

DOS CONCEPTOS DEL ARTE REVOLUCIONARIO

Por Ida Rodríguez Prampolini.

"No es verdaderamente bello sino aquello que no puede servir para nada... Todo lo que es útil es feo." ¹

"Ella ha sido siempre moralista (dice Baudelaire hablando de George Sand) así que nunca ha sido una artista." ²

"Es necesario comprender y amar la moral por la moral, la religión por la religión, el arte por el arte." ³

Estas sentencias escogidas al azar dentro de las obras de la literatura de mediados del siglo pasado anunciaban concretamente, las dos primeras, la supresión voluntaria y consciente de dos de los pilares más importantes sobre los que se asentaba el edificio del arte, y la última encierra ya el sentimiento del Romanticismo que originará ese himno exaltado que levanta la independencia del arte sobre un pedestal.

La religión del arte por el arte lleva consigo un misticismo artístico que en sus formas elevadas pretende el ascetismo del artista, es decir su separación de los problemas morales y sociales que lo rodean y el culto personal e íntimo a la nueva religión "estética". Los misterios, el rito, las ceremonias de esta nueva fe necesitan del silencio y del vacío para brotar; todas las preocupaciones de orden político, social o moral turban la entrega desinteresada a este nuevo culto.

Yo me vuelvo hacia una especie de misticismo estético (si las dos palabras pueden ir juntas) y yo querría que fuera aún más fuerte. "Cuando ningún estímulo os viene de otros, cuando el mundo exterior os disgusta, languidecéis, os corrompéis, os embrutecéis, las gentes honestas y delicadas son forzadas a buscar en ellas mismas alguna parte, un lugar propio para vivir. Si la sociedad continúa como va, nosotros veremos, yo creo, místicos como los que ha habido en todas las épocas sombrías, no pudiéndose dilatar el alma se concentra." ⁴ Tras esta pesimista concepción, pero que da seguridad, ya que recluye al ser en la cárcel de sí

¹ Gautier, Theophile. *Mademoiselle de Maupin*, Prefacio. 1835.

² Baudelaire, *Mon coeur mis à nu* (Oeuvres posthumes et correspondance inédit, publicadas por Crépet, con una noticia bibliográfica). París, 1887, p. 101.

³ Cousin. *Du Vrai, du Beau et Du Bien*. París, 1836, p. 299.

⁴ Flaubert. *Oeuvres complètes* (8 vols.). París, 1885, vol. II, p. 128.

mismo, se esconde una autovaloración del individuo que, al mismo tiempo que lo aísla, lo convierte en una entidad capaz de sobrevivir y valerse dentro de sí y por sí misma.

Con el aislamiento del artista surge la expresión y la libertad de la subjetividad que se convierte, a medida que las ligas entre el hombre y su sociedad se van haciendo más débiles, en un espectáculo apreciado solamente por afines espíritus delicados cuya relación está basada en el respeto y la admiración que produce la actitud ajena desconectada del coro social, que lentamente se apaga.

La visión personal del mundo y de la existencia pausadamente se eleva a un plano de objetividad que reclama sus leyes propias y sus valores permanentes. Crear y mantener los fundamentos de un edificio estético en el cual la renuncia a la acción, a la opinión política y moral, son sus postulados, implica la intensidad de la emoción, del sentimiento, de la producción desinteresada y de la fe en unos ciertos valores "puramente" estéticos que serán la liturgia del rito del arte por el arte.

Paralela a esta actitud artística, rica y exuberante, que logra por momentos aglutinarse bajo una preocupación raras veces metafísica, la más estética, existe otra quebradiza veta que pugna por salir a flote y anegar los espíritus de la colectividad. Corre a lo largo del siglo XIX tratando de abrirse paso y fincar su producción dentro de una sociedad que, temerosa de verse juzgada, representada o influenciada, le cierra las puertas y acepta con mayor beneplácito la corriente neutra del "arte por el arte". La floreciente sociedad burguesa del siglo pasado, cultivó como flor de invernadero, el tipo de arte que no se inmiscuía en sus problemas y, menos aún, trataba de solucionarlos. El culto esotérico del artista fue aceptado como una realidad y venerada la diosa estética como la representante legítima de las inquietudes religiosas encauzadas en el rito de la Belleza. La historia de los movimientos artísticos, de los "ismos" que se han ido mordiendo los talones desde el "clasicismo" y "romanticismo" hasta les réalités nouvelles o "realismo" de 1963, es la prueba contundente de la desesperada búsqueda de los artistas por salvar el arte en sí mismo, desligado del medio y muchas veces incomprendido por la misma sociedad en la cual se produjo. El esfuerzo del hombre creador, ante la imposibilidad de fincar sus raíces en una sociedad con valores cada vez más heterogéneos, se vuelve sobre sí mismo y comienza a extraer de adentro hacia fuera sus propias visiones, rompiendo conscientemente con esa trabazón existencial que es el hombre y su mundo. Agotados los cánones estéticos tradicionales, los artistas los

