arte existe un componente de búsqueda de un público con sensibilidad similar y una intención de mostrar aspectos nuevos de la realidad a ese público, si la obra fuese, únicamente para mi juicio, podríamos entenderlo como un monólogo. El lenguaje visual nos permite entender la madurez de la obra, porque se nos presenta como una revelación que está esperando a ser observada. Este lenguaje es llevado por el vehículo de los símbolos, donde cada uno de ellos es clave para abrir uno nuevo.

## **5. EL DISCURSO DE LA CREATIVIDAD EN LA ESTÉTICA DEL MURALISMO MEXICANO**

### **5.1 LA IMAGINACIÓN Y EL JUEGO**

El término de Creación según el diccionario de filosofía de José Ferrater Mora puede entenderse en cuatro sentidos:

1. Producción humana de algo a partir de alguna realidad preexistente, pero en tal forma que lo producido no se halle necesariamente en tal realidad.
2. Producción natural de algo a partir de algo preexistente, pero sin que el efecto esté excluido de la causa, o sin que haya estricta necesidad de tal efecto.
3. Producción divina de algo a partir de una realidad preexistente resultando un orden o un cosmos de un anterior caos.
4. Producción divina de algo a partir de la nada.

Nos dice **Tatarkiewicz**: 1997 "Los Griegos no tuvieron términos que se correspondieran con los términos "crear" y "creador". En los antiguos la creatividad, y por ende el creador, gozaban de una libertad de acción, mientras que el artista y el arte griegos estaban sujetos a una serie de leyes. Por lo que el arte, es la destreza para fabricar cosas, de acuerdo con un conocimiento previo de normas, y a la capacidad para aplicarlas; por tanto, quien las conocía y aplicaba era considerado un artista. En Grecia se le daba crédito a los logros técnicos de una obra de arte, en vez de a la creatividad. De la misma forma como se hacía con otros productos del trabajo manual, se valoraba la perfección de la obra de acuerdo con las normas y reglas del oficio; Por ello, no era de extrañar que se nombrara a artistas en compañía de barberos, cocineros y herreros.

La creatividad en el arte además de imposible, era indeseable para los griegos, puesto que el arte era una destreza, y según esta apreciación, se llegó al pensamiento de que hay perfección en la naturaleza, puesto que ésta se guía por medio de leyes, y que por ende, el hombre debería parecerse a ella a través de sus actividades, descubriendo sus leyes y sometiéndose a ellas.

- Específicamente en el campo de la representación pictórica, la filosofía platónica tuvo gran influencia. Según Platón, la representación pictórica está muy lejos de la verdad, es una imitación del mundo de las ideas, en donde la inventiva del artista es nula. Ahora bien, es importante mencionar que en su diálogo "ión", éste filósofo además de conferirle al arte la cualidad de bueno, reconoce que existe en él una inspiración divina, una especie de locura. Por lo tanto, para Platón hay algo más en el arte que verdad y bondad. Al hablar de la representación pictórica, Platón distingue entre el tipo de representación que corrige y es fiel al objeto representado, llamada "construcción del parecido", y el tipo de representación que está totalmente apegada a la creación de ilusiones ópticas, llamada "imitación

fantástica", la cual, es condenada por el filósofo, por estar lejos de la verdad, y porque en ella interviene la imaginación del artista.

- Aristóteles en su poética habla de la imitación afirmando que en la poesía, la épica, la tragedia, la comedia, la poesía ditirámica, la música de flauta y lira, el artista es un imitador que representa sobre todo acciones, con agentes humanos buenos o malos, habiendo tantas especies de artes como maneras de imitar las diversas clases de objetos.

Además, él separa al arte del artista restándole importancia a su proceso creador para otorgárselo a su capacidad técnica, esto debido a que este filósofo, no sólo reemplazó el dualismo de la idea y la apariencia, por la relación entre materia y forma, sino que se planteó cuál es la fuente de la forma, e intenta darle respuesta a este planteamiento afirmando que ésta está en el alma del artista, pero que necesita del conocimiento de la técnica para hacerse patente. En la antigüedad griega las palabras "creatividad" "creación" y "creador" no existían, se valoraba al poeta, porque se pensaba que sólo él era capaz y tenía la libertad de crear; en Roma, estos conceptos griegos se alteraron en parte. Horacio escribió que no sólo los poetas, sino también los pintores, tenían derecho al privilegio de atreverse a lo que quisieran: *quod libet audendi*.

Los críticos de arte del periodo de decadencia de la antigüedad pensaron de un modo muy parecido. **Filóstrato** escribió que uno puede descubrir una semejanza entre la poesía y arte a la vez que ambas tienen la imaginación en común".

- En la Edad Media se produjo un cambio importante en la historia de la creatividad: la expresión "*creatio*" llegó a designar el acto que Dios realiza creando a partir de la nada "*creatio ex nihilo*", expresión que difiere de "*facere*": fabricar, no obstante, el acto creador dejó de aplicarse a las funciones humanas: ejemplo de este pensamiento fue Plotino, y su concepción de artista, puesto que cree que éste representa al principio creador y que por eso es superior a la obra de arte; es más:

- **Plotino** afirma que el principio creador está en el artista; pero, sin embargo, éste no plasma parte de su alma en la obra de arte, es decir, que la obra es una manifestación de Dios.

Al referirse a la materia, este filósofo adoptó una actitud negativa, sosteniendo que: siempre va a existir dentro de ella algo de feo y de diabólico, puesto que a la materia no se le puede dar una forma definitiva; sin embargo, le confiere un poder intrínseco a la obra de arte porque piensa que en ella reside la idea.

- **Santo Tomás de Aquino**, reafirma aún más el concepto de creatividad en la Edad media, puesto que para éste escolástico la obra tiene que ser perfecta y el esfuerzo del artista no cuenta, pues, la obra nace del conocimiento. El artista persigue una obra análoga a la naturaleza y ésta es una creación divina, por tanto, el artista imita a la naturaleza, a su actividad, por ello. para él la imaginación no cuenta, ya que el arte es producto de una reflexión que implica el conocimiento del comportamiento de la naturaleza y de las reglas racionales de cada arte. La reproducción de lo natural es aceptable sólo cuando es útil. Es indudable, que es en la Edad Media, donde persistió la antigua idea de que el arte no forma parte de la creatividad. Es más, en este periodo ni siquiera a la poesía se consideraba producto de ella, pues, como arte ésta era únicamente producto de la destreza. Esta concepción también puede observarse en pensadores como Pseudo Dionisio quien siguiendo a Platón, sostenía que para pintar un cuadro el pintor tiene que contemplar un arquetipo de belleza y no inventarlo.
- **Hraban el Moro** escribió que el arte posee leyes inmutables que no están reveladas al hombre, y que sólo los más perspicaces lo descubren. El artista medieval era comparado con bordadores, cerrajeros, sastres, tejedores y demás artesanos; sin embargo, parecía que a éste no le importaba mucho el reconocimiento de su trabajo como arte, sino que encontraba satisfacción en la perfección técnica de su obra. A pesar de que

la creatividad se consideraba nula en la Edad Media, es imposible negar que en el caudal de muestras que tenemos de ese arte, no existan rasgos de ella, a pesar de tantas restricciones, y más aún, cuando existía una herencia grecolatina y una influencia oriental en ella.

En la Edad Media, entra el concepto de fantasía, que según San Agustín es una potencia anímica de carácter inferior más vinculada a la sensibilidad que al entendimiento, y a través de este concepto puede explicarse la representación, de monstruos y demonios. Al llegar el Renacimiento y una vez que desaparece la pintura espontáneamente cristiana, los objetivos del arte se hacen más independientes, por lo que ya no se requiere de la enseñanza de los teólogos para lograr una buena pintura que sea aceptada por todos, sino de los maestros pintores; el artista deja de ser para siempre anónimo, reconociéndosele su capacidad creadora, y se comienza a aceptar dentro de la sociedad equiparándosele en muchos casos con los intelectuales y los científicos, es más, el artista prácticamente llega a glorificarse.

