

¿Cómo pensar el arte público? A 100 años del muralismo mexicano

How to think Public Art? 100 Years of Mexican Muralism

Irene Herner Reiss*

Recibido: 29 de junio de 2022

Aceptado: 1 de agosto de 2022

RESUMEN

Este artículo consta de siete apartados —prácticamente independientes uno del otro, pero íntimamente vinculados— y es resultado de investigaciones sobre el arte público a propósito de los 100 años del nacimiento del muralismo mexicano. Expresan mi manera de pensar desde la sociología del arte y la comunicación artística, del concepto y la experiencia del arte público en México. Conforman una síntesis y un seguimiento de una vieja pasión intelectual que me ha forjado. Este arte muralista profundo conforma un legado que merece ser estudiado a profundidad desde las perspectivas actuales, y difundido como lo más refinado de la comunicación cultural nacional de valor universal. A través de las propuestas artísticas de distintos pintores, trabajé el lugar del *artista-comunicador* como participante activo, profesional comprometido con el devenir social, y el *arte público* como un constructor de identidades plurales que constituyen nuestro patrimonio ciudadano. La herencia del muralismo en el siglo XXI no sólo se halla en la producción de murales, se actualiza en tanto se comunica de formas distintas en las tecnologías de la comunicación masiva y las redes sociales.

ABSTRACT

This paper is subdivided into seven segments —independent but interconnected with one another— that are a result of research on public art regarding the 100th anniversary of the birth of Mexican Muralism. They express my way of thinking, from the sociology of art and artistic communication, of the concept and experience of public art in Mexico. They represent a synthesis of an old intellectual passion that has structured my thought. This art is created with great depth, a legacy that deserves to be studied thoroughly from current perspectives, and disseminated as the most refined experience of national cultural communication, with universal value. Through the artistic proposals of different painters, I analyzed the place of the *artist-communicator* as an active participant—a professional committed to social development—and *public art* as a builder of plural identities that constitute our civic heritage. The legacy of muralism in the 21st century lays not only in the production of murals, it has been updated as it is communicated in different ways in mass communication technologies and social networks.

* Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPYS), UNAM, México. Correo electrónico: <iherner@gmail.com>.

Palabras clave: arte público; Muralismo mexicano; identidad cultural; integración de las artes; profesionalización de las artes.

Keywords: public art; Mexican Muralism; cultural identity; integration of the arts; professional art.

El arte público en los montajes de una mexicanidad individual

Este artículo consta de siete apartados —prácticamente independientes uno del otro, pero íntimamente vinculados— y es resultado de mis investigaciones sobre el arte público a propósito de los 100 años del nacimiento del movimiento artístico llamado muralismo moderno de México. Estos apartados expresan mi manera de pensar desde la sociología del arte, la comunicación artística, el concepto y la experiencia del arte público en el México del siglo xx; conforman una síntesis y un seguimiento de una vieja pasión intelectual que me ha forjado. Las preguntas que en el transcurso del tiempo he hecho sobre este tema, inciden en las maneras de interpretar mi mexicanidad criolla como hija de judíos austro-polacos, sobrina, nieta, y bisnieta de vieneses que se refugiaron en México después del *Anschluss*.

Hitler y la guerra representaron el fin de un universo, el que llevó a Stefan Zweig en 1941 a emigrar a Brasil. Ahí escribió un libro en el que describe maravillado los hallazgos, para él antes incógnitos, del mundo tropical americano. Sin embargo, ese europeo “de pura cepa”, representante de la poética y los ritmos de la cultura occidental, no pudo entranarse con la selva que le era exótica, en la que sus habitantes no se comunicaban en alemán, ni sentían nostalgia por la pérdida de su universo de referencia, mismo que lo conmovía y lo alborozaba, dentro del que se sentía cobijado y podía fluir y formar parte de idénticas estructuras de significación. Un origen común, calmante de ansiedades, consuelo frente al vértigo de la ignorancia. Stefan Zweig, ese gigante de la literatura, nadie como él para transmitir a través de conmovedoras historias concretas, la atmósfera, el conocimiento y la creatividad de su era, de su Europa perdida. No lo soportó. Escribió en 1941 *Brasil, país del futuro* (Zweig, 2012), en homenaje al continente que lo recibió con los brazos abiertos y decidió que, si su mundo estaba hecho pedazos, su vida ya no tenía sentido tampoco y se suicidó.

Mi familia, como muchos otros emigrantes que venían de la desesperación, la miseria, el horror y el miedo; por el contrario, al ser tan bien recibidos por el gobierno de Lázaro Cárdenas, consideraron que sus imágenes de paraísos se acoplaban perfecto en esta tierra. “Como México no hay dos”. Se embarcaron hacia México un abanico familiar, cargado de historias subversivas y de requiebres. Por ironía, siendo judíos, se apellidaban Deutsch, cuya traducción literal es “alemán”. En el mismo nombra otra ironía, pues mi mamá y sus dos hermanas se apellidaban Reiss Deutsch, que en español se oye como raíz de germano. Mi abuelo, un hombre extremadamente guapo, fue teniente coronel en el ejército de Fran-

cisco José en la Primera Guerra Mundial. Fue herido en batalla y, por ello, fue condecorado y considerado un austriaco de raigambre eterna. Veinte años después, tuvo que huir junto con su familia Reiss Deutsch como tantos otros judíos. Eran los chivos expiatorios de la estrategia militarizada del odio público en contra de quien no perteneciera al círculo de las poderosas lealtades fascistas nombradas raza aria. Qué absurdas suenan las supuestas causas públicas de crueldades como esas, capaces de la degradación humana absoluta, para justificar una impuesta superioridad racial fundada en la ideología, para conquistar el poder político. Qué triste reconocer, una y otra vez, ese aspecto polarizador, tan repetitivo, de la condición humana.

Mi círculo familiar halló absolutamente exótico a México, igual que André Bretón en su visita a casa de Frida Kahlo en Coyoacán, ese mismo 1938, cuando bautizó a los pobladores y artistas de este país, como *surrealistas naturales*.¹ Mis tíos favoritos, no sólo congeniaron con mi propia moción exótica y paradisíaca en el pueblo y la serranía de Tepoztlán, Morelos, sino que compartieron conmigo su maravillado alborozo ante la belleza de los paisajes y la diversidad cultural de México. Con mi tío abuelo Arnold y su hija Ruth Deutsch Reiss, conocida como Ruth Lechuga —porque se apropió del apellido de su primer esposo para mexicanizarse—, hice maravillosos viajes por los pueblos y por las selvas de México. Mi tía Ruth se quedó sin cigarros a la hora de participar en el hallazgo arqueológico de Bonampak, con el arqueólogo danés Frans Blom a la cabeza, y tuvo que fumar los puros fuertes que le ofrecieron pobladores lacandones. Recuerdo Papantla con fascinación y vértigo. Era yo tan pequeña que al bajar la cabeza para sacar de mi vista el vuelo de los voladores que tanto me asustó, veía el piso empedrado bien cerquita de mis ojos. Ruth tomó fotos inolvidables de esa capacidad de volar que venía desde tiempos inmemoriales.

Poco y no tan poco a poco, el departamento de los edificios Condesa en la calle Pachuca donde vivía la doctora Ruth, —quien resolvía su sustento trabajando como bióloga, dueña de un laboratorio de análisis clínicos, donde llegaban a hacerse las pruebas muchos mexicanos que se iban para el otro lado— se fue llenando de objetos. Ese departamento y luego dos más conectados al primero, se empezaron a cubrir de obras del arte popular del país, pero no eran objetos típicos, no eran hechos para los turistas (Lechuga, de Orellana y Turok, 2014). Eran las máscaras, los textiles, los materiales, los instrumentos, los objetos utilizados en las fiestas tradicionales y rituales indígenas y mestizas (Lechuga, 1982, 1991). Expresiones de un vital arte público arraigado en el tiempo.²

¹ Ida Rodríguez Prampolini escribió acerca de esta adjetivación sobre México del espíritu exótico de Bretón, años después, en su libro de lúcido título *El surrealismo y el arte fantástico en México* (Rodríguez, 1964), en el que especifica que no hay tal cosa como el surrealismo natural y que en México hay una tradición mágica y religiosa que circula en el fluido de un Arte Fantástico.

² El Acervo Fotográfico Ruth D. Lechuga fue incluido en 2022 en la lista “Memoria del Mundo de México” del Comité Mexicano de la UNESCO. Para conocer la colección de Ruth Lechuga: Ruy (s.f.); UNESCO (2021).

En el transcurso de los años, la colección de Ruth, junto con sus fotografías, fueron conformando uno de los universos más hermosos y completos de la variedad y vitalidad artística, y multicultural del país adoptivo, por el que Ruth se dejó envolver, no solo como viajera fascinada por lo ajeno y exótico, sino porque al ir conociendo a fondo, al ir pensando el “México profundo” desde una perspectiva artística, etnológica y humana, ella se transformó. En el transcurso de los años, escribió varios ensayos y textos curatoriales que publicó la revista *Artes de México* (Lechuga, 2011). Lo exótico pasó a ser para ella lo entrañable, lo conocido. A Ruth la consolaba dormir entre calaveras de papel cortado y de dulce, me recordaba las caricaturas de José Guadalupe Posada y la casa de Frida en Coyoacán con sus grandes “judas”, muñecos hechos para ser quemados en el jolgorio de las fiestas religiosas.