retuercen, los desvirtúan, y crean novedosos tipos de “estética”, o de “anti-estética”, pero siempre bajo las fuertes cadenas formales.

El mundo se convierte en un campo árido y hostil a toda comunicación válida para la sociedad y el artista recluido en un santuario es ignorado o respetado como sacerdote de un culto esotérico.

Por otro lado existen esfuerzos aislados o en grupo, que intentan salir del callejón interior y proyectar en el mundo sus visiones y experiencias con autenticidad y permanencia.

La lucha de los artistas y la evolución de sus esfuerzos por agruparse y encontrar un arte que corresponda a un sentido más profundo de la sociedad de su tiempo, tiene la misma edad que las primeras teorías del arte por el arte. Toda la producción artística de más de cien años fluctúa entre estas dos corrientes vivas y latentes aunque en estado agónico.

Las ideas sociales del esteta inglés John Ruskin que originan el “Renacimiento” artístico inglés, con William Morris a la cabeza; el vigor inusitado del Art Nouveau cuyas voluptuosas ramas se extendieron por toda Europa para secarse en el lapso de quince años; la creación en Alemania, a principio de siglo, de las sociedades de trabajadores y artistas (Werkbund, 1907), y en tiempos más modernos el nacimiento de la escuela del “Bauhaus”, son pruebas de la existencia, siempre presente, de la contrapartida del “arte por el arte”. Alimentar una fe trascendiendo la arrogancia del ego, para fundir las experiencias personales en la creación de un mundo “bello” para el futuro, fue el sostén de esta corriente.

Las preocupaciones de estos artistas al intentar enraizarse en la vida de la colectividad tuvieron que estar influidas por las ideas políticas y sociales del tiempo y cimentarse en ellas para florecer. Era natural que mientras más ricas y poderosas fueran las convicciones políticas, el arte producido dentro de esas aspiraciones tendría que ser más auténtico y vigoroso y dar mayores frutos.

Dentro de las ideologías socializantes que se gestaron en el siglo pasado y que en forma de revoluciones hicieron explosión a principios de nuestro siglo, las dos más radicales e importantes fueron, sin duda, la Revolución mexicana de 1910 y la rusa de 1917. Ambas destruyeron el antiguo régimen contra el que lucharon, cambiaron el ritmo de la vida de sus países imponiendo uno nuevo dentro de la colectividad en que se produjeron y ambas soñaron con expresar su vivencia revolucionaria por medio de un gran arte.

Ahora bien, teniendo ambas semejantes anhelos —exterminar la injus-

ticia, igualar las clases sociales beneficiando a las oprimidas, el proletariado y el campesino, y acabar con el régimen burgués, origen, según ellos, de todos los males— era de esperarse que el tipo de arte que ambas produjeron fuera similar. La ideología de los artistas mexicanos que plasmaron en los muros públicos los principios de su revolución, estaba en parte ligada al credo ruso y, sin embargo, la producción artística de las dos revoluciones tomó caminos diametralmente opuestos. Es el resultado artístico de estos caminos lo que despierta el interés por explicar tan opuestas expresiones de ideales que aparentemente concuerdan. El presente estudio tiene por objeto aclarar esa divergencia.