- **El Renacimiento** es la época de la gran demanda de obras artísticas para la iglesia y las cortes, es la época de los estilos, de las escuelas, de los coleccionistas, del perfeccionamiento técnico, de las revoluciones intelectuales: por lo tanto, el hombre renacentista estaba consciente de su independencia, de su creatividad. Los escritores del Renacimiento intentaron plasmar la libertad que sentían, buscando la palabra ideal para ello. Probaron varias expresiones como "*excogitatio*" término relacionado con la invención, pero todavía el término creatividad no se incluyó. **Alberti**, teórico de la arquitectura y la pintura dijo que el artista *preordena*. Aunque el concepto de creatividad entró en la cultura europea tardíamente, tuvo que vencer varios obstáculos: la resistencia y la negatividad, que desde la antigüedad venían atacándole, pese a esto, es importante admitir, que la creatividad nunca ha estado desligada del artista, muy a pesar de los antiguos filósofos, sino que por el contrario, es la esencia del hacer.

En nuestros días la creatividad está ligada a una potencialidad del ser humano donde cada artista hace uso de sus capacidades y técnicas de imaginación, ludismo, fantasía, ensoñación, donde cada una de las imágenes que produce suelen romper todo tipo de paradigmas.

Actualmente la creatividad es un sinónimo de imaginación, ingenuidad, innovación intuición, invención, descubrimiento, originalidad y visualización:

1. La creatividad es una actitud, ante cualquier situación y aspecto de la vida,
2. La creatividad es una cualidad que potencialmente reside en todo ser humano.
3. La creatividad implica la capacidad para lograr la fantasía y visualizar situaciones diferentes, tiene una capacidad para descubrir relaciones entre ideas y conceptos.
4. La creatividad en el arte es lo que origina a nuevos estilos, dando como respuesta una forma única y diferente, con nuevas inventivas, y mezclas técnicas.

Siqueiros mencionaba: *“La creatividad es la audacia para recorrer nuevos caminos para intentar tomar decisiones, para enfrentar nuevos retos”*<sup>21</sup> Así, los grandes muralistas permitieron dar rienda suelta a la imaginación, los hechos acontecidos alimentaban las más estrictas formas de pensar. La palabra juego en latín es igual a gracia, chiste, donaire diversión, es cualquier ejercicio creativo, actividad física o mental a que recurre una persona, sin más objeto que encontrar entretenimiento.

Los intereses lúdicos son aquellos intereses que giran alrededor del juego, en este caso de la obra; adentro de la obra de arte encontramos la participación íntima y dinámica del individuo en su mundo físico y humano, donde nos saca de nuestro

---

<sup>21</sup> García Salazar José Luis, La creatividad, Editorial Trillas pag. 102

yo, con esa capacidad que tiene el ser humano de la imaginación, para convertirse en un nosotros. El creador diseña la representación y la manifiesta a través de la obra, mientras que el espectador goza también de participar dentro de la creatividad permitiendo entrar en ese fascinante juego, donde se descubre y sigue el hilo que teje al juego con el desarrollo de la mente, la creatividad, y los valores sociales. Al participar el espectador con la obra se integra un juego creativo, y se constituye un modelo de la relación del sujeto consigo mismo, con los demás y con el cosmos natural y físico.

La libertad en el arte también es parte del juego lúdico no sujeto a un fin, sino como un impulso libre. El movimiento es parte del juego, ya que permite el vaivén continuo, al igual que la libertad, el movimiento no está sujeto a ningún fin. La libertad de movimiento implica una anterior forma de auto movimiento; esto lo mencionó también Aristóteles formulando el pensamiento de los griegos: lo que está vivo lleva en sí mismo el impulso del movimiento, es, auto - movimiento. El juego aparece entonces como el auto - movimiento que no tiende a un fin o a una meta; desde esta perspectiva podemos decir que la obra es una forma viva pues está siempre moviéndose. Dentro de la obra encontraremos un momento de reflexión, es ahí donde está el desafío. Ya sea de una creación antigua o de una creación moderna, la diferencia entre estas dos vertientes será una de un gozo al disfrutar y la otra un gozo al participar.

La estética experimenta de una manera inmediata la presencia del goce de los sentidos de la reflexión de la razón, de los elementos lúdicos del arte que nos permiten jugar, motivar, imaginar, y que nos fortalecen el espíritu y nos compromete a evocar la simplicidad de lo grande.

## 5.2 LA BURLA COMO RECLAMO

*El mexicano no se emborracha; ¡Se pone hasta atrás!  
 El mexicano no tiene amigos; Tiene compás.  
 El mexicano no convence; Tira choro.  
 El mexicano no se atreve; Se lanza a lo macho.  
 El mexicano no pide que lo lleven; Pide un aventón.  
 El mexicano no es corrupto; ¡Es un trácala!  
 El mexicano no se burla de ti; Te echa carrilla  
 El mexicano no es cualquier cosa; es MEXICANO.<sup>22</sup>*

Para un mexicano como México no hay dos: su país es modelo; un mexicano siempre dedica su crítica más áspera a su pueblo y a su país.

Nunca se ha ocultado el grave peligro de una inteligencia chispeante -amiga de la risa- cuando libre de ciertos pesos y acumulaciones morales y culturales, se enamora de la leve chispita que produce el ingenio al roce con el humor, y en nombre de esa chispita es capaz de burlarse de la verdadera llama y mantenerse burlonamente en la superficie. ¡Muchas generaciones mexicanas se han perdido y muchas ocasiones históricas se han desperdiciado porque el chispero se ha burlado de la hoguera!; sin embargo durante la época de la post revolución un grupo de artistas van por el mundo tratando de liberar las culpas de la historia, por medio del pincel, grandes abanicos de aspectos políticos, económicos y sociales, hacen estallar carcajadas motivados por el odio, la opresión, la burla de que la sociedad ha sido víctima.

¿Será que aún duele ? o, ¿es que acaso en el momento que aprendemos a reír de un acontecimiento difícil, es cuando verdaderamente perdonamos, nos liberamos, pero nunca olvidamos?. Esta imagen de la inteligencia burlándose de la inteligencia -de estropear una situación por lograr una frase- ronda siempre al

---

<sup>22</sup> www. Chistes mexicanos. com

"ingenioso" mexicano. Me gustaría saber cuántos crímenes se cometen al año en México a consecuencia de una broma, quizás exageré; pero un hombre parrandero, mujeriego y apostador, tenía tres cuchilladas en la cara y al preguntarle el origen, dijo: "Son tres burlas". Pero lo cierto es que en nuestro pueblo las personas se llenan, y muere de risa, casi toda su actividad vital. Hasta su tragedia cuando la tiene, la hace girar sutilmente hacia el terreno burlesco. En nuestro folklore, los chistes políticos, cuentos y parodias, más populares son una expresión didáctica de esta tesis.

La "burla" es el elemento educador creado por nuestra literatura popular, el arma para dar en el blanco de la moraleja, la risa o la burla cubre de palabras el deseo de no comprometerse a menos que sea a la inversa, se atreva por medio del chiste a comprometer al otro.

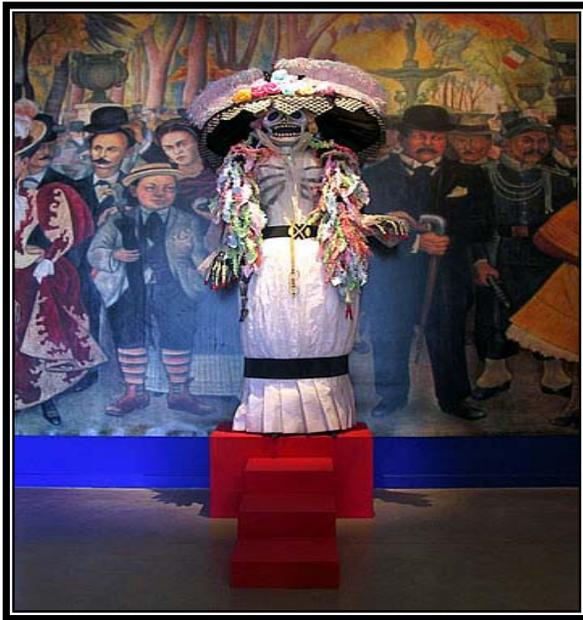
La metáfora, puede considerarse como una de las formas típicas de la expresión defendiéndose como un tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces apagadas a otro figurado. La forma metafórica, tiene su origen en la creencia primitiva de que muchas cosas que son tabú, están prohibidas, y aún sólo nombrarlas puede acarrear prejuicios, pero como otra parte, se ve obligado a referirse a ellas, no las alude directamente, sino por medio de un rodeo, el cual consiste en valerse de una comparación que sugiere las cosas, en este caso agitando el pincel.