Antes de entrar a la universidad, tuve la suerte de descubrir la mexicanidad patriótica que un nuevo tío —casado con mi tía vienesa— traía de Pénjamo. Un discurso del Bajío, absolutamente nacionalista y a la vez malinchista, los debates sobre qué era ser de esta tierra, entre él y los primos, seguido se conjugaban con unas deliciosas carnitas —y tequila— que nos compartía en su jardín de San Jerónimo. En la UNAM, a partir de 1961, fue exaltante descubrir que estas exploraciones sobre la moderna visión mestiza de la mexicanidad que traía yo de mi casa, se convertían en tema de reflexión profunda y de tiempo completo. Ciudad Universitaria era un universo de inquietantes formas y preguntas inéditas. En la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPYS) tuve la suerte de ser alumna de maestros que me formaron en el campo de la sociología y la comunicación periodística, como Víctor Flores Olea y Henríque González Casanova. Se me abrió el mundo al escuchar y leer sobre el tema del arte público, especialmente admiré al profesor de la Facultad de Filosofía y Letras, Justino Fernández, cuando lo escuché describir de manera visual y deliciosa, cómo el mundo cultural y ritual del México afrancesado y porfiriano fue trastocado y transformado al tiempo que sucedía y culminaba la lucha armada revolucionaria en 1921. Qué esclarecedor y divertido me resultó comprender las significaciones del nacionalismo revolucionario y mestizo de México, entendidas como montajes renovados de estructuras simbólicas antiquísimas. Comparto aquí una cita de este texto idóneo del maestro Fernández —escrito en enero de 1940—, de su libro sobre José Clemente Orozco, su muralista favorito:

México presenció, al fin de la primera década del siglo, las magníficas fiestas del Centenario de su independencia. En ellas culminaba esplendorosamente la plácida vida, “fin de siècle”, a decir de algunos, la época de mayor plenitud del mundo moderno. La seguridad, más aparente que real, se dejaba sentir por doquier; se sabía lo que era bueno y lo que era malo; lo bonito y lo feo; se tenían valores fijos, la ciencia abarcaba con positivo orgullo todas las ramas del saber, un poco más y lo absorbería todo; la producción artística que daba el tono no podía ser más abominable, ni más gustada; El Teatro Nacional sintetizaba el anhelo de poseer la Ópera de París, modernizada, superada y aclimatada en el invernadero mexicano.

En materia de pintura, el gusto más refinado de México, no traspasó nunca la idea de una reproducción servil de la naturaleza; la bella mujer redonda, de ojos acaramelados, y tez “como pétalo de rosa”; los celajes al atardecer, alguno que otro desnudo de adolescente y el inevitable jarrón con flores, o las flores flotando sobre el agua, pintadas al pastel, eran junto con las “japoneñas” en la poesía, los temas favoritos [...] Chapultepec emulaba al “Bois de Boulogne”, con los carruajes “carretelas”, “Landaus”, “Coupés” y alguno que otro, “Renault”, “Protos”, o “Packard”, que se consideraban peligrosos.

Pero sopló el vendaval de la Revolución, al grito de “Mueran los científicos”, de la guerra europea más tarde, y metiéndose por las ventanas, por los zaguanes, por las azoteas, destruyó el orden existente, estrelló de un culatazo los tibores de china, manchó de café, y de licores corrientes las mesas de billar, hizo fuego con leña cortada de los ajuares de Luis XV, ahumando los estucados [...] Los restaurantes de lujo fueron invadidos por hordas vestidas con calzones blancos, portando grandes sombreros de petate, en que ostentaban la imagen de la Virgen de Guadalupe y las cantinas vomitaban fuego al compás de la “Adelita”; los cimientos del país crujieron [...] El gusto por el arte, el “buen gusto”, quedó resquebrajado.

[...] Pero, ¿y el arte?, ¿Qué pasó con el arte? Pues: Los cuadros de caballete resultaron insoportables, inútiles y anacrónicos. Como una oleada, un grupo de locos desconocidos se soltó pintando las paredes de los edificios públicos, con unos extraños “monos” y con más extrañas ideas todavía. Se volvió la mirada a las artes aborígenes (¿quién hubiera pensado que aquello tenía algún valor?); a las artes populares, las sillas de cocina se colocaron en las salas, en los restaurantes, consideradas como objetos de arte, y las “medidas” de las pulquerías sirvieron para tomar “Haigh-Balls” [sic] [...] Aquellos locos pintores a quienes no se les hizo caso en un principio, se les comenzó a tomar en serio, y al apaciguarse las aguas, se comprendió que entre ellos quedaba lo más revolucionario de la Revolución y la pintura mural de México vino a ser una de las pocas manifestaciones que no acabó a tiros, al contrario, se adueñó del ambiente dándole dignidad [...]. (Fernández, 1956: 15-19)

El mundo visual de las haciendas y de las viviendas del campo fue introducido por algunos artistas a sus casas y a sus apariencias, y luego descolló en el cine de charros. Entre sus personajes, resaltan especialmente las tehuanas que inspiraron, no solo, pero en particular, la obra y la representación de sí misma de Frida Kahlo, una mestiza, hija de mexicana provinciana y de un fotógrafo urbano alemán. Siempre pensé que Ruth tenía que ver con la mexicanidad plástica y femenina de Frida, mucho antes de que Frida se convirtiera en ícono del feminismo. Yo me miré con los mismos ojos, dentro del espacio ético y estético que la vida me abrió para hacer mis propias identificaciones identitarias. Ruth legó su colección al Museo Franz Mayer³ y antes de morir, llegó Cuauhtémoc Cárdenas a despedirse de ella en nombre propio y en el del recuerdo de su padre.

³ Para conocer más sobre esta colección: Museo Franz Mayer (s.f.).

Desde que tengo memoria, tomé la decisión de encontrar las formas de ser mexicana, aunque en mi casa hablábamos en alemán. Mi hermana y yo íbamos con mi papá al templo en Yom Kipur (y a escondidas, Chona, la cocinera, me llevaba a misa a rezarle a la Guadalupeana). Y los deseos de bienestar entre mis familiares se pronunciaban en inglés, o a favor —otra ironía de nombres— del gobierno de Miguel Alemán. Primero, mi casa estaba llena de tibores, tapetes persas, pinturas de Venecia de Guardi y Canaletto y otras de escenarios barrocos de campos de batalla en medio de bosques oscuros y caballos flexibles. En lo que crecía yo, empezaron a llegar a la casa los paisajes más románticos, bellos y paradisíacos de México, pintados por los maestros europeos Landesio (Imagen 1), Rugendas y varios más que yo veía embelesada; hasta que un día, las paredes de la sala se poblaron de una serie de cuadros cubistas pintados por Diego Rivera (Imagen 2).

Imagen 1

Antesacristía del convento de San Francisco, 1855

El valle de México desde en cerro del Tenayo, 1870

El puente de san Antonio en el camino de San Ángel, junto a Panzacola, 1855



(s.)

Mis padres los habían adquirido en París. En aquel entonces, pocos valoraban la obra modernista que había realizado el artista en Europa antes de convertirse en muralista. Dolores Olmedo adquirió varios de esos cuadros que se lucieron en su museo de Xochimilco.

Un día convencí a mi maestro Justino que nos diera una conferencia sobre el mural de José Clemente Orozco en el Hospicio Cabañas, frente al estudio del *Hombre en llamas* que colgaba en uno de los muros de mi casa. Ahí colgaba también el primer cuadro sobre el que escribí en mi vida. Era pequeño, pintado por Orozco. Años después pude comprobar que acaso este cuadrito de los cuarenta fue el único en que el artista pintó la ternura como tema. Re-

presenta de manera muy sintética a una pareja, ella güera, él negro, frente a las torres de Manhattan, nadando y cuidando amorosos a sus dos bebés, uno güero, otro negro.⁴

Imagen 2

Paisaje de Toledo, 1913



Fuente: Herzog (2016).

A los muros de mi casa llegaron a vivir, por temporadas, hermosos cuadros pintados por Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Pedro Friedeberg, esculturas de Mathias Goeritz y, sobre todo, había cada vez más obras poderosas que parecían salirse del cuadro, pintadas por David Alfaro Siqueiros, el artista favorito de mi madre, a quien conocí sentado en la sala de mi casa y luego lo visité cuando pintaba su mural de la Revolución en el Castillo de Chapultepec. El mismo recinto que guardaba la tina de Carlota, junto con la atmósfera de un imperio impuesto y un fusilamiento que les dolía aún a los refugiados vieneses en México. En mis visitas, siempre encontraba a David pintando febrilmente, y un día me enseñó cómo se basaba en fotografías que tenía entre los dedos llenos de pintura. “Mira, este que pinto es Leopoldo Arenal, fue mi suegro, murió en la revolución”. Es el primero del río de muertos, víctimas de guerra. “Es el único que tiene facciones definidas” (Herner, 2010b).

⁴ Consultar imagen en el catálogo de la exposición *José Clemente Orozco: pintura y verdad* (Herner, 2010a: 378).

El tema del arte público como manera de conceptualizar las propuestas artísticas que dieron lugar al muralismo mexicano hace cien años, me permite revisar los conceptos éticos y estéticos que conformaron mi propia formación artística e histórica; las apropiaciones de una mexicanidad de origen extranjero e identidad continental. La concepción del arte público —atado a la construcción de identidades culturales— me atrajo, ayer como hoy, por su propuesta de mestizar las diferencias que conjugan la tradición y las historias del territorio nacional dentro del devenir artístico internacional. Puedo decir que durante los 80 años que he vivido, me he dedicado, de tiempo completo, a hacer de mí un *bricolage* identitario (Martínez, 1998) tan barroco y mestizo, como Alejo Carpentier describe el sentido espiritual de la América hispana (Carpentier, 1999; Márquez, 1982). Identidades culturales de espíritu barroco, que integran de maneras ingeniosas y novedosas diversos ejes significantes y significaciones sin fin. Una cultura de la mayor diversidad, cuyo núcleo son propuestas surgidas de los trenzados con las diferencias. Así que este texto barroco que escribo hoy se construye desde una historia que me importa. Soy uno de los sujetos que lo relata.

El arte público en Europa

El término combinado *arte público* (a primera vista un sinsentido: todo arte es público) tiene historia, aparece desde el siglo XIX en Francia, en contraposición a la corriente del “arte por el arte” que dio lugar al artista bohemio y al mercado del arte. Sustenta la creación artística como experiencia activista y causa del pueblo,⁵ cuya acción estética es instrumento de la vida política, como protesta social, pero también contra los criterios del arte académico y los de los círculos del poder que limitaban la creación. No es un *arte puro* (¿alguno lo ha sido?), forma parte de los levantamientos obreros y las luchas republicanas de la época. Muy bien representado en ese país por el realismo heroico de Gustave Courbet⁶ (Imagen 3) y el periodístico del caricaturista genial Honoré Daumier, quienes concibieron al arte como arma de crítica social (Nochlin, 1985; Egbert, 1970; Gauss, 1966; Sager, 1981). Por sus acciones militantes, ambos artistas pagaron con su libertad personal, encarcelados y en el exilio. Hoy, sus obras y sus historias siguen siendo testigos de aquellos ensalmos.

⁵ Se entiende el término pueblo, a partir de la Revolución Francesa, como la multitud que conforma un organismo que actúa como un solo yo, ante un yo ideal o líder, frente a un enemigo común. Está constituido por “los pobres de la tierra”, es sinónimo de masa. De acuerdo con autores como Ernesto Laclau y Enrique Dussel, pueblo ubica a un sujeto político opuesto al poder, desposeído, en oposición al estado de cosas y a las clases dominantes (Hernández, 2014).