Cinco años después del brote revolucionario ruso que acabó con el gobierno de la dinastía zarista, se presentó en la Galería Van Diemen de Berlín una gran exposición de arte ruso, en la cual todas las obras expuestas por los artistas oficiales del gobierno eran “abstractas”. Esta colección de obras y la contenida en el Pabellón Ruso de la Exposición Mundial de 1925 en París, causaron el asombro de la crítica europea por la homogeneidad del concepto y “lo avanzado” de las expresiones. El Pabellón Alemán, que seguía al Ruso en interés y evolución artística, quedaba en la sombra comparado con el vanguardismo del arte ruso.

En los primeros cinco años del gobierno soviético cuajaron en Rusia, antes que en ningún país, los conceptos del arte abstracto, que comenzaban a surgir en el horizonte de la estética europea del siglo xx. Un brote de tal fuerza no pudo haberse producido espontáneamente, por el contrario, fue el producto de una serie de esfuerzos que se habían ido gestando a través de generaciones. Sin duda fue por las circunstancias y el clima revolucionario que las fomentó en su inicio, como floreció y alcanzó la cúspide del arte europeo esa corriente estética revolucionaria, enraizada en la misma vivencia política que originó el radical cambio social. Era una corriente específica que había ido abriéndose paso en la tradición la que en 1917 encontró el campo propicio para salir a flote.

La Academia de San Petersburgo, fundada por Catalina la Grande en 1750, había ejercido una tiránica influencia en el gusto de la producción artística por más de 100 años. El primer grito de rebeldía que se levanta contra ella surge en 1863, cuando un grupo de 30 artistas con nuevos ideales se unen en el círculo llamado “Los Vagabundos”, con el objeto definido de llevar el arte al pueblo, servir a la sociedad y luchar contra la idea del arte por el arte. Hombres con sueños revolucionarios

los auspiciaban y ayudaban: Dostoievski, Tolstoi y Turguenev alentaban a esos jóvenes que viajaban a través de Rusia llevando exhibiciones de sus obras. La fuente de inspiración fue el arte popular ruso, los bellos iconos, el rico folklore oriental. Los músicos, Mussorgski, Borodin y Rimsky-Kórsakov, que se unieron al nuevo movimiento, se inspiraron en las viejas tonadas que cantaba y bailaba el pueblo y revolucionaron, también, la música de su país.

Nuevas revistas, nuevo teatro y ballet lentamente iban abriéndose paso en la cerrada tradición. Ya en 1904 la revista de vanguardia "El Mundo del Arte", publica en su último número obras de Cézanne, Van Gogh y Gauguin. Educando a través de los números de la revista a la nueva y rica burguesía, que comienza a desplazar a la vieja aristocracia, se inicia en Rusia la creación de colecciones privadas que reúnen obras de los más famosos pintores de Europa Occidental: Picasso, Braque, Matisse, etc. Al mismo tiempo los artistas vuelven sus miradas a las nuevas corrientes del arte que revolucionaban la estética europea y, si bien con variantes muy marcadas, son absorbidas y transformadas por los jóvenes pintores más dotados.

De las revoluciones pictóricas europeas las que dejan en Rusia una huella más profunda son: el Cubismo (cercano a la lección de Cezanne) y el Futurismo. El primero por sus problemas formales y el segundo por su mensaje filosófico. La variante de importancia que surge en la atmósfera rusa, de la combinación de ambos, fue la teoría del Rayonismo, de Natalia Goncharova (1881) y Mikhail Larionov (1881). Para estos pioneros del abstraccionismo, los objetos, desmaterializados están ligados entre sí por rayos de energía, que el artista capta en el dinamismo de la pintura. En el Manifiesto Rayonista de 1913, Larionov saluda el nacimiento de este arte libre que nace con sus leyes de forma, color y sonoridad, como una síntesis del Cubismo, del Futurismo y del Orfismo. Proclaman, ante todo, la independencia de las formas respecto al mundo real y niegan el valor del individuo dentro de la obra de arte. Los antecedentes de estos dos pintores deben encontrarse en la pintura "primitiva", popular, de raíz oriental, que puesta en contacto con las corrientes artísticas de Occidente, produjo este interesante experimento de corta vida, pero de incalculable resonancia para el arte abstracto ruso.