**Giambatista Vico**, advierte" ya en la Scienza Nova que el lenguaje primitivo es un lenguaje poético originado; en la necesidad de la naturaleza y no en el capricho del placer"<sup>23</sup>. La metáfora pictórica, consiste en una transposición de la "intención "significativa de los hechos y de las palabras".

---

<sup>23</sup> Samuel Ramos, filosofía de la vida artística editorial, austral p.11.

En el espectador comienza el interés cuando el sujeto es atraído hacia la imagen que cobra una mayor importancia, pues descubre la esencia y la pone a existir mediante el pensamiento y la razón.



*«La muerte es democrática, ya que a fin de cuentas, güera o morena, rica o pobre, toda la gente acaba siendo calavera».*

*J.G. Posada*

La vida es un largo camino hacia ninguna parte. Nuestra existencia no corre como un río hacia el mar de la muerte porque desde el principio formamos parte de él. Ni nacemos para morir porque estamos muertos, ni estamos abocados a la nada porque somos nada.

*El general marrano bailando con miss México.  
Mural del Hotel Reforma, 1936.*

Jorge Manrique se equivocaba y el nihilismo no da respuestas adecuadas para esta terrible realidad. Sólo somos cadáveres disfrazados de nosotros mismos, pobres seres ilusos que sueñan que viven mientras la calavera que llevamos puesta ríe sabedora de su triunfo. Ante esta demoledora realidad sólo un camino nos queda: reírnos, mirarnos en el espejo y reír, anteponiendo a la risa eterna de nuestra cruel calavera la frágil sonrisa de nuestra piel de vivos ficticios.



**Henri Bergson** se plantea el porqué se tiene la convicción de que la risa tiene una significación y un alcance social, de que con lo cómico se manifiesta ante todo un cierto amoldamiento particular del hombre a la sociedad.



*La dictadura, realizada en 1936 representa el 1910, que impacta a la revolución mexicana contra la dictadura. Los revolucionarios, sólo aparecen, de espaldas, como ingresando en la escena, siendo esperados por un grupo pintoresco de defensores del régimen opresor. En primer plano aparece la figura de un hacendado, con sombrero ancho y sosteniendo un látigo; éste está rodeado de toda clase de sujetos con rostro de insectos, siendo que uno de ellos sostiene una bandera con la figura del dictador, todos los cuales salen de una carpa de circo que se encuentra en el fondo de la escena. De este modo representaba lo heterogéneo y “cachivache” que era el frente contra revolucionario defensor del régimen: que en México se había producido una ruptura histórica, un ‘cambio para siempre’, y que aquél México de entonces no volvería a ser lo que fue.*

La disposición del movimiento revolucionario era avanzar a paso de vencedores, superar la transición pues para ellos vendría “la remodelación pura”. Muchos no sabían cómo ni por dónde comenzar, pero había la confianza en el futuro. Se pretendía vislumbrar, una mejor economía, un poder comunal, nuevas

oportunidades de trabajo, con menos horas de jornada, simplemente esperaban “La nueva sociedad”. Ahora sí era verdad que había llegado la ruptura histórica, y con ello el advenimiento de la libertad. La pregunta inevitable ante éste testimonio apuntaba a discernir ¿sabrían de qué hablaban?. José Clemente Orozco, Diego Rivera, Siqueiros entre otros se planteaban el problema ético-moral, y se cuestionaban por la naturaleza del hombre. Para una corriente de interpretación el hombre nace y es malo por naturaleza y sólo Dios puede controlarlo. Para otra el hombre nace bueno pero la sociedad lo corrompe. Por ello su salvación o mejoramiento está en el cambio de la sociedad; sobre estas dos posiciones descansa buena parte de la teoría social. El concepto de ruptura histórica estaba unido al de ‘salto histórico’ y al de ‘revolución’. En los dos casos se aludía a una transformación radical, a un cambio total de las estructuras de una sociedad y aparición de un hombre y una moral nueva. Tratar de confrontar la obra con el fenómeno del juego es reencontrar una de las dimensiones más fascinantes, su dimensión es muchas veces desconocida, olvidada o subvalorada; sin embargo ahora, se le ha dado más importancia a este aspecto puesto que la innovación no repite, pues tiene cambios, ahora encontramos una caja de pandora en cada una de las obra. Siendo el juego un elemento esencial en la comunicación de la obra, habría que enfocarlo de una manera creativa, manifestando las ideas, estimulando a la imaginación a participar, ayudar a que el arte tenga un florecimiento verdadero en el espíritu y sobre la materia.

### 5.3 EL SENTIDO DE LA SENSACIÓN Y EMPATÍA

**“El recordar es un cúmulo de poder”**

**Jacques Le Goff.**

**Jacques Le Goff** expone que el concepto de la memoria, es crucial, y que responde a la necesidad de conservar determinados sucesos. La memoria que nos interesa en esta ocasión es la memoria histórica aquella que sustrae del pasado, lo que le sirve para basar el presente y pensar el futuro; el hacer memoria pasa a integrar de manera primordial un concepto mayor, llamado identidad, la que puede ser grupal o individual, la que indica a su vez un sentido de permanencia tanto en el campo temporal como en el espacial. Es aquí donde aparece el concepto de memoria colectiva, entendido como un entretejido de memorias individuales enmarcadas socialmente en un conjunto de tradiciones, que dialoga con otros dinámicamente mediante códigos culturales compartidos.

La memoria colectiva sólo consiste en el conjunto de huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado al curso de la historia de los grupos implicados que tiene la capacidad de poner en escena esos recuerdos comunes con motivo de las fiestas, los ritos y las celebraciones públicas. Las memorias colectivas son un instrumento de poder, una lucha permanente por el dominio del recordar y de la tradición, por ende se habla de una manipulación de la memoria, una historia de los vencedores y una de los vencidos un accionar manipulador presente que se entrecruza.

El estudio de la psicología que ha interpretado de la realidad exterior, a partir desde “un dentro” reducido a espacios psicológicos, la significatividad de lo que vivimos trasciende el nivel de las cosas sensibles, y lo sitúa en la experiencia<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Graciela A. Mota Botello, Creación como existencia, p.273

Todos hacemos uso de la imaginación en mayor o en menor grado de la imaginación: es una de las funciones que nos permite formar imágenes a partir de aquello que ha sido percibido, imaginado, recordado, sentido, es una función reproductora, en el sentido que nos permite representarnos los objetos que hemos percibido en la experiencia, reproduciéndolos en la mente aún en la ausencia de estos. Es por medio de la imaginación que el sujeto tiene la capacidad de crear y recrear imágenes, con el solo uso de la memoria, esto no sería posible dado que por medio de la memoria no siempre podemos reproducir voluntariamente una representación anterior, la memoria nos permite recordar, reconociendo y representándonos el pasado como tal, la creación se da en el terreno de la imaginación pues es ésta la que promueve y dirige al hombre a crear.

Me interesa hablar de la imaginación como el espacio en el cual se gesta la idea de crear una obra de arte y se interpone en espacio empático entre obra y espectador, puesto que es en el plano imaginario donde la obra adquiere sus primeras formas, y sus características originales. La imaginación reproductiva es una función psíquica por medio de la cual la conciencia es capaz de formar imágenes, repitiendo aquello que ha sido percibido.

El artista se basa siempre en imágenes tomadas de la realidad, pero la imaginación creadora no es simplemente un reflejo de lo real. El valor de una obra reside, no en su precio en el mercado, sino en la fuente de imágenes y sentimientos que el hombre ha dejado plasmados en ella como un intento de transmitir una idea, y sobre todo un sentimiento universal.

La imaginación nos permite comprender las ideas, pero también, nos permite recrearlas. La habilidad de un artista, consiste en saber expresar en la obra, el contenido de su imaginación. El artista se vale de sus propios sentimientos y experiencias, enriqueciendo las formas para dar a luz, una obra.