⁶ Gustave Courbet (1819-1877) fundó el concepto fundamental del arte realista sobre la propuesta de que “la verdad es la belleza” (lo bello es la verdad).

Imagen 3

Un enterrement à Ornans, 1849-1850



Fuente: Musée d'Orsay (s.f.).

En 1830, cincuenta años después de la Revolución francesa, una imagen fundamental que el arte produjo sobre la libertad democrática es la espectacular pintura del artista romántico Eugène Delacroix: *La libertad guiando al pueblo* (Imagen 4), al pueblo rebelde de las barricadas, a los trabajadores de la calle y de las nuevas zonas fabriles (Bugler, 2005).

Imagen 4

La Liberté guidant le peuple, 1830



Fuente: Louvre (s.f.)

La libertad representada es la misma estatua griega de tiempos de la antigua democracia griega con sus mitos de verdades eternas. El artista actualiza la estatua de antaño al presente ideal público incluyente. Al derecho inalienable que a partir de la *Declaración de los Derechos del hombre y el ciudadano* (1789) debe tener cualquier y todo ser humano para decidir y producir su vida.

En este cuadro, la Libertad ha bajado del mundo de los dioses y los muertos convertida en una costurera o lavandera, con su piel sucia del carbón y del polvo de las calles en que deambula, sobre la sangre derramada de una multitud que, en tanto organismo, se unió como pueblo, como masa, a entregar la vida en nombre de la *igualdad, la fraternidad y la libertad* democráticas.

La monumental figura femenina que porta el simbólico gorro frigio, guía con la bandera republicana y el fusil a los líderes que dirigen, sacrifican y representan el difícil camino hacia la libertad. De hecho, la lucha del momento histórico es contra la monarquía del rey borbón Carlos X, a favor de conquistar un gobierno republicano. El sacrificio de los pobladores en las calles del París de entonces fue en vano, ya que el triunfo lo obtuvo de nuevo la monarquía encabezada por Luis Felipe I de Orleans.

Como todo gran arte, esta pintura de Delacroix rebasa su época y se actualiza en cualquier momento o lugar en el que la libertad democrática sea símbolo fundamental para la sociedad. Sin embargo, el pintor que logró esta imagen inigualable y precisa —quien se autorretrata dentro de la obra— no era un militante revolucionario, pero era un romántico liberal partidario de las luchas populares y nacionales, al tiempo que un *bon vivant*. Y es que las obras de arte público pueden surgir como labores de ermitaños en el aislamiento, ya que cada ser humano recupera, en tanto sujeto, el sentido de la universalidad. La eternidad se reencuentra en lo finito y la monumentalidad se puede producir en los objetos más pequeños.

Fue característica la controversia decimonónica que confrontó la producción artística en dos campos aparentemente antitéticos: el del arte por el arte y el del arte al servicio de una causa extraartística (Rodríguez, 1989; Brenner, 1986c). Una polarización imposible de resolver, ya que es tan artificial como pretender diferenciar la psicología de masas de la psicología del yo.⁷ Para empezar, no basta que el artista piense que su obra es un arma de combate para que ésta lo sea y, al contrario, una obra intimista puede transformarse en poderosa propaganda sin que el artista se lo proponga. La oración y el acto religioso más íntimos conectan al individuo más aislado con el Otro, es decir, con el universo aprendido y eso lo pone en armonía con su realidad. Robinson Crusoe (Defoe, 2004; Novak, 2001), por

⁷ Sigmund Freud, en 1921, en el primer párrafo de *Psicología de las masas y análisis del yo* especifica: “La oposición entre psicología individual y psicología social o colectiva, que a primera vista puede parecernos muy profunda, pierde gran parte de su significación en cuanto la sometemos a más detenido examen [...] En la vida anímica individual aparece integrado siempre, efectivamente “el otro”, como modelo, objeto auxiliar o adversario, y de este modo, la psicología individual es al mismo tiempo y desde un principio psicología social [...]” (Freud, 1973a).

más aislado que se hallara en la isla desierta en que naufragó; estaba marcado por la cultura que lo formó, la cual él deshebrará como obra individual en el transcurso de veintisiete años de soledad. Cuando por fin aparece otro ser humano en su paraje —ya una verdadera plantación—, como éste es de raza negra y de una cultura ajena a la europea, lo coloniza. Ambos aceptan de manera automática que éste se convierta en el siervo del europeo, como si eso fuera natural y no la decisión del yo de ambos, instaurado dentro de una conciencia histórica colonial y racista. Irónicamente, Robinson lo bautiza Viernes —que remite a Venus y por tanto al amor. Las diferencias entre ambos se establecen como los prejuicios que normarán su relación. Lejos estaba en 1719 Daniel Defoe de comprender que los diferentes pueden convivir en equidad, ajenos a una realidad colonizada.

El arte público revolucionario en México

Aristóteles en su *Poética* planteó que el arte es catártico en tanto da cuenta, no de la vida, sino de la *experiencia de la vida* de los individuos pensando que cada yo es social. El lenguaje establece que, sin comunicación, sin civilización, no hay humanidad. Individuos y audiencias están sintonizados para existir. El concepto de arte público en la base de la experiencia de los pintores muralistas mexicanos del siglo xx, tiene aún sentido hoy día, en tanto el fundamento de su historicidad y de su poética fue dar a ver la experiencia pictórica de la mexicanidad en torno a los valores e ideales de la Revolución Mexicana de 1910; pero más allá, en torno a la pregunta sobre qué es ser mexicano en la era moderna.

¿Cómo actualizar el antiguo sentido del mestizaje marcado en la imagen de una virgen católica, española, de Extremadura, que al mismo tiempo es otra, expresión y consecuencia de una yuxtaposición violenta, integrada a la simbología de un mito de origen que se actualizará como religión y arte desde entonces?

La extraordinaria riqueza imaginaria que caracteriza al arte plástico moderno mexicano da cuenta de un cuestionamiento sobre la vivencia de las imágenes de mexicanidad, dentro y fuera de nuestro país. Conforman un acervo artístico que resume la experiencia de existir en el tiempo y en el espacio social. Muestra la modernidad extrema, al lado del hallazgo de la más antigua tradición artística. Es una pintura que forma parte de la experiencia artística de la cultura occidental, tanto la del pasado de los grandes maestros, como la del presente vanguardismo contemporáneo. Al mismo tiempo, es una plástica que explora la perspectiva de reconocer otros clásicos, a los antiguos productores de la experiencia continental. Un arte que no solamente recupera el sentido histórico del mestizaje, sino que establece sus significantes en el proceso mismo de mestizar (Herner, en prensa a). Yuxtaposiciones que se conjugan como verbos y generan bellas significaciones y apropiaciones novedosas de ingenio y creatividad sin fin.

El arte público se entendió en el México posrevolucionario como un arte monumental producido por individuos para las masas. Fue nombrado así por David Alfaro Siqueiros, quien había sido “soldado de la Revolución”, y en 1922, regresaba de Europa con una propuesta artística revolucionaria, para ponerla al servicio de una epopeya nacionalista y comunista. Siqueiros escribe en 1948 que “Nuestro movimiento en México estuvo en favor del arte público, que dio vida por primera vez en siglos a un nuevo tipo de artista, al artista ciudadano, combatiente, opuesto a los artistas mexicanos tradicionales anteriores a la revolución” (Alfaro, 1979: 20-21).

Los tiempos modernos en México generaron una larga lista de magníficos pintores que produjeron dentro y fuera del campo de la política una infinita variedad de imágenes mexicanistas de la identidad de nuestro país. Entre ellos, acaso los más sobresalientes fueron José Guadalupe Posada, Saturnino Herrán, Roberto Montenegro, Gerardo Murillo “Dr. Atl”, Alfredo Ramos Martínez, José Clemente Orozco, Diego Rivera, Fernando Leal, Jean Charlot, David Alfaro Siqueiros, Carlos Mérida, Manuel Maples Arce, Miguel Covarrubias, Carlos Orozco Romero, Manuel Rodríguez Lozano, Abraham Ángel, Julio Castellanos, Rufino Tamayo, Antonio Ruiz “El Corcito”, Juan O’Gorman, Pablo O’Higgins y entre las artistas Frida Kahlo, María Izquierdo, Carmen Mondragón “Nahui Olin”, Tina Modotti, Lola Álvarez Bravo, Aurora Reyes, Lola Cueto, las hermanas Greenwood, Rosa Rolanda y Olga Costa, entre otras. Todos ellos, y cada uno a su manera, consideraban que, por ser autores, tenían un oficio y una profesión que los sensibilizaba ante la realidad social. Se sabían estudiosos, practicantes de los procesos históricos del conocimiento artístico y de los métodos científicos y técnicos de su era.

Así como en 1934, el autor judío exiliado del nazismo en Francia, Walter Benjamin se refiere al artista público como “autor en tanto productor” (Benjamin, 2004), es decir, como trabajador con oficio y profesión; los pintores públicos de México, (como ya antes lo había expresado Siqueiros en 1931), consideraban que, para tener la capacidad de expresarse, se requiere de un aprendizaje escolarizado del que resulte la formación de un pensamiento abstracto: la capacidad de “pensar el pensamiento”.⁸

“En las escuelas primarias y superiores — escribe Siqueiros a finales de 1931— debe enseñarse preferentemente el dibujo geométrico o constructivo” (Alfaro, 1932a: 3),⁹ pues los deseos y el derecho a expresarlos requieren del orden que provee un saber y un método;

⁸ Esta frase fundamental se la escuché muchas veces al maestro Enrique González Casanova, mi maestro inolvidable de la FCPys, quien consideraba que la base del pensamiento teórico estriba en la capacidad de aprender a pensar y apropiarse el pensamiento sistematizado de otro.

⁹ Siqueiros lo expresa en su conferencia titulada *Rectificaciones sobre las artes plásticas en México*, leída en el acto de clausura de su exposición individual en la galería del Casino Español de la Ciudad de México, el 18 de febrero de 1932. Esta exposición estuvo organizada con el apoyo de la embajada de España. Curada por Anita Brenner, Sergei Eisenstein, Salvador Novo, Roberto Montenegro, Hart Crane. El artista arriesgó su libertad al dejar su prisión domiciliaria en Taxco, Guerrero para impartir esta conferencia.

una práctica. El muralista consideraba que los niños debían aprender a expresarse y a pensar desde una perspectiva estructural. La libertad de expresión en el arte público, más allá de la lírica y del contenido, había que practicarla y lograrla como formas. Benjamin compartió esa concepción, aunque nunca conoció a los artistas mexicanos. Asevera este autor que solo una obra bien hecha técnicamente resulta correcta políticamente (Benjamin, 2004).