Contemporáneos de este movimiento existen en Rusia las creaciones de otros dos artistas, Vassily Kandinsky (1866-1944) y Kasimir Malevich (1897-1935), que en torno a la segunda década del siglo llegan por su parte a la pintura abstracta. Ambos aspiran a espiritualizar el arte, el

primero a través de la introspección del artista y el segundo por medio del sentimiento, y ambos llegan a la no-objetividad. Kandinsky por el misticismo del color y de la forma libre, Malevich por el misticismo de la pureza geométrica. Existe en los dos el intento de desprenderse de las figuras objetivas de la Naturaleza y del mundo de representaciones; sin embargo sus intentos tienen deformaciones, reducciones y vagas reminiscencias. El anhelo de Malevich, codificado en la teoría del Suprematismo reduce el mundo exterior a elementos geométricos: el rectángulo, el círculo, el triángulo y la cruz. Kandinsky, con su teoría de la espiritualidad en el arte, enriquece las posibilidades del artista con el mundo de la introspección, válido si existe la necesidad interior. Era imposible que estas dos posturas tuvieran cabida a la larga dentro del mundo materialista que iba a dominar muy pronto en Rusia, pero sus innovaciones fueron aprovechadas por otros pintores con los pies más sólidamente puestos en la tierra.

La variante materialista del Suprematismo la establecen Vladimir Tatlin (1885-1953) y El Lissitzki (1890-1941), quienes demandan abiertamente un mundo constructivo levantado en el andamiaje de la colectividad y no del individuo espiritualmente aislado. En 1913 y 1914, Tatlin comienza sus experimentos con nuevos y variados materiales y proclama:

“Mi máquina está construida bajo los principios de la vida orgánica. A través de esta observación de las formas he llegado a la conclusión de que las formas más estéticas son las más económicas. El trabajo en la formación del material es arte.”⁵

Nuevos materiales rompen el marco del cuadro, se elevan en tres dimensiones, se transforman en escultura y construyen nuevas visiones del mundo en un intento de “domeñar el espacio”.

Sobre el cadáver del arte que Malevich había enterrado, tanto a través del desierto al que había conducido su obra (el cuadrado blanco sobre fondo blanco), como en sus declaraciones expresas sobre el fin del arte, se erige en Rusia la nueva fe en un arte constructivo; el artista forma una unidad con el ingeniero y los dos pretenden recrear el mundo.

En este momento de la evolución del arte ruso es cuando triunfa la Revolución y los artistas, en vértigo triunfal, inician la reconstrucción del universo. La utopía del nuevo mundo del arte que avisan estos artistas, llamados por el pueblo “izquierdistas”, dura sólo cuatro años, o sea el periodo del “comunismo heroico”.

⁵ Declaración de Tatlin en *Vuistavka rabot Zaslughennovo deyatelya inkusstv*. V. E. Tatlina Katalog. Moscow, 1932.

La organización para la cultura del Proletariado (Proletcult) los llama a colaborar al Laboratorio del Arte, donde la experimentación es libre y la creencia en la aplicación de las novedades es segura. La conciliación entre las posturas materialista y espiritual-sentimental era, con todas las mezquindades personales que aparecieron entre los artistas, posible y efectiva. La cultura de los materiales y el constructivismo; el Suprematismo de Malevich y las teorías de Kandinsky, fueron la base para elaborar el plan educativo, productivo y constructivo, más avanzado de Europa. Al grupo de profesores: Kandinsky, Malevich y Tatlin se unen los escultores Antóine Pevsner (1884) y su hermano Naum Gabo (1890), y el fanático comunista Alexander Rodchenko (1891-1956); juntos declaran la muerte a los mausoleos del arte y a la veneración de los artistas y su fe en la fábrica viva del espíritu humano, en la calle, en los tranvías, en las fábricas, en los talleres, en los trabajos del hogar.⁶ La nueva era del arte, producido por y para el proletariado había llegado. Con un sentido heroico en sus vidas y en su producción personal, comenzaron a unificar las artes (pintura, escultura, arquitectura, etcétera) para crear con ellas el nuevo Arte monumental.

La meta era la creación, pero la creación aplicada a la función social y al mejoramiento de la sociedad. En sus manifiestos y en su postura, el individuo artista está abolido, no tiene significación; tampoco aparece el concepto de nacionalismo, sino una profunda fe en la humanidad nueva que surge con las leyes universales del comunismo triunfante, internacionalmente comprendido.