**Warnock** menciona que la imaginación tiene dos funciones que van unidas "dar forma por medio de un poder interno, y permitirnos sentir".<sup>25</sup> Vemos así que los sentidos son fundamentales para poder desarrollar la imaginación. En la conciencia podemos reproducir las imágenes que recibimos por medio de los sentidos.

**Bachelard** nos dice que la imaginación es la facultad que nos libera de las imágenes primeras para poder cambiar de imágenes. Warnock menciona tres puntos fundamentales en torno a la imaginación.

- El poder de la imaginación para conjurar una imagen.
- El poder para hacernos ver la imagen como universalmente significativa.
- El poder para introducir en nosotros sentimientos profundos en presencia de la imagen.

La fascinación o debilidad que tiene el ser humano por una obra de arte se podría encontrar en el hecho de enfrentarnos a un objeto que no está concluido, y que siempre queda abierta y es precisamente este estado de no terminado el que le otorga ese carácter mágico que nos da la posibilidad de dar vida a una obra cuando ésta entra en contacto con el espectador.

Como dice **Shopenhauer**, es importante considerar que sólo estaremos completamente satisfechos con la impresión que nos causa una obra cuando en ella queda algo que no podemos reducir a la claridad del concepto por más que reflexionemos acerca de ella.

**Coleridge** nos dice también acerca de la imaginación que "es el poder reconciliador y mediador que incorporando la razón en las imágenes del sentido y organizando, por decirlo así, el flujo de los sentidos por la permanencia y las energías auto-circulatorias de la razón, hace nacer un sistema de símbolos,

---

<sup>25</sup> Warnock, M. La imaginación. P. 130.

armoniosos en sí mismos y consustanciales a las verdades de que son conductores."

Sin la facultad imaginativa dice **Warnock** no podemos reconocer lo que está ante nosotros, ni concentrarnos en el aspecto significativo de las cosas.

Ahora bien, otro de los papeles esenciales que juega la imaginación además de permitirnos formar imágenes de cosas y luego poder pensar en ellas en su ausencia, es el de dar nuevos significados a los objetos ordinarios que tenemos ante nosotros, ésta es una de las aportaciones más importantes del artista, a saber, que haciendo uso de su imaginación por medio de su obra, le es posible compartir con nosotros una nueva y única visión de su propio mundo imaginario.

El artista por medio de su obra nos comunica la intuición de la idea; cuando el artista se dispone a iniciar una nueva obra, se toma el cuidado de elegir de manera libre, aquellos objetos que para él tienen un significado especial, aquellos colores, formas, palabras, o sonidos que le producen determinados pensamientos y sentimientos; es decir, estados mentales que mediante la obra pueden ser expresados, comunicados, y sobretodo compartidos. La imaginación es siempre la que atribuye estos significados y la que los encuentra en los objetos que hay ante nosotros. En algunas ocasiones la función de la imaginación es interpretativa; la imaginación colabora al darnos la posibilidad de interpretarse una obra, a partir de una imagen, de modo tal que dicha obra nos haga tener una nueva sensación, que nos hace sentir de determinada manera; pues no hay que olvidar que la imaginación se mezcla con el sentimiento, así como las imágenes.

La imaginación convertida en acción se vuelve simulacro: eidolón que al impregnarse de motricidad, se torna juego; jugar, es imitación dentro de un espacio imaginario traducida en acción: transferir en un otro, en un irreal, la evasión y la correspondencia.

Veamos un ejemplo de la obra de Diego Rivera en la que Hernán Cortés llega a Veracruz



La colonización y la llegada de Hernán Cortés a Veracruz - 1951.

*Este mural, es el que quizá sea el más grande exponente del Muralismo Mexicano, se centra en la segunda de las temáticas que cautivaron el interés del artista: uno la conquista, el otro la revolución y el socialismo. En la obra se puede advertir la idea del autor respecto de la “colonización” como un acto de despojo, en la cual se aprecia a los españoles que oficiaban de soldados: representados por la figura de Cortés, reciben la paga de los comerciantes, que utilizan a los “indios” para saquear las riquezas de la tierra así en el plano superior derecho se representa una fila de indios atada cargando troncos en dirección al mar, mientras un hombre blanco, blande su látigo.*

*En la parte superior central se representa el saqueo de los “minerales” y la utilización de los “indios” para su extracción. Finalmente en la parte izquierda superior bajo el signo de la “cruz” que puede verse a un fraile convirtiendo a los “indios infieles” amenazados con una espada, para el caso de no aceptarlo, luego de lo cual son bajados y esclavizados. Toda la escena principal se desarrolla sobre una tarima manejada en la zona oscura por los “indios” que mueven los ejes, queriendo transmitirse de ese modo que es el “indio” quien movía la*

*maquinaria de la conquista. Esta pintura es una muestra pedagógica, donde el juicio filosófico de la cultura Española advierten a la sociedad mexicana el cambio drástico y la ruptura de ideas que tenía el hombre mexicano. Esta representación de la imagen de represión del azote religioso, y de la influencia en términos mecánicos, nos da la idea de que el muralista imagina los hechos que son sustentados por los relatos históricos para que estos puedan tomar vida en el muro. Esta pintura es una predisposición de la sensibilidad y el entendimiento, aquí no sólo hay una muestra pictórica de la imaginación del artista, sino una forma imaginativa producto del razonamiento de los hechos que mediante la explicación artística llevada a cabo con diversas formas, tonos y colores expone los acontecimientos históricos reales con sus diversos propósitos; se puede decir que esta obra es una cita imaginada de la historia, pero Diego Rivera al materializar su imaginación, plasma el sentido de la historia.*

## **6.- CONCLUSIÓN OBJETIVA**

*Podemos decir que los murales pasan a ser una fuente de inmortalidad de un suceso transitorio, una inmortalidad en el espacio de la memoria, no así en el físico donde existe un continuo hacer y desaparecer de los murales.*

*Su ubicación en las calles más transitables, hace visible su mensaje a todos, llegando a un público masivo el que al pasar al frente de él se encuentra obligado a observarlo, el hecho de representar y recordar períodos represivos por medio de la pintura u otra forma de arte popular se debe a la necesidad que plantean los pobladores de crear un orden construido en relaciones más horizontales, y que permitan luchar en el presente por medio de la acción, orientándose hacia un futuro de esperanza con la memoria, o con su historia.*

*Debemos acercarnos a las diversas formas en que los pobladores construyen y proyectan mensajes de gran contenido visual, social y político. Sostenemos a partir de lo investigado que el arte mural poblacional es una instancia que permite conformar un proyecto alternativo con fundamento en la acción de la mantención*

*de la identidad del poblador y que tiene como una fuerte base la conmemoración plasmada en los muros, el recordar latente para generar una continuidad histórica. Utilizando la memoria colectiva como un instrumento de poder, donde el olvido es temido porque atenta directamente a la identidad, relacionado con su afectividad. En el pasado, para no olvidar, en el presente para crear y por sobre todo en el futuro para no perder la identidad.*

*Ningún tipo de actividad humana dura tanto como las artes plásticas, y nada de lo que sobrevive del pasado es tan valioso para comprender la historia de la civilización. La naturaleza real de la actividad humana que llamamos estética y que resucita tales objetos, continúa siendo un problema psicológico. Intentamos, pues, explorar el carácter general de las semejanzas que, es de suponer, existen entre la forma que la sociedad toma en un período determinado y las formas de arte en general.*

Tenemos que distinguir, entre el arte como factor económico y el arte como expresión de ideales, aspiraciones espirituales y mitos; es decir, el aspecto ideológico del arte. La naturaleza esencial de arte no reside ni en la producción para satisfacer unas necesidades prácticas, ni en la expresión de unas ideas religiosas o filosóficas, sino en la capacidad del artista de crear un mundo sintetizado y consciente de sí mismo, el cual no es ni el mundo de los deseos y la fantasía, sino un mundo compuesto de estas contradicciones. El arte es una actividad autónoma, influenciada como todas nuestras actividades por las condiciones materiales de existencia, pero que, como modo de conocimiento, es a la vez su propia realidad y su propio fin. El arte nace como una actividad solitaria, y sólo en la medida que la sociedad reconoce y absorbe estas unidades de la experiencia, el arte se incorpora a la fábrica social. El arte, como es fundamentalmente una fuerza instintiva, y los instintos pueden retrotraerse dentro de la concha del inconsciente si se les trata de un modo demasiado consciente; en muchos casos, las ideologías de un período se encarnan en su religión o mitología.