Siqueiros y Xavier Guerrero —quien pronto dejaría la pintura para dedicarse a la militancia comunista— fueron los pintores que redactaron los términos del *Manifiesto del Sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores revolucionarios de México* en 1922, que invitaba a los artistas públicos a que se unieran a las causas del pueblo, como ciudadanos comprometidos. Su obra sería patrimonio civil. Al final de la Revolución armada, en 1921, el Secretario de la nueva Secretaría Federal de Educación Pública, José Vasconcelos, pactó con un grupo de pintores del país un programa, para que éstos trazaran sobre los muros públicos una revolución triunfante, una utopía para la “raza de bronce”, integrada por imágenes del pasado, su horror y crueldad y por retratos optimistas del progreso y la “buena educación”¹⁰ (Herner, 2022).

José Clemente Orozco afirmaba que “La forma más alta, más lógica, más pura y fuerte de la pintura es la mural. Es también la forma más desinteresada, ya que no puede ser escondida para beneficio de unos cuantos privilegiados. Es para el pueblo, es para todos” (como se citó en Alfaro y Carrillo, 1974).¹¹

La propuesta del secretario implicaba para los artistas, el reto de imaginar un *México que no existía* (no había tal lugar), inventarlo para producir un nuevo modelo ideal del país, integrador de una diversidad de sueños, anhelos y etnias —que acababan de pasar por el sacrificio de la sangre en los campos de batalla. En los muros pintados tenían que recuperar un pasado histórico inspirado por las imágenes de una identidad ciudadana común a todo el territorio nacional. Hidalgo, cien años antes, sacó de la sacristía de la iglesia de Atotonilco, en Dolores Hidalgo, Guanajuato, a la efigie mestiza de la Guadalupana, el símbolo para abanderar la causa insurgente de 1810.

Vasconcelos, el joven Secretario de Educación supo, entre 1921 y 1923, aprovechar el entusiasmo de ese momento postrevolucionario en que todo estaba por rehacerse. Centró las diversidades del país dentro de una nueva formulación de unidad signifiicante, estructuralmente “idéntica en la diferencia”¹² a aquella que hizo en los mil treientos Tlacaélel, el Tlatoani que reinventó la historia del origen del Imperio Azteca, sobre el relato de un mito;

¹⁰ Ver los primeros murales realizados en el Colegio de San Ildefonso (Colegio de San Ildefonso, s.f.), así como los murales de Xavier Guerrero y Roberto Montenegro en la Iglesia del Antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo (MuCo, s.f.).

¹¹ Muchos murales han sido descuidados, encerrados e incluso destruidos.

¹² Frase tomada del discurso hegeliano que plantea un simbolismo idéntico en el tiempo envuelto por las identidades circunstanciales.

símbolo que estableció la posición de superioridad que requerían los emperadores mexicanos frente a las colectividades bajo su dominio.

El arte revolucionario de principios del siglo xx pintó al indígena —una imagen idealizada del indio— y al mestizo, como legítimos mexicanos que después de 400 años debían ser los señores de sus tierras, no solo sus cultivadores. Aparecieron en los muros públicos imágenes de hombres y mujeres que parecían confeccionados con el barro de sus antepasados. Y el mexicano se incendió en la hoguera de su pasión y trascendencia. El Prometeo/Quetzalcóatl/Zapata/Tata Cárdenas/Líder Obrero fue el héroe que encabezó la marcha de la humanidad hacia el logro de un “México lindo y querido”, paraíso de justicia y libertad que —como todo paraíso— nunca llegó. Orozco, por cierto, era de los pocos que no pensaba en términos de utopías, más bien es el pintor profeta que muestra con un expresionismo sin igual, que la trágica crueldad y el horror son las hormas de las guerras, a cuya vera se imponen nuevos gobiernos despóticos, burlescos, generadores de miseria y voracidad (Herner, 2010a).

El Secretario de Educación (autor y pensador sobresaliente) reinstauró la tradición vertical, colonial, al ubicar al funcionario de gobierno en el lugar del Estado. Abrió las compuertas de los espacios públicos a los artistas, no tanto en pos del arte, sino en pos de una meta política/ideológica común. Las obras ante su sorpresa fueron produciendo un mundo plástico interesante, diferente, diverso, disparejo y cuestionable, riquísimo y variado, que él nunca se hubiera podido imaginar y, por cierto, ni disfrutar, porque a él, un eurocéntrico, le gustaban los clásicos europeos. De tal modo, que, si bien el arte público fue promovido y patrocinado durante casi tres años por el gobierno de Álvaro Obregón, al mismo tiempo, vivió una conflictiva relación con sus mecenas y cada artista plasmó con libertad sus particulares interpretaciones de la temática nacionalista.

En el país, las posturas del arte público dentro de un nacionalismo homogeneizador se hicieron sentir desde el principio como alas y como limitantes. El ideal de unidad resultó más bien excluyente. Quiso sintetizar lo mexicano como la esencia de lo mexicano y, en ese camino, fue excluyendo las diferencias entre los mexicanos, sus voces, la riqueza de la diversidad. Con ese enfoque, algunos artistas estereotiparon a un país gobernado, en el siglo xx, por una “familia revolucionaria” (un discurso de claves) que dictó así mismo sus reducciones, fundado en los términos del nacionalismo revolucionario. El gobierno en el lugar del Estado se ha ocupado desde entonces de regir y promover, censurar y juzgar a la conciencia pública. Ha encargado a los funcionarios en el poder —al propio jefe del ejecutivo— la tarea, no solo de administrar, sino de encabezar el pensamiento del país desde las oficinas de la burocracia.

Siqueiros contra el Mexican curious art

A partir del gobierno de Plutarco Elías Calles en 1924, la mayoría de los muros públicos fueron negados a los pintores sindicalizados que fuesen críticos del gobierno. El Partido Comunista, con el que varios de los artistas públicos simpatizaban, pasó a la clandestinidad hasta la presidencia de Lázaro Cárdenas, diez años después. En el lugar de cuestionamientos, los gobernantes promovieron la propaganda política y la publicidad de vender las imágenes de un mexicanismo folklórico que, a partir de los años treinta, cumplía los gustos del mercado del turismo industrial que lanzaba a sus ciudadanos en tanto consumidores, a viajar por un país que se vendía como lugar romántico de bellos paisajes, mucha artesanía y cantidades de trabajadores que fundaban su sustento en cumplir con el imaginario de los visitantes. Desde las instituciones del Estado se promovía un mundo objetivado para el consumo o la obediencia; fácil de asimilar en una ojeada.

Siqueiros se quejó amargamente de estas tribulaciones. Durante su prisión domiciliaria en Taxco, Guerrero, a fines de 1931, escribía *Rectificaciones sobre las artes plásticas en México*, uno de sus textos nucleares sobre arte público (Alfaro, 1932a). En este texto, advierte que uno de los graves peligros para México es el gusto por lo típico mexicano, lo nombra *Mexican curious art*, en el que predomina la imitación, la anécdota en el lugar de la estructura plástica. El muralista propone que “Contra esta tendencia debemos levantarnos todos los pintores y escultores conscientes de México para evitar que nuestro movimiento [de arte público], indudablemente trascendental en sus gérmenes se convierta [...] en una escuela de arte populachero” (Alfaro, 1932a: 5), arte folklórico, de puras apariencias, “de aspectos exteriores típicos”, producciones *kitsch*, en vez de estructurarse a partir de las formas constructivas del gran arte prehispánico y del gran arte universal.

“Debemos ser modernos e internacionales” y “aportemos a la estética universal los valores plásticos que están en nuestras manos”. “Hacer fetichismo del arte popular, —asegura el Maestro en ese momento— como del arte de los niños, es sumamente peligroso [...] para el propio arte popular” y afirma: “Nuestra obra debe ser, por el contrario, lo más trascendental posible, lo más esforzada, lo más integral. Nuestra obra debe contener todos los valores de la plástica. Debe ser física y metafísica a la vez, y tan metódica y seriamente constructiva como lo fueron las mejores obras de los buenos tiempos de las artes plásticas”. En el mismo texto dice que lo entristece que “solamente son minorías educadas, a pesar de todo, las únicas que pueden apreciar los valores reales en las artes plásticas. Así fue siempre y así sigue siendo ahora”. Y es contundente: “Soy partidario de que la pintura y la escultura sirvan al proletariado en su lucha revolucionaria de clases; pero considero la teoría del arte puro como suprema finalidad estética” y por tanto, “soy de la opinión de que el pintor o el escultor no deben subordinar su sentido estético al gusto de las masas proletarias revolucionarias” que han sido colonizadas por siglos. El papel del artista ciudadano es “expresar

poéticamente el anhelo de las masas” (Alfaro, 1932a: 1-9). Es por esta manera de pensar que Sergei Eisenstein consideraba que David Alfaro Siqueiros es “El gran pintor revolucionario [que] es la maravillosa síntesis entre la concepción de las masas y su representación percibida individualmente” (Eisenstein, 1932, citado en Herner, 2010b: 258).

A pesar de que las obras y los artistas fundadores de la gesta muralista fueron promovidos por los círculos oficiales durante su vida, al mismo tiempo padecieron censuras, ninguneos, maltratos y falta de apoyo financiero. Algunos, incluso, expiaron la pena de “disolución social” como Siqueiros, quien estuvo unas 6 veces en la cárcel y sufrió varios exilios.

La vigencia de los cuadros y murales que realizaron, cien años después, se comprende porque la intención de servicio social con que fueron pintados se trasmite en tanto es una comunicación artística. Son obras de grandes artistas, que como tales se entregaron a perfeccionar sus técnicas, dedicados a pensar el pensamiento estético. El arte público de los “Tres Grandes muralistas” y las obras mexicanistas de la época, han sido y siguen siendo las mejores embajadoras de México en el mundo, y nos recuerda a los mexicanos que estas tierras han producido belleza por tradición milenaria, en relación con una estructura mítica y a una ética civil.