Con la meta del arte en la vida incorporan la tecnología y la industria al campo estético. Las artes llamadas menores, como la cerámica, la tipografía, la escenografía teatral, el diseño industrial en todas sus aplicaciones y el objeto (de ahí el nombre de Objetivismo que también se da al Constructivismo), son elevadas a la altura de la poesía, la música o cualquier otro tipo de arte. La pintura de cuadros muere junto con el concepto del individualismo del artista, que la sostenía. Las actividades "especulativas" sólo sirven cuando pueden tener una proyección utilitaria para el futuro. Tatlin, por ejemplo, construye un modelo de estufa de consumo mínimo de combustible, al mismo tiempo que crea la escultura más interesante del Constructivismo ruso, el "Monumento a la III Internacional", enorme espiral con el eje inclinado que se proyecta en el infinito. Desgraciadamente sólo quedó plasmado en la maqueta, ya que la ambición de su altura (dos veces el Empire State

⁶ Meeting og inkusstve'in *Iskusstvo Kommuni*, N° 1., 7 de diciembre de 1918.

Building de Nueva York) y su pretendida realización en acero y cristal, impidió que pudiera llevarse a cabo por razones económicas. Junto a esta obra de creación artística monumental, Tatlin realiza una serie de diseños para costura, que sirven de patrones a la manufactura de trajes de costo mínimo. Los experimentos dentro de la fotografía (fotomontajes, empleo de negativos, etc.) junto con los novedosos carteles, portadas de revistas, anuncios, etc., son otras de las ramas que este arte aplicado desarrolló en Rusia.

La admiración e influencia en el mundo Occidental de este gran “experimento ruso”, como se le ha llamado, tuvo su mayor consecuencia en Alemania, donde se asimilaron los esfuerzos rusos y otros semejantes del movimiento holandés De Stijl, en la escuela del Bauhaus, cuyas repercusiones aún percibimos en nuestros días.

El gran sueño de los “artistas de la izquierda” rusos, cuyos panfletos, discursos y manifiestos, apegados a la más pura ideología comunista han perdurado más que sus obras, fue eso, un gran sueño, una maravillosa utopía que en su tierra de origen se desvaneció en pocos años. A la muerte de Lenin, con el cambio de la política interna del régimen, los artistas “realistas”, hasta entonces postergados, comienzan a recobrar fuerzas. Y en 1932 el Realismo Social es declarado el idioma plástico oficial. Muchos de los artistas “abstractos” se refugian en otros países y los que se quedan siguen, aisladamente, experimentando en la antigua dirección, pero ya sin ninguna trascendencia pública y política.



La producción revolucionaria mexicana en el arte tiene también sus antecedentes en la tradición del siglo XIX en México. En la primera mitad de esa centuria la crítica de arte condena todas aquellas producciones que no tienen un sostén ideológico, religioso o moral, y en la segunda parte del siglo surge y se impone el deseo de una temática nacionalista que venga a suplantarse valores ya sin vigencia. Un común denominador sostiene ambos tipos de arte sugerido por los teóricos de la crítica, el rechazo a la pintura sin contenido, el “arte por el arte”. La defensa innata del pueblo mexicano para aceptar un arte sin ideas o conceptos morales encuentra sus razones en la tradición y en un limitado sentido para la alegría de la vida (la *joie de vivre*, a la francesa), ya que lo trascendental y profundamente introspectivo parece serle característico.

El cariz afrancesado que durante la paz porfiriana coloreó la cultura de México nunca llegó a ser asimilado por el pueblo. Unida a la idea de un arte que tenga una lección constructiva, se desarrolló la tesis

del nacionalismo. El paisaje, las costumbres, el folklore, la historia patria, debían ser los temas abordados por los artistas. La fe en los valores autóctonos se encuentra en casi todos los críticos que se ocupan del arte del tiempo, desde Felipe López López y el cubano Martí, hasta Ignacio Manuel Altamirano, pasando por los múltiples escritores anónimos que publican en los diarios sus “impresiones” sobre las exposiciones artísticas.⁷

La revolución de 1910, que terminó con la “Dictadura Porfirista” y cambió radicalmente la vida social y política de México fue la chispa que faltaba para que surgiera el arte anhelado desde mediados del siglo XIX.