No obstante, se corre el peligro de considerar la unión local de dos aspectos de una cultura su arte y su mitología, como una ley necesaria y universal, y, aunque esa unión se ha producido en fases importantes de la Historia del mundo, no es ni mucho menos tan completa como podría inducirnos a suponer un examen superficial de dichos períodos. Existe pues, suficientes pruebas para admitir el carácter dialéctico del arte. No es un producto secundario del desarrollo social, sino uno de los elementos originales que entran en la formación de una sociedad. No obstante, ocurre que en el proceso de aislar los elementos que llamamos arte, podemos perder de vista el esquema general. Lo mejor que podemos hacer es seleccionar períodos típicos y, luego, determinar la relación del arte del período en cuestión con el resto de las características culturales predominantes.

Hay que considerar el arte como el modo más perfecto de expresión que ha logrado la Humanidad, como tal se ha propagado desde los mismos albores de la Civilización. Siempre, en cada fase de la civilización, ha advertido que lo que llamamos la actitud científica es inadecuada. La conciencia que ha desarrollado a partir de su cauta astucia sólo puede compararse con hechos objetivos; más allá de tales hechos se encuentra un ámbito del mundo solamente accesible al instinto y a la intuición. El desarrollo de estos modos más oscuros de aprehensión ha sido el fin del arte; no podremos comprender la humanidad y su historia hasta que admitamos la importancia y, desde luego, la superioridad del conocimiento representado por el arte.

El arte es un modo de expresión, un lenguaje que puede hacer uso de tales cosas útiles, del mismo modo que el lenguaje mismo hace uso de la tinta, del papel y de las máquinas de imprenta, para transmitir un significado. El arte es una forma de conocimiento, y el mundo del arte es un sistema de conocimiento tan precioso para el hombre como el mundo de la filosofía o de la ciencia.

La importancia de conocer el contexto histórico-social que vive el artista, es fundamental para poder leer su obra. Muchas veces la sociedad está reflejada de manera directa o indirecta dentro de la obra, pero otras ocasiones, el artista rebasa a la sociedad, limitando a la obra a no poder ser leída y apreciada.

La historia del arte es una importante rama de la historiografía cuya área de conocimiento se basa en el estudio de las distintas extensiones artísticas que se han dado a lo largo de toda la historia de la humanidad, aquí encontramos a:

- **Aristóteles** que afirmó que la filosofía comienza en la imagen sensible<sup>26</sup> y en el asombro<sup>27</sup> La imagen sensible es la que nos asombra, una vez que estamos asombrados vamos en camino a la filosofía y hacia la ciencia.

Para sentir la plenitud estética es importante hacer una pausa, detenernos en el asombro, dar tiempo a la contemplación, a la reflexión, a la meditación, para que los sentidos puedan llegar a su plenitud.

El asombro nos llama a ser hombres contemplativos. Nos lleva a la ruptura y al llamamiento, pues nos permite tener un cambio de actitud.

Dentro de este tipo de vivencia estética encontramos una fase emotiva, que nos permite romper con lo cotidiano, con lo pragmático, nos voltea la vista nos asombra y nos permite entrar a un mundo aparte.

La contemplación nos permite gozar, sin analizar, ni comparar, ni exigir. No pensamos en la verdad o en el error, en la realidad del material, en el pincel, en el instrumento pues no contemplamos objetos reales lo que contemplamos es un

---

<sup>26</sup> Ibíd.

<sup>27</sup> Metafísica. I 982b

objeto puramente representado imaginariamente, un objeto inofensivo que sólo existe para la apariencia.

- **Shopenhauer** decía también que en la vivencia estética: " somos puros sujetos de conocimiento" y que en ella la representación y el sujeto cognoscente están identificados en la conciencia, lo que entonces conoceremos dice en su terminología platónica, no es la cosa, sino la idea.

Del asombro que es donde estamos, pasamos a una segunda fase que es la captación activa y analítica de las cualidades sensibles e imaginarias, para encontrarnos en una tercera fase que es la del goce estético. La contemplación, nos embriaga y nos conmueve.

Vivir la obra exige que aceptemos captarla más allá de lo afortunado que puedan ser nuestros sentidos, puesto que su horizonte de sentido es el conducto que nos permitirá asimilar el "decir" de su propuesta. Lo que deviene en el placer estético, no implica partir de la obra, sino el entender que la unidad de la obra será quien posibilite nuestra relación con ella, al tornarla significativa, una vez que su horizonte quede despejado mediante nuestra vivencia y nuestro placer estético.

Pero, ¿qué nos dice la obra? La obra de arte no es lo que dice de sí como positividad, es lo que nos dice por medio de la relación que tenemos con su ser porque su horizonte permite que nuestra contemplación se torne interpretación. Mencionar la interpretación, es producto del evento de preguntarnos por ella que proviene de nuestra más original fuente de significado y se torna encuentro, luz y creación. En el arte la obra es quien posibilita que interpretemos su carácter utilitario, puesto que el horizonte de comprensión que por sí misma encierra, desemboca en la apertura de una nueva fuente de interpretación, que permite ponerle mundo.

Para que la obra se transforme en arte exige que estemos dispuestos a encontrar la significación de su concepto en, y por un mundo que ella misma encierra.

- **Heidegger** propone que la vía del análisis ontológico de la obra de arte, lejos de aplicar categorías conceptuales, desembocan en la comprensión de una forma de porvenir en un mundo y vida. Ambos orientan el sentido de su ser, dirigido a un descubrir ocultante, la forma en que este acontece en belleza porque su propuesta se torna en veracidad.

Un ejemplo de todo ello es el mural de **Siqueiros** en el hospicio cabañas al pintar la conquista de los españoles, su composición, sus colores tristes, sus líneas distorsionadas para el autor en su época significó: la tiranía, el engaño, la mutilación, y al verla inmediatamente podríamos hablar del significado de la obra. Es por esta razón la valoración de una obra de arte no puede ser independiente al medio que lo trabajó, en el sentido de sus materiales, ni tampoco puede supeditarse a la cuantificación de un costo material.

La obra tiene como dice **Walter Benjamín**, su propia aura; es decir su propio brillo, ya no depende del autor, ni del espectador, pues es ella misma “Que así sea “se proyecta ahora al mundo consagrándose.

- **Max Scheler** recomienda: “Estudiar a los animales, y os daré cuenta de lo difícil que es ser hombre”. Esta afirmación que puede interpretarse a la luz de una postura muy cercana al budismo, pone de relieve una tendencia propia del ser humano, quien al ser consciente de su naturaleza diversa respecto al resto de los animales.

Asume como un problema ontológico el establecimiento de aquellos aspectos que los distingue como especie. Las respuestas que se han ensayado han sido desde las más ingenuas, hasta las más complejas, desde señalar la capacidad

del hombre para sonreír a afirmar que sólo el hombre es racional. Lo cual no ha dejado de promover reflexiones francamente interesantes al respecto. Una de las más frecuentes es la que, a la vez que le concede al hombre la capacidad de razonar, proclama que los animales, se mueven, por instinto.

Sobre la educación estética del hombre, por su parte **Federico Schiler** llama nuestra atención sobre el hecho de que el hombre solamente juega, en el sentido completo de la palabra, es hombre y solamente es hombre completo, cuando juega”. Si consideramos que en este texto Schiller toma como referente las propuestas de Kant, podemos asumir tal propuesta en un sentido comparativo; no sólo está caracterizando al hombre sino que además está distinguiéndolo.

La respuesta a mi ver, es más evidente de lo que parece. Me atrevo a proponer: **“La principal diferencia que tenemos con el resto de los animales es que nosotros somos los únicos seres que se preocupan por saber qué es lo que los diferencia del resto de los animales lo cual implica que el hombre es el único animal preocupado por conocer su propia identidad y posición en el mundo, por encontrar una razón de ser, tener una misión, un destino que cumplir”**. Preocupación que comparto con Francisco Romero. Estas preocupaciones constituyen la razón de ser de la disciplina que llamamos filosofía, lo cual, tras varias digresiones al paso de la historia, se ha manifestado más de una vez en el discurso de algunos de los principales pensadores contemporáneos, como Francisco Larroyo, quien establece que el acto filosófico trata de interpretar el mundo en relación con la situación humana .