Siqueiros: una “revolución técnica” para el arte público

La propuesta de un arte público comunista y militante la expresó con claridad el pintor Xavier Guerrero¹³ en 1923. El arte público debía ser callejero en tanto “arte activo y proletario”, opuesto al arte “pasivo y burgués”. No fue por azar que los artistas sindicalizados pidieran, en ese año, su adhesión a la Tercera Internacional Comunista. Guerrero asevera, en un artículo que Tina Modotti le traduce al inglés, que hace cuatrocientos años

llegaron al territorio los blancos, vestidos de hierro. Nuestra antigua cultura fue desaparecida con nuestros escritores, geómetras, astrólogos, pintores y escultores [...] Y a pesar de oligarquías, guerras y conflictos políticos, el poder de producir arte ha sobrevivido entre nuestra gente [...] El arte de hoy [...] debe ser un arma diseñada y enarbolada por el proletariado internacional y debe formular las demandas de las masas [...] Pintaremos en las calles, diseñaremos carteles revolucionarios [...] dejaremos por todos lados los símbolos de la hoz y el martillo. (Guerrero, 1927)

¹³ Xavier Guerrero introdujo, junto con Jean Charlot, la técnica de la pintura al fresco en los murales de San Ildefonso. Los artistas empezaron pintándolos en encáustica. Charlot había estudiado en la Escuela de Fontainebleau, en su nativa Francia, mientras que Guerrero conocía las antiguas técnicas del encalado que se hacían en Cholula, Puebla.

El pueblo, concluye Guerrero, tiene a sus pintores capaces de pintar al fresco las luchas de los trabajadores y los campesinos. Los pintores “contarán historias del país a los adultos y a los niños”.

Los artistas inventaron un universo plástico que no existía antes en el mundo. Esta generación de artistas produjo una nueva visión de la historia, del paisaje y de los habitantes de México, que aparecen de manera diversa y lucidora en las pinturas de Diego Rivera (Herner, en prensa b), Fernando Leal, Jean Charlot y Carlos Mérida. Llevaron a cabo un proceso creativo revolucionario por innovador, que asimismo produjo el extraordinario dramatismo trágico de Orozco, sus imágenes de las masas como monstruos de bocas y ojos desorbitados, cuyos miembros se entrelazan como tentáculos.

Siqueiros fue elaborando desde 1922 su particular método poliangular, que se funda en la idea de que el espectador ocupa el lugar central de la obra. No solo es el tema de ésta, sino que es el *switch* que enciende la composición plástica. Para conquistar este reto, el artista inventa un sistema que rebasa las viejas técnicas de la perspectiva geométrica, y que consiste en hallar una manera de pintar en acuerdo a los movimientos y a las posibilidades visuales de los espectadores (Herner, 1994; Herner y Ruiz, 2022). Lo que Siqueiros experimenta es una *revolución técnica en la pintura*¹⁴ (Alfaro, 1932b, 1934, 1936, 1996).

David Alfaro Siqueiros es un precursor en la historia de la pintura ya que incorporó, por primera vez, nuevos medios y herramientas de la construcción industrial y los lenguajes de los nuevos medios de comunicación audiovisuales, al lenguaje de la pintura monumental. A ninguno de los vanguardistas parisinos, ni siquiera a los futuristas italianos o a los constructivistas rusos se les había ocurrido hacer una plástica integral, como la llamaba Siqueiros, incluyendo en la pintura realista todos los trucos del *make believe*, en la base del cine y la animación de Disney.

Siqueiros se inspiró en el montaje cinematográfico que el cineasta soviético Sergei Eisenstein le mostro en su visita a México; y en las vallas publicitarias (*billboards*) de California. En 1924, hacía tiempo que el muralista mexicano tenía claros sus conceptos sobre las posibilidades comunicacionales de la gráfica multirreproductible. Siempre imaginó al periódico *El Machete* como publicación ilustrada para que funcionara como murales móviles, integrando imágenes y textos como lo hacían José Guadalupe Posada y los autores de las historietas de los periódicos.

Arte público y arte de propaganda fueron sinónimos para Siqueiros, e incluso para Rivera. Ellos no solo no tenían prejuicios contra los nuevos medios de comunicación colectiva, sino que eran sus grandes admiradores. Rivera y Charlot consideraban que Disney era un creador genial de la cultura popular (Rivera, 1986a). Sin embargo, ninguno de los grandes pintores hizo realismo socialista, como el establecido por decreto en 1932, bajo la dicta-

¹⁴ Es el tema de varias conferencias que imparte Siqueiros en Los Ángeles, California; en Buenos Aires, Argentina; y en Nueva York.

dura de Stalin en la Unión Soviética. Tampoco hicieron publicidad, aunque tanto Rivera como Siqueiros admiraron los nuevos lenguajes y posibilidades comunicativas del *advertising*. Su concepto de propaganda no era simplista, sino épico y subjetivo con “status” de artístico y no estaba referido a realizar obras de mera ilustración para las políticas oficiales.

Siqueiros, en particular, produjo un arte público revolucionario. Para participar de una renovación social, pensaba, hay que hacer un arte innovador. Revolucionar los medios, las técnicas, los materiales, los lenguajes tradicionales. Si hablamos del progreso como meta, hay que hacer un arte que se incluya en la era industrial, integrado no solo a las Bellas Artes, sino a los lenguajes de la ciencia, de la tecnología y de los nuevos medios de la comunicación industriales. A una revolución de masas, un arte de masas. A un mundo altamente tecnológico, un arte de excelencia técnica, de innovación y experimental.

La idea de Siqueiros del arte público planteaba que sus murales tendrían mayor sentido al ser filmados y animados¹⁵ (Herner y Ruiz, 2022). Pensaba que, en el futuro, el pintor trabajaría con cineastas y otros comunicadores en la producción de un arte visual mucho más poderoso, realista y envolvente. El arte público, según el artista, es una matriz fotogénica, es una máquina armónica. Cambiar la forma, implica cambiar las conciencias. Esta manera de pensar de Siqueiros comprende que el arte público monumental, no está circunscrito a la pintura.

El arte público de Rivera en Rockefeller Center

Entre 1927 y 1937, varios de los artistas mexicanistas se exiliaron del gobierno callista y de los tres del Maximato, en los Estados Unidos: Orozco, Siqueiros, Rivera, Kahlo, Miguel Covarrubias, Jean Charlot. Fueron recibidos como los grandes maestros que eran; es más, el presidente Franklin D. Roosevelt se inspira en la propuesta muralista de Vasconcelos, para integrar a su *New Deal*, un programa que les pagaba salarios a diversos artistas de ese país para que pintaran sobre asuntos sociales en los edificios públicos.

Diego Rivera fue llamado a realizar un mural en el San Francisco Stock Exchange, en 1930, es decir, a un año de la caída de la bolsa de valores. Aun a pesar de las consecuencias de “la gran depresión”, el mexicano pinta un mural en el que muestra que el paraíso no solo puede suceder en México, como en su mural de la Escuela de Chapingo, sino también en los Estados Unidos. El país representativo de la era industrial, del *American dream* y del *American way of life*. Poco después es invitado a Detroit por la familia Ford. Allí Rivera plasma con admiración una utopía de la era de la máquina, en la que la Coatlicue de piedra mesoamericana, se convierte en un gran robot metalizado dedicado a montar la manufactura fabril.

¹⁵ Como se muestra en la serie documental *Quién era David Alfaro Siqueiros* (TV UNAM, 2020).

La periodista mexicano-estadounidense Anita Brenner publica una entrevista con Diego Rivera en el *New York Times* de 1933, acerca de las razones que pudo tener un mexicanista como él para pintar murales en los Estados Unidos (Brenner, 1986a). Rivera, atado a su creencia en la utopía comunista, le asegura que comulga con los principios marxistas, mismos que determinan que sólo es posible glorificar la ciencia y la tecnología en un país altamente industrializado, y México no lo era. Sin embargo, como mexicano, consideraba que había cruzado el río Bravo para “interpretar América a los americanos” a través del arte, que es “tan alimenticio como el trigo”.

En Estados Unidos, cuenta la periodista, Diego Rivera “abandonó su uniforme bohemio” y se vistió con los overoles de los obreros y declaró su amor por la estética de la máquina.

Rivera dice que, si volviera a vivir y a escoger profesión, sería de nuevo pintor, aún a pesar de su fascinación por los avances de la ciencia y de la industria. Nada admira tanto como una máquina, —siente que él mismo puede funcionar, en el trabajo y con su mente, con la precisión y eficiencia de una máquina y sin el ‘peso muerto de un capital invertido’— para él, los Estados Unidos expresan su fuerza creativa y su sentido de belleza por medio de máquinas y de la investigación científica de máquinas [...] La obra de arte si no se realiza ‘exactamente dentro de las mismas leyes de la máquina, resulta una mala obra de arte [...] Belleza y mecánica son sinónimos. (Brenner, 1986: 73)

Un año después de Detroit, la familia Rockefeller comisiona a Diego Rivera un mural para su nuevo y monumental Rockefeller Center, frente a la Quinta Avenida. Sin embargo, en ese momento ha sucedido un cambio ideológico en Rivera, quien pasa de ser admirador y propagandista de la estética de la máquina estadounidense, para convertirse en su crítico agudo (Herner, 1986). El cambio de actitud de Rivera obedece a su encuentro con la Cuarta Internacional de León Trotsky y su desencuentro con Stalin, en ese entonces aliado de Roosevelt. De tal modo que, en esa década, Diego se integró a los grupos trotskistas; mientras que Siqueiros militó en el Partido Comunista Estadounidense y, en 1937, se fue de soldado del Quinto Regimiento a los campos de batalla de España donde luchó integrado al *Frente Popular Contra el Fascismo y la Guerra*, comandado por el partido comunista soviético.