**Dynnrik**, a su vez, sostiene que el problema filosófico fundamental ha sido siempre, partir de las reflexiones que sobre Filosofía, Ciencia, Arte y Religión han realizado los más importantes teóricos, en estos campos del pensamiento humano.

Con lo que respecta a este trabajo busco las reflexiones acerca de la creación artística, siendo un elemento indispensable para la metamorfosis del hombre y el devenir de la obra.

El papel del signo en la obra de arte tiene un carácter comunicativo; es decir, al ver cualquier manifestación, llámese plástica, escénica, virtual, o al escuchar alguna manifestación auditiva, todas de carácter artístico; estamos ante un medio de comunicación, que nos emite un mensaje inscrito y una interpretación, pero aparte, hay detrás de todo esto un metalenguaje significativo que nos habla de todo un contexto social y cultural.

## 6.1 CONCLUSION VALORATIVA

Los conceptos que tenemos para definir a la semiótica son variados y estos dependen de escuelas o ramas específicas, por ejemplo tenemos a la escuela estructuralista, iniciada por **Saussure**; rama que no sólo se detiene o se dedica al estudio de la lingüística sino al estudio de la semiótica en general, y que nos dice que todo es signo, desde un semáforo hasta el mismo lenguaje. Así también tenemos a los orígenes del estudio del signo con los estoicos y sus antecedentes en Platón y Aristóteles para luego pasar a la Edad Media en donde el estudio del signo y de los significados fue retomado por Santo Tomás de Aquino, quien dio un tratamiento especial a la semiótica y a la filosofía del lenguaje. Santo Tomás da un “tratamiento del *verbum mentis*, o palabra mental, que es el concepto, así como el papel del pensamiento como mediador entre el signo, el lenguaje y la realidad”<sup>28</sup>.

Estas corrientes se generan dependiendo de un momento determinado, al igual que el arte. Es por eso que su relación es todavía más estrecha. Al hablar de un momento histórico, hablamos también de formas de pensamiento determinado por

---

<sup>28</sup> Beuchot, Mauricio. “La Semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia”. Pág. 9.

este, y manifestaciones artísticas que obedecen a estos pensamientos. No hay que olvidar que el arte está en un juego dialéctico con su entorno social.

Hay otros teóricos importantes que han tratado el tema de la semiótica en general, tales como: **Umberto Eco**, **Charles Sanders Peirce**, **Jacques Derrida**, entre otros. Todos con su enfoque y sus aportaciones pertinentes. En el mundo del arte, hablar de la obra sin hablar de comunicación es casi imposible. No podemos olvidar que el arte es comunicación, y que contiene lenguajes que, en algunos casos no tienen porque ser explícitos o reales, y son sustituidos por signos reconocibles. Pero en si, eso es la semiótica “el signo es todo aquello que representa a otra cosa”<sup>29</sup>. O bien diría Saussure: “el signo es algo que está en lugar de otra cosa”. Para este efecto es importante entender que dentro de un sistema sígnico, los actores, en este caso, los muralistas son los que están interpretando los mensajes o proponiendo mensajes y forman parte de una comunidad semiótica; es decir, hablantes o usuarios de los signos. Esto es un proceso comunicativo que genera el aprendizaje del signo por medio del lenguaje. Primero hay que saber qué son los signos, reconocerlos y después cuál es su significado o significados. Partimos así que la definición de semiótica se remite al hecho de que es la ciencia o disciplina que estudia a los signos, entendiéndose por signo todo aquello que representa a otra cosa. En términos generales, podemos decir que la semiótica, en su forma más pura, estudia los sistemas de signos lingüísticos y no lingüísticos. Esta definición se puede ampliar al estudio de las formas de comunicación social tales como: Los ritos, ceremonias, fórmulas de cortesía y, finalmente, también las artes se basan sobre códigos y sistemas de signos. Pero en el ámbito del arte, tomada como manifestación comunicativa de la cultura humana, cómo es que sucede este fenómeno.

---

<sup>29</sup> Ibid. Pág. 7.

**Umberto Eco**, afirma que la semiótica es la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir<sup>30</sup>; y no es que estemos afirmando que el arte sea una mentira; pero, hay algo de ilusorio en él. El arte es la representación de lo que no existe, pero existe en un momento determinado, en un momento convencional. Y todos sabemos que al estar presentando una obra de arte, esa realidad que estamos viendo no existe, es ficticia; sin embargo, reconocemos los signos porque en otro momento de nuestra vida han sido reales, han pasado por las tres ramas: la sintaxis, la semántica y la pragmática. El signo es algo que no es real en su momento, sólo traspola lo real. “El artista establece símbolos al cobrar conciencia de nuevos aspectos de la realidad, y al representar su conciencia de éstos en imágenes plásticas o poéticas.”<sup>31</sup> El problema del arte como fenómeno comunicativo radica en el sentido de que cuando estamos ante la obra de arte, no identificamos los signos regentes en ella, es decir, no reconocemos el significado ante el signo, porque no tenemos antecedentes de ellos, como en otros casos en donde el signo se vuelve un ente cotidiano. “Cuando pensamos en el arte como comunicación no podemos aplicarle las categorías o el lenguaje de la ciencia de la comunicación tradicional. Lo que sepamos de comunicación no sirve para interpretar el arte.”<sup>32</sup> Por lo tanto la interpretación del arte radica en el estudio de los signos que este conlleva, pero muchas veces nos encontramos que el signo no obedece al significado o viceversa. La interpretación se vuelve compleja o subjetiva. “Es cierto que la obra de arte es un fenómeno de comunicación, y cuando se habla de comunicación se hace referencia a un signo y un significado comunicado, pero lo característico de la comunicación artística es que nunca se desenvuelve en esta dicotomía del lenguaje. En el lenguaje, el significado es la noción interior, mental, que tenemos de algo; pero siempre hay un signo, un gráfico escrito, un símbolo a través del cual lo expresamos. Siempre hay la

---

<sup>30</sup> Ibid. Pág. 170.

<sup>31</sup> Read, Herbert Edward. “Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia”. Pág. 72.

<sup>32</sup> Iglesia González, Severo. “Estética o teoría de la sensibilidad”. Pág. 36

posibilidad de que entre el signo y el significado no exista una coincidencia. Eso es propio del lenguaje. En el arte nunca hay esa posibilidad; por eso decimos que en el arte se anula esta disparidad”<sup>33</sup>. En el caso de las artes que no conllevan medios lingüísticos reales o se sirven parcialmente de los mismos, y no de una forma predominante, el problema sigue siendo el mismo. En estos casos hablamos, como diría **Emilio Garroni**, del uso de las metáforas lingüísticas.

*“Sólo en tanto el artista establece símbolos para la representación de la realidad, puede tomar forma la mente, como estructura del pensamiento.”*<sup>34</sup>

El muralismo en el país se desarrolló a partir de 1921 para reflejar la realidad y se convirtió en un medio propagandístico en favor de la revolución, capaz de intervenir en la realidad social.

El movimiento muralista puede dividirse en tres etapas:

- La década de los años 20
- La de los 30 y
- El periodo que va de 1940 a 1955

Sin embargo, la realización de murales siguió y en 1964 se registró el mayor número de obras pintadas, pero con otras temáticas y técnicas.

---

<sup>33</sup> Ibid. P.p. 35-36.

<sup>34</sup> Read, Herbert Edward. “Imágen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia”. Pág. 72. la forma en que este acontece en belleza porque su propuesta se torna en veracidad. Un ejemplo de todo ello es el mural de Siqueiros en el hospicio cabañas al pintar la conquista de los españoles, su composición, sus colores tristes, sus líneas distorsionadas, para el autor en su época significó la tiranía, el engaño, la mutilación, y al verla inmediatamente podríamos hablar del significado de la obra. Es por esta razón la valoración de una obra de arte no puede ser independiente al medio que lo trabajó, en el sentido de sus materiales, ni tampoco puede supeditarse a la cuantificación de un costo material. La obra tiene como dice Walter Benjamín, su propia aura, es decir su propio brillo, ya no depende del autor, no depende del espectador, pues es ella misma “Que así sea “ ahora se proyecta ahora al mundo, consagrándose.

En el primer periodo, los muros de la Escuela Nacional Preparatoria, de la Secretaría de Educación Pública y de Palacio Nacional comenzaron a ser decorados con personajes idealizados y con aspectos en los que las ideas revolucionarias de sus autores sobresalían. Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y otros artistas de esta tendencia se organizaron en la Unión de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores, y, en el periódico *El machete*, difundieron sus ideas políticas.

Una de sus posturas era favorecer la monumentalidad con temas que reforzaran la identidad nacional y el rescate de los valores prehispánicos y combinar arquitectura y pintura en mensajes que pudieran ser descifrados por las masas.

Una de las críticas que recibió este movimiento fue el hecho de que los campesinos, obreros e indígenas a los que se exaltaba en los murales nunca constituyeron el verdadero público de este trabajo. El muralismo representó, además de un movimiento político, un estilo estético independiente de las tendencias europeas que predominaban en ese momento, e hizo un especial énfasis en la figura humana y en el color.

El movimiento muralista es el fenómeno artístico de mayor importancia del arte mexicano del siglo XX. Sus aportes han hecho que su influencia rebase las fronteras de lo nacional. Como tantas otras cosas, al muralismo le corresponde una vertiente ideológica. En cierto modo, ésta es también su línea de flotación: el punto en el que los críticos pueden hacer presión y los escépticos refuerzan sus prejuicios. Sea como fuere, esté matiz pierde fuelle si consideramos la formidable categoría pictórica de los artífices que formaron esta corriente.

Lo que importa en la pintura mural mexicana, dejando aparte la belleza estética de muchos de sus logros, es la reivindicación indigenista y social, plasmada en soportes monumentales para su total entendimiento por parte de las clases populares.

No cabe duda de que esta corriente artística es un fruto de la Revolución Mexicana y, más en concreto, de las proclamaciones de socialización del arte lanzadas por estetas e ideólogos revolucionarios.

En lo estético, estos muralistas se caracterizan por su anti - academicismo, por su libertad en el uso de materiales y estilos. Es la suya una imaginería indigenista, muy relacionada con el plan de pedagogía y propaganda que inspira buena parte de su trabajo. Les interesan la historia precolombina, el relato de acontecimientos revolucionarios y los homenajes a las clases populares. Para cumplir con tales propósitos, no dudan en usar tipos caricaturescos y estilizados en sus representaciones. Son, en líneas generales, artistas de izquierda, lo cual les lleva a aceptar sin reservas la idea de un arte patrocinado. Dentro del espectro de prácticas artísticas públicas, el muralismo fundó las bases para la crítica política a través de la imagen ligada al lugar. Los cambios sociales y tecnológicos, imposibles de detener, han llevado a la evolución de medios y contenidos críticos que, no obstante, siguen operando contra el mismo enemigo: el poder y el control de la sociedad, las instituciones que los ejercen, y los mecanismos de representación de la historia y la realidad. Debido a la polémica que suscita, el arte público está sujeto a la censura y es dependiente de la aprobación de los poderes de facto. La destrucción iconoclasta recorre la historia del arte público, desde Roma hasta nuestros días. En el caso de México, los herederos del muralismo y sus secuelas en la instalación y el arte mediático buscan persuadir con propuestas de contenido crítico. Sí, es cierto, desde siempre se han producido en México murales de corte puramente artístico - estético, que adornan edificios y locales comerciales, pero ésta producción no puede verse como una rama del árbol genealógico cuyas raíces están en el muralismo. Mientras que el patrocinio del arte se ha convertido en práctica aceptada e incluso en carta de legitimación del arte comercial, la situación del arte público se ha visto particularmente afectada por la ausencia de mecenas. Por tal motivo la presencia del arte público ha debido implementar espacios con poca visibilidad o de carácter efímero, sujetos a la

destrucción. Esta ha sido la desventaja y la causa por la que su práctica ha sido desdeñada en las escuelas de arte y, felizmente, ésta es la misma razón por la que ha sido adoptado por grupos e individuos autogestivos y autodidactas. Hasta hoy, los muralistas y sus herederos no se reúnen, ni existen organizaciones gremiales o medios de comunicación que aglutinen y debatan sus propuestas de cara al público. El futuro del arte público está en manos de la sociedad civil. El desequilibrio que existe entre la imagen publicitaria, los mensajes de índole propagandística o social, y las imágenes artísticas en el espacio público constituye una poderosa razón para hacer un llamado a las organizaciones comunitarias, los organismos no gubernamentales, los institutos de educación de todos los niveles y los individuos a plantear programas de largo alcance que garanticen cualesquiera formas de prácticas de resistencia a través de la imagen. El objetivo es poner fin al analfabetismo visual que generan los medios comerciales y promover posturas críticas que partan de visiones informadas de la realidad. El arte público es requisito para la construcción de una democracia, donde los ciudadanos sean actores políticos. Remembraríamos así el esfuerzo, la misión de todo un ejército de creadores que pondere la obra como posibilidad patriótica, como muestra de ser de quien habla y quien recibe:

**"Quién más conoce a un mexicano, más quiere a un mexicano"**

## 7. BIBLIOGRAFÍA

### 7.1 BIBLIOGRAFÍA PRINCIPAL

- 1.- Abbagnano, Nicolás y A. Visalberghi. Historia de la Pedagogía. México, F.C.E., 1995, undécima reimpresión.
- 2.- Azuela, Mariano LOS DE ABAJO Colección Popular México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- 3.- Brading, David A., (compilador) CAUDILLOS Y CAMPESINOS EN LA REVOLUCIÓN MEXICANA México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- 4.- Cockcroft, James PRECURSORES INTELECTUALES DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA México, Siglo XXI Editores.
- 5.- LOS DE ABAJO Colección Popular México, Fondo de Cultura Económica, 1995
- 6.- Flores Magón, Ricardo EPISTOLARIO Y TEXTOS Colección Vida y Pensamiento de México. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- 7.- *González Obregón, Luís, LOS PRECURSORES DE LA INDEPENDENCIA MEXICANA EN EL SIGLO XVI, México, Librería de la viuda de C. Bouret, 1906.*
- 8.- *Hernández y Dávalos, Juan E. HISTORIA DE LA GUERRA DE INDEPENDENCIA DE MÉXICO Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1985, 6 Volúmenes.*
- 9.- *Mi pequeño Larousse ilustrado. 2009. México 2009.*

**Direcciones electrónicas:**

[http://www. Chistes mexicanos. com](http://www.Chistesmexicanos.com)

[http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id\\_sitio=1222105](http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=1222105)

[http://es.wikipedia.org/wiki/Diego\\_Rivera](http://es.wikipedia.org/wiki/Diego_Rivera)

[http://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9\\_Clemente\\_Orozco](http://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Clemente_Orozco)

[http://www.drowlord.com/art/favoriteArtists/ansel\\_adams/full\\_size/19\\_jose\\_clemente\\_orozco.jpg](http://www.drowlord.com/art/favoriteArtists/ansel_adams/full_size/19_jose_clemente_orozco.jpg)

[http://es.wikipedia.org/wiki/David\\_Alfaro\\_Siqueiros](http://es.wikipedia.org/wiki/David_Alfaro_Siqueiros)

[http://www.neboint.org/open/uploads/pintura\\_david\\_alfaro\\_siqueiros.jpg](http://www.neboint.org/open/uploads/pintura_david_alfaro_siqueiros.jpg)

[http://es.wikipedia.org/wiki/Alfredo\\_Zalce](http://es.wikipedia.org/wiki/Alfredo_Zalce)

[http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/publicaciones/publi\\_quepaso/alfredozaice.htm](http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/publicaciones/publi_quepaso/alfredozaice.htm)

<http://www.laberintos.com.mx/muralismo.html>

## 7.2 BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- 10.- Krauze, Enrique, et. al. *HISTORIA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA ,1924-1928. La reconstrucción económica.* México, El Colegio de México, 1981.
- 11.- Meyer, Jean *LA REVOLUCIÓN MEXICANA* México, Editorial JUS
- 12.- RUBEL, M., *Karl Marx: ensayo de biografía intelectual*, Ed. Paidós
- 13.- MARX, Karl, *Sociología y filosofía social*, Ed. Península.
- 14.- CHARLOT, Jean (1985): *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, México DF, Domés
- 15.- DwOLFE Bertrán *la fabulosa vida de Diego Rivera* edit Diana México 199.1
- 16.-Clemente Orozco José *Autobiografía ediciones era*, México, 1970-1990.
- 17.-Ibarguengoitia Antonio, *FILOSOFÍA MEWXICANA EN SUS HOMBRES Y EN SUS TEXTOS*, edit. Porrúa, S.A. México, 1990.
- 18.-Arreola Jun José, *LA PALABRA EDUCACIÓN*, sep setentas, México DF.
- 19.-Ramos Samuel, *Filosofía de la Vida Artística*, edit. Colección Austral, México, 2001.
- 20.- Vasconcelos José *LA RAZA COSMICA*, edit. La colección Austral Mexicana, México 1995.