Rivera describe en sus propios términos los diferentes elementos y conceptos de que consta el mural para el corazón de Manhattan, intitulado *El Hombre en el cruce de caminos*, mira con incertidumbre, pero con esperanza hacia el futuro. Y tenía que mostrar, como escribe Rivera, “La inteligencia humana en control de las fuerzas de la naturaleza”. Diego describe su propuesta de obra a los Rockefeller en los siguientes términos:

El trabajador del acero, en medio de un sistema conectado de máquinas que le dan control sobre la energía y los medios de conocimiento de varios aspectos de la vida, lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño, y una visión simultánea de las cosas más lejanas y las más cercanas, y poder sobre las fuerzas naturales y los productos vegetales y la riqueza mineral de la tierra. El eje de la composición fue señalado por los cilindros de un telescopio y un microscopio, y sus dos campos visuales se cruzaron como tijeras de una esfera luminosa como un pivote central, conteniendo la representación del átomo y de la célula, controlados por la mano de la fuerza mecánica entre los dos brazos del obrero puestos sobre controles eléctricos, mientras su vista estaba dirigida hacia adelante. A los lados, acomodados en zonas horizontales como pisos de un edificio, estaban, a la izquierda, una imagen de una demostración del día del trabajo en Moscú, proyectada por televisión [nota: en un tiempo en que no existía aún la televisión casera], y abajo los obreros de una fábrica reunidos a la hora del almuerzo para escuchar a un líder de la clase trabajadora. A la derecha, en la parte de arriba, guerra —un ataque de infantería, los soldados equipados con máscaras y lanzallamas, y asistido por tanques y aviones. Y debajo de eso, como consecuencia, una manifestación de trabajadores desempleados en Wall Street esquina South Street, con la policía montada, en el momento de atacar y dispersar la manifestación; al fondo, cruzada una estructura elevada y la torre de una iglesia. En las elipses, representando las vistas microscópicas y telescópicas del lado más cercano de la guerra, los heridos y los microbios de la descomposición y de las infecciones y de las típicas plagas y enfermedades de la guerra. En la orilla de la parte de abajo de la elipse, los microbios de las enfermedades venéreas, sífilis, etcétera y junto un sector mostrando una escena de miembros de la burguesía [nota: entre ellos, a los propios mecenas] jugando, bebiendo y bailando, reminiscente de la observación de Marx, que una escena como esa era el derrame de la escoria de la decadencia capitalista [...]. (Rivera, 1986b: 133)

En el mural aparece una imagen del dios Júpiter, otra de Charles Darwin y al centro “Un obrero calificado toma posesión del mundo, cuyo mapa se despliega sobre un motor electrónico”. Es un hombre de acero que ocupa el centro de la composición. Un personaje que antecede al Superman de las historietas, nacido en 1935.

El tablero pintado por el muralista que generó la controversia fundamental con los Rockefeller fue en el que retrató a Lenin como simbólico líder capaz de unir en solidaridad a todas las razas y trabajadores del mundo, en nombre de la dictadura del proletariado. Lenin aparece retratado uniendo sus manos en representación del líder socialista por excelencia, ya que, según Rivera: “Cuando pienso en el tipo supremo de un líder laborista, ciertamente pienso en Lenin [...], es el hombre a quien he amado más que a ningún otro hombre en el mundo” (Brenner, 1986b: 101). Confesiones como ésta no dejan duda sobre el imperio de las creencias, tan ciegas como el amor.

El mural de Rivera tiene que ver con *Mitin Obrero y América Tropical* (Imagen 5), pintados por Siqueiros en Los Ángeles, en 1932 y blanqueados poco tiempo después; con las

obras de Orozco: el *Prometeo incendiado* (1930) (Imagen 6), y el *Cristo destruyendo su cruz* (1943) (Imagen 7), que representan a los personajes del mito y de la religiosidad, arrepentidos de haber traído el saber al ser humano. Por su parte, el mural *Catarsis* de Orozco, pintado frente a la réplica del de Rockefeller Center que produjo Rivera en el Palacio de las Bellas Artes (1934) (Imagen 8), muestra, sin tomar partido político alguno, una visión dramática, grotesca y desoladora de la era del progreso industrial, al que muestra capaz de prostituir y destruir todo a su paso.

Imagen 5 *América Tropical*



Fuente: Google Arts & Culture (s.f.).

Imagen 6

Prometeo



Fuente: González (s.f.).

Imagen 7

Cristo destruye su cruz



Fuente: MACG (s.f.)

Imagen 8

Katharsis



Fuente: Museo del Palacio de Bellas Artes (s.f.b).

Acaso hoy, la relectura sobre el mural replicado por Diego, en el Palacio de las Bellas Artes, cuestiona las significaciones históricas de algunas obras de arte; las cuales sufren una metamorfosis en su sentido, ante los cambios de circunstancias y contextos sociales en que fueron realizadas. Aunque su valor artístico no se pierde, se transforma su interpretación original. Hoy, este mural del artista, más que una expresión utópica y guerrera, me parece, por el contrario, una imagen distópica.

Arte público en la era actual

Si buscamos herederos del muralismo epopéyico de los tres grandes, vamos a encontrar un fenómeno impresionante de diversificación. Está claro que el arte público se produce —se ejerce— a través de los logros de cualquier medio de comunicación. Como hace un siglo, se siguen produciendo murales como pan de cada día. Y han surgido nuevas formas de pintura de espacios públicos, especialmente los grafitis; una manera en la que ciudadanos toman posesión espontánea o críptica del espacio público. Uno de los problemas que genera esta toma lúdica del espacio urbano es que el arte por supuesto sirve, como siempre, al activismo; pero el activismo político, no es arte por sí mismo. Hoy día, son válidas una impresionante gama de expresiones, lenguajes, herramientas, materiales, técnicas que dan lugar al fenómeno artístico. No basta que el pintor callejero tenga causas muy justas por las cuales luchar. Sus antecesores se dedicaron a hacer gran arte para conmovir al pueblo y convencerlo sobre cómo lograr su beneficio.

Muralistas en la actualidad realizan los logros siqueirianos en la confección de murales digitales. Hay una producción infinita y por venir en el campo de todo tipo de espectáculos audiovisuales, especialmente los de tercera y cuarta dimensión, tales como los *video-mapping*. Pero también, hay que observar el horror vigente de imágenes callejeras seductoras y enajenantes. Estamos envueltos por un universo consumista sin fin, evocado desde las pantallas envolventes y masturbatorias que adormilan al público no solo en calles y plazas, sino en la privacidad de sus hogares. Una realidad imaginaria en nada diferente de la que aparece en las páginas de *Brave New World*, de Aldous Huxley, escrito en 1932.

El movimiento muralista no ha muerto. Es el caso no solo de México, sino el de varias ciudades de los Estados Unidos, de América Latina, y de todo el globo. La mayoría de los artistas chicanos reconocen que su guía es el fantasma de Siqueiros que ronda aún el sitio de *América Tropical*. Por el recuerdo de esta apropiación de *billboard*, por pintar los primeros murales exteriores de la era moderna, a Siqueiros se le considera en todo el mundo, el padre de la pintura callejera. Su Cristo/peón mexicano crucificado frente a la selva maya, bajo el águila de los dólares, censurado, blanqueado, negado por el descuido, ha sido conservado como ruina arqueológica desde 2012. Testigo de las trágicas historias de discriminación que sufren los trabajadores mexicanos en “el país de la libertad”. ¿Será que mostrar los conflictos cura las heridas? Al menos da cuenta de ellas.

En Estados Unidos se habla de un “Arte público de nuevo género” que se viene produciendo desde hace medio siglo. Un poderoso fenómeno cultural con una historia particular que no es una continuidad directa del movimiento muralista mexicano. Una diferencia fundamental con respecto a los planteamientos del arte público mexicano es que no se trata de un arte de Estado, sino vinculado a las comunidades civiles y a las ricas fundaciones privadas.

En México 2022, el programa de cultura oficial que propone con medios exangües conmemorar cien años del nacimiento del muralismo mexicano, quiere reavivar un muralismo activista y folclórico. Pienso que el gobernante no tiene por qué reavivar, por razones políticas ese muralismo, ni proponer por decreto ninguna forma artística en particular. Lo democrático, me parece, sería posibilitar y apoyar la actualización académica y artística de ese fundamental legado de nuestra historia del arte público, que es el legado de la diversidad de imágenes de nuestra identidad cultural nacional. Sin belleza no hay ni historia, ni poesía que pueda conmover nuestra solidaridad humana. El arte es un fluido que solo corre libre, pero no puede subsistir sin la comunicación pública o privada. ¿Cómo arrullar a un niño sin melodía y sin ritmo, sin fantasía y sin la promesa del portento?

El arte público de México propuso y construyó desde 1910, diversas posibilidades de una estética de identidad cultural mestiza, en el sentido amplio de la palabra: yuxtaponer y sobreponer técnicas y contenidos, más allá de concepciones raciales. “La identificación, —escribe el padre del psicoanálisis— aspira a configurar el yo propio a semejanza del otro, tomado como modelo” (Freud, 1973a: 2585). Antes de un yo, siempre está un tú. Arte público también tiene que ver con una moción religiosa o mística que permea nuestro milenarismo hecho de desilusiones.

El gran momento del arte público monumental y epopéyico que vivenciaron los muralistas va en picada porque el sentimiento y las esferas de lo público han cambiado. Hoy, la sociedad no solo se encuentra en los grandes espectáculos de la modernidad, sino que se busca representada dentro del ámbito de lo civil, a través de actos individuales o grupales, en defensa de sus valores íntimos, étnicos, de género y culturales, gracias a las posibilidades infinitas que ha abierto la comunicación digital, sobre todo las redes sociales.

Las esferas públicas están determinadas por la geografía, la economía, la historia, la política y muchas fronteras discursivas que organizan, dividen, contraponen y ponen en paz a los individuos. Lo público es un compendio de historias privadas que son en principio públicas, hechas *with the same stuff as dreams are made on*.¹⁶ ¿Cuándo yo sueño, quien sueña? En el siglo pasado el arte público de México estaba confeccionado con los sueños machistas y caudillistas que ahora las feministas descartamos. Pero lo importante es la historia que resultó de un proceso plástico, en que se recuperan logros de belleza y sensibilidad, más allá de las consignas que movilizaron las creencias de la era.

No es por azar que los movimientos de diseño sean una marca que rebasa el arte público del siglo pasado. Utopías y propuestas estéticas para embellecer o hacer funcional el orden industrial. Transformar la vida cotidiana, dentro de las grandes urbes, reubicando el placer

¹⁶ Como Shakespeare escribe en *La Tempestad*, de 1611, “And like the baseless fabric of this vision, / The cloud-capped towers, the gorgeous palaces, / The solemn temples, the great globe itself, / Yea, all which it inherit, shall dissolve, / And, like this insubstantial pageant faded, / Leave not a rack behind. We are such stuff / As dreams are made on, and our little life / Is rounded with a sleep” (Shakespeare, 2015: 133).

en imágenes cotidianas referidas a cómo vivir más a gusto: lavarse los dientes con sabor a menta, servirse el té en un modelo diseñado para realizar la funcionalidad del objeto, y combinar los colores y las texturas dentro de las casas, inspirados en los logros de armonía plástica y en los experimentos del diseño convertidos en moda.

“En los últimos tiempos”, asegura la historiadora del arte moderno, Ida Rodríguez Prampolini —mi maestra modelo y preferida de la UNAM—, “el artista se ha convertido en un diseñador de ideas” (Rodríguez, 1989: 112). Ida se pregunta si acaso la belleza se halla más fácilmente en el diseño aerodinámico de los aviones y en el poder de las explosiones de las refinerías, más que en las obras contemporáneas que presentan los museos de arte. La belleza del arte público debería hallarse en el diseño, la construcción y la presentación de los espacios públicos como el transporte colectivo, los teatros, los aeropuertos, las escuelas, los mercados, las fábricas, y otros lugares de reunión y estudio. La doctora Rodríguez consideraba que “dentro de la línea del compromiso [del artista con causas sociales], la labor moderna del diseñador y el fotógrafo aparecen como unas de las más preocupadas por enfrentar la estética con la utilidad” (Rodríguez, 1989: 108).

Por su parte, el arte de propaganda no necesariamente sirve para hacer revoluciones. Los murales de los años veinte no impidieron que la realidad agotara el discurso triunfalista de la Revolución; pero su valor artístico nos envuelve con el poder de su espíritu más allá de la conciencia. Son obras que apelan como impacto pictórico, escenográfico, evocador. Son testimonios bien compuestos, consecuentes con los ideales y los logros de su época, por lo que recuperan, en el tiempo, su lugar de ensalmos.

Los artistas públicos del México del siglo xx serán reconocidos por la historia universal de la pintura como creadores revolucionarios, experimentales, inventores de técnicas, colores y nuevas sensibilidades plásticas. Y aunque pertenecen a la misma generación, época y lugar del Partido Revolucionario Institucional, su presencia pública es histórica, y a la vez, como todo hecho artístico, comparten el tiempo circular del mito. Así de claro lo escribió Carlos Fuentes: “las metamorfosis del arte pasarán por ser la realidad real” (citado en Figueroa y Ramírez, 2016: 37). La eficacia política como la “eficacia simbólica”¹⁷ (Lévi-Strauss, 1983) no pueden ser decretadas de antemano.

Freud expresa este concepto fundado en la “omnipotencia de las ideas” que ubica en la base de la magia. El universo de la magia, el animismo, asevera Freud, se actualiza, de otro modo, en la creación y disfrute artísticos:

¹⁷ Claude Lévi-Strauss discurre acerca de que el poder del chamán sobre su doliente estriba en que ambos comparten la misma estructura cultural que la colectividad. Su eficacia es simbólica por lo que tiene lo que en psicoanálisis se conoce como valor de transferencia.

Solo en el arte sucede aún que un hombre atormentado por los deseos cree algo semejante a una satisfacción y que este juego provoque —merced a la ilusión artística— efectos afectivos, como si se tratase de algo real. Con razón se habla de la magia del arte y se compara al artista a un hechicero. Pero esta comparación es, quizá, aún más significativa de lo que parece. El arte, que no comenzó en modo alguno siendo “el arte por el arte”, se hallaba al principio al servicio de tendencias hoy extinguidas en su mayoría, y podemos suponer que entre dichas tendencias existía un cierto número de intenciones mágicas. (Freud, 1973b: 1804)

Tanto lo público como lo privado establecen subcategorías de acercamiento y apertura. Lo privado es tan relativo como la arbitrariedad individual lo desee, lo público se sitúa entre múltiples estamentos. El arte público se establece, de hecho, en el momento en que la obra es presentada por su realizador a un otro, pero es pública desde el principio, porque se refiere o aspira a un Otro que lo antecede y lo empuja a trabajar. Algunos lugares, como las universidades, son los laboratorios en que se procesa el pensamiento artístico, sociológico y periodístico; lugares en que el individuo goza de la única libertad posible y valiosísima, la de dedicarse de tiempo completo, a elaborar las formas en que el lenguaje lo tiene sujeto. Lo que cada día nos queda más claro, es que lo que determina incluso los actos más individuales, son causales míticas. Órdenes de una dialéctica que remonta el presente de las personas para integrar sus vaivenes en el devenir.

El arte público no busca únicamente procurar placer, sino que, como en los tiempos prehistóricos, su cometido es exorcizar, provocar, escandalizar, ejercer el poder, transformar las cosas, rezar y realizar deseos. Sí, desde la otra escena, la onírica, la imaginaria, el lugar de la fantasía y de las creencias, del arte. Sin embargo, aunque son bellas y producen consuelo las imágenes de paraísos, y envuelven los sentidos los relatos de utopías, hay pocas cosas tan decepcionantes e irrealizables como pretender imponer estos deseos a la realidad política, con el poder en la mano de unos pocos.

El lugar del artista en la sociedad —y tomo para mí lo dicho por Ida Rodríguez— es el de un participante activo. “Ante los fines pragmáticos y enajenadores de la sociedad son —y en esto me uno a los socialistas utópicos— los intelectuales, los artistas y críticos los llamados a denunciar e investigar posibilidades creadoras útiles a la sociedad. Recordar de nuevo que el arte no sólo es un producto estético, sino ético” (Rodríguez, 1989: 134). Hay que pensar que el arte público y el arte en general, comparten el mismo problema del pasado “solo agravado por el deterioro ecológico y la destrucción paulatina del hombre y del planeta, y la posibilidad de su exterminio” (Rodríguez, 1989: 134).

Imagen 9

Nueva democracia, 1944



Fuente: Museo del Palacio de Bellas Artes (s.f.a).

A mí me tocó entrar en 1961 a la Ciudad Universitaria, prácticamente nueva. Me parecía fascinante y me inquietaba todo lo que acontecía dentro y fuera de esa ciudad del saber, en donde los artistas públicos rompieron las reglas del juego impuestas tanto por la academia como por la política, y construyeron un mundo danzante. Practicaron la integración de las artes en medio del antiguo pedregal. Los muralistas no estaban invitados a participar al principio, pero ganaron la batalla, porque esgrimieron a su favor un concepto fundamental del arte público, el de integrar las artes a la naturaleza, a la arquitectura, a la tecnología, al amor y a la ciencia.

En 1920, Vasconcelos, el rector, propuso a los universitarios llevar la academia al pueblo, precisamente ese es el tema del mural principal de Siqueiros en la Rectoría *El pueblo a la universidad, la universidad al pueblo*.¹⁸ Así como unos años antes éste había pintado en el Palacio de las Bellas Artes (Imagen 9) —a un lado de los murales de Rivera, de Orozco y de Tamayo—, una volumétrica figura de la libertad guiando a su pueblo, inspirada en el modelo griego; que apropia y actualiza la que pintó Delacroix en 1830. En el mural principal de Ciudad Universitaria, el Maestro retoma el símbolo de la libertad, esta vez representado por el propio pueblo en acción. Un pueblo que forma parte integral de Ciudad Universitaria, que ayer como hoy lo conformamos maestros, trabajadores y alumnos; ciudadanos estudiosos de la ciencia, de la tecnología y hacedores de música, poesía y arte público.

De tal modo que yo misma, como le aprendí en la juventud a mi tía Ruth Lechuga y en mis 63 años de vida Puma, dejé de pensar en un México que me fuera exótico. Soy parte del debate *creactivo* y sin fin sobre la construcción de identidades culturales, que me integra como comunicadora a la historia del arte público de mi país.

¹⁸ Para conocer la historia de este mural, consultar UNAM Global TV (2022).

Sobre la autora

IRENE HERNER REISS es crítica de arte e investigadora documental. Doctora en Sociología del Arte, por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM. Profesora Titular de Ciencias de la Comunicación en la misma institución desde hace 53 años. Autora de siete libros, entre ellos: *Diego Rivera, paraíso perdido en el Rockefeller Center* (1986); *Siqueiros: del paraíso a la utopía* (2010); *Edward James y Plutarco Gastélum en Xilitla. El regreso de Robinson* (2011). Especialista internacional en muralismo mexicano, en particular de la obra de David Alfaro Siqueiros. Directora, guionista y productora de la serie documental *Quién era David Alfaro Siqueiros* (2021-2022). Autora de más de mil artículos de periodismo cultural para medios nacionales como *Uno más Uno*, *El Universal*, *El Financiero*, *Nexos* y *Reforma*; e internacionales como *Los Angeles Times* y *Journal of Surrealism in the Americas*. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran: “Edward James. El Jardinero del Lugar Sagrado” (2022) en Teresa Arcq, *Solo lo maravilloso es bello. El surrealismo en diálogo entre el Museo Boijmans y el Museo del Palacio de Bellas Artes*. Ciudad de México: INBA; “David Alfaro Siqueiros. Una propuesta de Arte Público en San Ildefonso” (2022) en *El espíritu del 22. Un siglo del Muralismo*. Ciudad de México: UNAM/Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Referencias bibliográficas

- Alfaro Siqueiros, David (1932a) *Rectificaciones sobre las Artes Plásticas en México* [documento mecanografiado]. Ciudad de México: Archivo Sala de Arte Público Siqueiros, INBA.
- Alfaro Siqueiros, David (1932b) *Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva* [documento mecanografiado]. Ciudad de México: Archivo Sala de Arte Público Siqueiros, INBA.
- Alfaro Siqueiros, David (1934) *Hacia la transformación de las Artes Plásticas. Proyecto de Manifiesto* [documento mecanografiado]. Ciudad de México: Archivo Sala de Arte Público Siqueiros, INBA.
- Alfaro Siqueiros, David (1936) *Correspondencia con María Asúnsolo, Blanca Luz Brum y Angélica Arenal, desde Nueva York* [siete documentos mecanografiados]. Ciudad de México: Archivo Sala de Arte Público Siqueiros, INBA.
- Alfaro Siqueiros, David (1979) *Cómo se pinta un mural*. Ciudad de México: Ediciones Taller Siqueiros.
- Alfaro Siqueiros, David (1996) [1933] “Un Llamamiento a los plásticos argentinos” en Tibol, Raquel (comp.) *Palabras de Siqueiros*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Alfaro Siqueiros, David y Rafael Carrillo Azpeitia (comp.) (1974) *Siqueiros*. Ciudad de México: SepSetentas.
- Benjamin, Walter (2004) *El autor como productor*. Ciudad de México: Editorial Itaca.