## MUSEOS VISITADOS

Guadalajara, Jalisco.

Instituto Cultural Cabañas

Murales de José Clemente Orozco.

Cuernavaca, Morelos.

Palacio de Hernán Cortés

Mural de Diego Rivera

Ciudad de México.

Palacio de Bellas Artes

Mural de Diego Rivera

Museo de Frida Kahlo (casa azul)

Museo de Diego Rivera

Morelia, Michoacán.

Palacio de Gobierno

Murales de Alfredo Zalce

## 8.- GLOSARIO

- **ARTE**

El arte es una forma de expresar información. El arte añade más posibilidades para abstraer, conceptualizar y comunicar de las que permiten los lenguajes naturales o formales

Dicha información debe estar sujeta a límites. Puede transmitir ideas o sentimientos, limitarse a producir un efecto estético o incluso expresar sensaciones que no sean explicables mediante lenguajes.

A pesar de esta amplitud en sus posibilidades, el arte suele estar muy asociado al concepto de belleza

- **ARTISTA**

El artista es la persona que realiza o produce obras de arte. Lo que se entiende por Artista depende por lo tanto del significado de la palabra "arte".

Dado el cambiante significado de la noción "arte", el término "artista" sólo puede definirse o estudiarse desde un punto de vista histórico. El mismo depende de las ideas estéticas de cada época.

- **CRETIVIDAD**

La creatividad, denominada también inventiva original, imaginación constructiva, pensamiento divergente... pensamiento creativo, es la generación de nuevas ideas o conceptos, o de nuevas asociaciones, que habitualmente producen soluciones originales.

- Los tres grandes sentidos del concepto:
  - Acto de inventar cualquier cosa nueva (Ingenio).
  - Capacidad de encontrar soluciones originales.
  - Voluntad de modificar o transformar el mundo.

- **ESTETICA**

Estética, rama de la filosofía (también denominada filosofía o teoría del arte) relacionada con la esencia y la percepción de la belleza y la fealdad. La estética se ocupa también de la cuestión de si estas cualidades están de

manera objetiva presentes en las cosas, a las que pueden calificar, o si existen sólo en la mente del individuo; por lo tanto, su finalidad es mostrar si los objetos son percibidos de un modo particular (el modo estético) o si los objetos tienen, en sí mismos, cualidades específicas o estéticas. La estética también se plantea si existe diferencia entre lo bello y lo sublime.

- **FILOSOFIA**

La filosofía es el estudio de ciertos problemas fundamentales relacionados con cuestiones tales como la existencia, el conocimiento, la verdad, la belleza, la mente y el lenguaje. La filosofía se distingue de otras maneras de abordar estos problemas (como el misticismo y la mitología) por su método crítico y generalmente sistemático, así como por su énfasis en los argumentos racionales.

La palabra «filosofía» viene del griego antiguo φιλος (*filos*), que significa ‘amor’ o ‘amante’, y σοφία (*Sofía*), que significa ‘sabiduría’. Por lo tanto, φιλοσοφία (*philosophía*) significa ‘amor por la sabiduría’

- **IDEALISMO**

En filosofía, el término Idealismo designa las teorías que —en oposición al materialismo— sostienen que la realidad extramental no es cognoscible tal como es en sí misma, y que el objeto del conocimiento está pre formado o construido por la actividad cognoscitiva.

- **IMAGINACIÓN**

La imaginación (del latín *imaginatio*, -ōnis) es el ejercicio de abstracción de la realidad actual, supuesto en el cual se da solución a necesidades, deseos o preferencias. Las soluciones pueden ser más o menos realistas, en función de lo razonable que sea lo imaginado.

Si es perfectamente trazable, entonces recibe el nombre de inferencia; si no lo es, entonces recibe el nombre de fantasía.

Extramental no es cognoscible tal como es en sí misma, y que el objeto del conocimiento está pre formado o construido por la actividad cognoscitiva.

- **LENGUAJE VISUAL**

Todas las imágenes visuales están constituidas por forma, color, textura y luz en diversas medidas. Forma, color, textura e iluminación son características que podemos identificar en cualquier imagen o configuración visual

- **MANIFIESTO**

En Arte, a partir de las vanguardias, manifiesto suele llamarse a una expresión reivindicativa que simboliza la voluntad de estilo de un grupo de artistas o de un nuevo movimiento. Puede ser un escrito que se publica, como el *Manifiesto futurista* de Filippo Tommaso Marinetti (20 de febrero de 1909) o el *Manifiesto neoplasticista* de Piet Mondrian (1917), o el *Manifiesto dadá* de Tristán Tzara (1918), o el *Manifiesto surrealista* de André Breton (1924); o puede ser una obra de arte que

- **MONISMO**

Reciben el nombre de monismo todas aquellas posturas filosóficas que sostienen que el universo está constituido por un sólo principio o sustancia primaria. Así, según los monismos materialistas, todo se reduce, en última instancia, a materia, mientras que para los espiritualistas o para el idealismo (especialmente, el idealismo hegeliano), ese principio único sería el espíritu. Se considera simboliza y resume lo que ese movimiento propone.

- **MURAL**

Un mural es una imagen que usa como soporte un muro o pared. A diferencia de la gigantografía, el mural debe contener un relato. Por ello, se dice que es como una película quieta. Características principales del mural:

Monumentalidad, la cual no sólo está dada por el tamaño de la pared sino por cuestiones compositivas de la imagen.

Poliangularidad, que permite romper el espacio plano del muro.

- **MURALISMO**

El muralismo es un movimiento artístico puramente americano que surge en México a comienzos del 1900. Por sus características exige un proceso de rupturas, transgresiones y tránsitos para superar los límites impuestos por nociones artísticas exaltadoras del genio y su inefable proceso creativo.

Monumentalidad, la cual no solo esta dada por el tamaño de la pared sino por cuestiones compositivas de la imagen. Poliangularidad, que permite romper el espacio plano del muro.

Los murales pueden elaborarse con distintos métodos, como por ejemplo los métodos denominados al fresco, en el cual la pintura se coloca en el repello de la pared todavía fresca, o al seco en el cual la pintura se coloca sobre una pared ya seca

- **ONTOPOIESIS**

Estructura del ser de la obra. Espíritu creativo en la creación.

- **PINTURA DE CABALLETE**

Las pinturas de caballete son obras ejecutadas sobre soportes móviles, como son las tablas y los lienzos. Como se deduce de su propio nombre, el soporte se coloca durante la ejecución del cuadro sobre un caballete.

- **SEMIOTICA**

La semiótica se define como el estudio de los signos, su estructura y la relación entre el significante y el concepto de significado ARTE.

El arte es una forma de expresar información. El arte añade más posibilidades para abstraer, conceptualizar y comunicar de las que permiten los lenguajes naturales o formales

Dicha información debe estar sujeta a límites. Puede transmitir ideas o sentimientos, limitarse a producir un efecto estético o incluso expresar sensaciones que no sean explicables mediante lenguajes.

A pesar de esta amplitud en sus posibilidades, el arte suele estar muy asociado al concepto de belleza

- **TÉCNICA AL FRESCO**

Los murales pueden elaborarse con distintos métodos, como por ejemplo los métodos denominados al fresco, en el cual la pintura se coloca en el repello de la pared todavía fresca, o al seco en el cual la pintura se coloca sobre una pared ya seca.