- Brenner, Anita (1986a) [1933] “Diego Rivera: Fiery Crusader of the Paint Brush” en Herner, Irene, *Diego Rivera, Paraíso perdido en el Rockefeller Center*. Ciudad de México: EDICUPES, pp. 71-77.
- Brenner, Anita (1986b) [1933] “Career of Rivera Marked by Strife” en Herner, Irene, *Diego Rivera, Paraíso perdido en el Rockefeller Center*. Ciudad de México: EDICUPES, pp. 100-103.
- Brenner, Anita (1986c) [1934] “Se reanuda famoso debate sobre arte, como resultado de la destrucción del mural de Rivera. Los críticos se cuestionan, una vez más, si un artista puede utilizar adecuadamente sus talentos a favor de la propaganda” en Herner, Irene, *Diego Rivera, Paraíso perdido en el Rockefeller Center*. Ciudad de México: EDICUPES, pp. 176-183.
- Bugler, Jeremy (prod.) (2005) “Liberty Leading the People” en *The Private Life of a Masterpiece* [DVD]. Reino Unido: Fulmar Television & Film.
- Carpentier, Alejo (1999) *Visión de América*. Ciudad de México: Océano.
- Colegio de San Ildefonso (s.f.) *Acervo* [en línea]. Disponible en: <<http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php>>
- Defoe, Daniel (2004) *Robinson Crusoe*. Madrid: Random House Mondadori.
- Egbert, Donal Drew (1970) *Social Radicalism and the arts. Western Europe*. Nueva York: Aldred A. Knopf, Inc.
- Fernández, Justino (1956) *Orozco. Forma e idea*. Ciudad de México: Porrúa.
- Figueroa Lizárraga, Laura y Marcos Ramírez (2016) “Solo existe un México que yo inventé, la narrativa fílmica de Emilio ‘El Indio’ Fernández, en la época de oro del cine mexicano” *Revista UABC*, 15(89): 33-37.
- Freud, Sigmund (1973a) “Psicología de las masas y análisis del yo (1921)” en *Obras completas*, t. III, CXIII. Madrid: Nueva Biblioteca, pp. 2563-2603.
- Freud, Sigmund (1973b) “Tótem y Tabú (1913)” en *Obras completas*, t. II, LXXIV. Madrid: Nueva Biblioteca, pp. 1745-1810.
- Gauss, Charles Edward (1966) *The Aesthetic Theories of French Artist*. Baltimore: The Johns Hopkins Press.
- González Gómez, Julián (s.f.) *José Clemente Orozco, “Prometeo”. Mural, técnica mixta, 1930* [en línea]. Universidad Francisco Marroquín. Disponible en: <<https://educacion.ufm.edu/jose-clemente-orozco-prometeo-mural-tecnica-mixta-1930/>>
- Google Arts & Culture (s.f.) *América Tropical* [en línea]. Disponible en: <<https://artsandculture.google.com/art-projector/5AE-ubv114GaOA?hl=es-419>>
- Guerrero, Xavier (1927) “A Mexican Painter” *New Masses*, mayo.
- Hernández, Aldo (2014) *Clase pueblo. Subjetivación política y grupos subalternos. A partir del análisis de la noción de pueblo de Ernesto Laclau, Jacques Rancière y Enrique Dussel*. Ciudad de México: UNAM, tesis de maestría.

- Herner, Irene (1986) *Diego Rivera Paraíso Perdido en Rockefeller Center*. Ciudad de México: EDICUPES.
- Herner, Irene (1994) *Siqueiros: el lugar de la utopía*. Ciudad de México: Sala de Arte Público Siqueiros, INBA.
- Herner, Irene (2010a) “Orozco, La diagonal y la Cruz” en Cervantes, Miguel (curador) *José Clemente Orozco: Pintura y verdad*. Ciudad de México: Instituto Cultural Cabañas, pp. 510-520.
- Herner, Irene (2010b) *Siqueiros: del paraíso a la utopía*. Ciudad de México: Miguel Ángel Porrúa/Secretaría de Cultura de Distrito Federal.
- Herner, Irene (2022) “David Alfaro Siqueiros. Una propuesta de Arte Público en San Ildefonso” en Zurian, Carla *et al.*, *El espíritu del 22. Un siglo del Muralismo*. Ciudad de México: UNAM/Antiguo Colegio de San Ildefonso.
- Herner, Irene (en prensa a) “El mestizaje: una reflexión conceptual de identidad cultural respecto al patrimonio legado por algunos pintores mexicanos del siglo xx” en Molina, Silvia (coord.) *Patrimonio nacional, cultura e identidad: aspectos poco tratados*.
- Herner, Irene (en prensa b) “Mestizar: una propuesta de identidad cultural. Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública” en *A 100 años de la fundación de la SEP*. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública.
- Herner, Irene y Mónica Ruiz (2022) “Máquinas Armónicas” en *Quién era David Alfaro Siqueiros* [Serie de televisión]. Morelos: Taller Creativo Tepoztlán.
- Herzog, Nadia (2016) “Paisaje de Toledo, 1913” *Widewalls* [en línea]. 11 de julio. Disponible en: <<https://www.widewalls.ch/magazine/paisaje-de-toledo-1913>>
- Lechuga, Ruth (1982) *La indumentaria en el México Indígena*. Ciudad de México: FONART.
- Lechuga, Ruth (1991) *Máscaras tradicionales de México*. Ciudad de México: BANOBRAS.
- Lechuga, Ruth (2011) “El amor por las cosas mexicanas” *Artes de México* (100): 16-18.
- Lechuga, Ruth; de Orellana, Margarita y Martha Turok (2014) *El cuarto Rosa de Ruth D. Lechuga*. Ciudad de México: Artes de México.
- Lévi-Strauss, Claude (1983) “La eficacia simbólica” en *Antropología estructural mito, sociedad y humanidades*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Louvre (s.f.) *La Liberté guidant le peuple (28 juillet 1830)* [en línea]. Disponible en: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065872>>
- Márquez Rodríguez, Alexis (1982) *Lo Barroco y lo Real Maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Martínez Gorriarán, Carlos (1998) “Los orígenes estéticos de las identidades modernas” *Claves de Razón Práctica* (80): 6-13.
- Musée d’Orsay (s.f.) *Un enterrement à Ornans* [en línea]. Disponible en: <<https://www.musee-orsay.fr/es/obras/un-enterrement-ornans-924>>

- Museo de Arte Carrillo Gil (MACG) (s.f.) *JOSÉ CLEMENTE OROZCO. Cristo destruye su cruz, 1943* [en línea]. Disponible en: <<https://www.museodeartecarrillogil.com/obra/cristo-destruye-su-cruz/>>
- Museo de las Constituciones (MuCo) (s.f.) *El Museo* [en línea]. Disponible en: <<http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php>>
- Museo del Palacio de Bellas Artes (s.f.a) *DAVID ALFARO SIQUEIROS. Nueva democracia, 1944* [en línea]. Disponible en: <<http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/siqueiros-nueva-democracia/>>
- Museo del Palacio de Bellas Artes (s.f.b) *JOSÉ CLEMENTE OROZCO. KATHARSIS* [en línea]. Disponible en: <<http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/mural012/>>
- Museo Franz Mayer (s.f.) *El cuarto rosa* [en línea]. Disponible en: <<https://franzmayer.org.mx/exposiciones/el-cuarto-rosa/>>
- Museo Nacional de Arte (Munal) (s.f.a) *Antesacristía del convento de San Francisco* [en línea]. Disponible en: <<http://munal.emuseum.com/objects/541/antesacristia-del-convento-de-san-francisco?ctx=eb6a6fa1-8fdc-415d-a9ea-53a7066e0e6d&idx=0>>
- Museo Nacional de Arte (Munal) (s.f.b) *El valle de México desde en cerro del Tenayo* [en línea]. Disponible en: <<http://munal.emuseum.com/objects/542/el-valle-de-mexico-desde-en-cerro-del-tenayo?ctx=eb6a6fa1-8fdc-415d-a9ea-53a7066e0e6d&idx=1>>
- Museo Nacional de Arte (Munal) (s.f.c) *El puente de san Antonio en el camino de San Ángel, junto a Panzacola* [en línea]. Disponible en: <<http://munal.emuseum.com/objects/540/el-puente-de-san-antonio-en-el-camino-de-san-angel-junto-a?ctx=eb6a6fa1-8fdc-415d-a9ea-53a7066e0e6d&idx=2>>
- Nochlin, Linda (1985) *Realism*. Nueva York: Pelican Books.
- Novak, Maximillian (2001) *Daniel Defoe: Master of fictions*. Oxford: Oxford University Press.
- Rivera, Diego (1986a) [1932] “Diego Rivera and Mickey Mouse” en Herner, Irene, *Diego Rivera Paraíso Perdido en Rockefeller Center*. Ciudad de México: EDICUPES, pp. 185-187.
- Rivera, Diego (1986b) [1933] “The Radio City Mural” en Herner, Irene, *Diego Rivera Paraíso Perdido en Rockefeller Center*. Ciudad de México: EDICUPES, pp. 132-141.
- Rodríguez Prampolini, Ida (1964) *El surrealismo y el arte fantástico en México*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- Rodríguez Prampolini, Ida (1989) “Arte por el arte vs. arte social. Discurso de recepción como Miembro de la Academia de la Historia” [pdf] en *Memorias de la Academia Mexicana de Historia*, t. xxxiii. Ciudad de México: Academia Mexicana de Historia, pp. 105-145. Disponible en: <https://www.acadmexhistoria.org.mx/pdfs/publicaciones/MemoriasOCR21/MEM_T35_1992EDIT.PDF> [Consultado el 7 de mayo de 2022].
- Ruy Sánchez, Alberto (s.f.) “El legado excepcional de Ruth Lechuga” *Artes de México* [en línea]. Disponible en: <<https://artesdemexico.com/el-legado-excepcional-de-ruth-lechuga/>>
- Sager, Peter (1981) *Nuevas formas de realismo*. Madrid: Alianza Editorial.

- Shakespeare, William (2015) *The Tempest* (editado por Barbara Mowat y Paul Werstine) [pdf]. Washington: Folger Shakespeare Library. Disponible en: <https://shakespeare.folger.edu/downloads/pdf/the-tempest_PDF_FolgerShakespeare.pdf>
- TV UNAM (2020) “Quién era David Alfaro Siqueiros. 1896-1932” *TV UNAM* [en línea]. 27 de junio. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=0Cen-yCAr6Q>>
- UNAM Global TV (2022) “Siqueiros y los murales de la UNAM inspirados en las caricaturas de Disney” *UNAM Global TV* [en línea]. 30 de mayo. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=QHltNNeyBXk>>
- UNESCO (2021) *Acervo Fotográfico Ruth D. Lechuga (1948-1991)* [en línea]. UNESCO. Disponible en: <<http://www.memoriadelmundo.org.mx/documento/acervo-fotografico-ruth-d-lechuga-1948-1991/>>
- Zweig, Stefan (2012) *Brasil. País de futuro*. Madrid: Capitan Swing Libros.