Si aquí se intenta investigar la Escuela Abstracta Rusa junto con la “Realista” Mexicana del siglo XX, es no solamente por su semejanza ideológica, sino, además, por la similitud en el entusiasmo desbordante que las provocó. Pocas veces en la historia del arte se han dado ejemplos como los mencionados, que se llevaron a cabo con semejantes vuelos, fe, esperanza y seguridad en sí mismos. Sin embargo, básicas diferencias separan dichas escuelas y sólo comprendiéndolas con autenticidad es posible entender sus divergentes tipos de arte.

“... la Revolución Mexicana —dice Alfonso Reyes— brotó de un impulso, mucho más que de una idea. No fue planeada.”⁸

Es interesante e imprescindible para entender las revoluciones y guerras de México (desde la Independencia a la de la Revolución de 1910) notar el tiempo de crisis que les es característico. Las revoluciones mexicanas tienen el carácter de impulso demoledor, de inconformidad con el presente y el pasado inmediato; primero se desprenden de circunstancias incómodas, inaguantables, y después construyen sobre los escombros. Y, a esta manera de ser corresponde la pintura mural que produjo la Revolución a los doce años de su estallido.

Si bien en México no había una tradición de lo que pudiera llamarse con autenticidad la Escuela Mexicana, sí existía el anhelo de crearla. Había, sin embargo, a fines y principios de siglo un artista genial que correspondía al espíritu de la más auténtica mexicanidad: José Guadalupe Posada (1852-1913), raíz y tronco de los pintores revolucionarios que iniciaron sus obras años después. Posada es un artista que se nutre de la vena popular con la que se identifica y se expresa para ella. Dentro

⁷ Rodríguez Prampolini, Ida. *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Instituto de Investigaciones Estéticas. U.N.A.M. (En prensa).

⁸ Reyes, Alfonso. *Pasado inmediato y otros ensayos*. El Colegio de México, 1941, pp. 4-9.

de un expresionismo realista hace grabados que se imprimen en panfletos y hojillas sueltas y así recrea al mundo que es suyo y de su pueblo. Con agudeza crítica e intuición de los problemas de su tiempo, Posada deja en sus ilustraciones de corridos y en "las calaveras", de las que nadie del gran mundo político y social escapa, la prueba del talento innato, de la imaginación de un artista revolucionario que sirve, a su manera y genialmente, a su pueblo.

Después de la turbulenta primera década de la Revolución en 1922 un grupo de pintores se unen y forman un "Sindicato Revolucionario de Obreros Técnicos y Plásticos", una de cuyas actividades fue la publicación de un manifiesto que contenía los principios rectores de la nueva pintura.

El Manifiesto,⁹ firmado por los pintores que años más tarde habían de hacerse internacionalmente famosos (Orozco, Rivera, Siqueiros y algunos otros), contiene en su primera parte la declaración de la postura adoptada por los miembros del Sindicato. Está dirigido a las razas nativas humilladas a través de los siglos. Confiesan aborrecer el sistema cruel que ha extorsionado por siglos al campesino, al soldado y al obrero. Levantan el talento artístico de las clases nativas a la más sana expresión espiritual que hay en el mundo y, a renglón seguido, proclaman la meta estética a seguir: socializar la expresión artística, que tiende a borrar el individualismo, que es burgués, y terminan por abolir la pintura de caballete y hacer del arte una propiedad de la colectividad, por medio de un Arte Monumental y público.

Las bases ideológicas y sentimentales en las que se apoyaron estos artistas mexicanos eran semejantes, en principio y fin, a las rusas. Sin embargo, las primeras obras que se produjeron en los muros públicos no pudieron estar más alejadas de las realizaciones rusas de los mismos años. El mural de 1922, en el Anfiteatro Bolívar, de Diego Rivera, artista recién llegado de Europa, donde absorbió los movimientos vanguardistas franceses, es producto de una concepción clasicista-naturalista y simbólica. Orozco inicia sus tableros de la Escuela Preparatoria y allí hace sus interpretaciones de la Revolución y de la Historia de México, con el dramatismo y la expresión original que lo habían de hacer destacar en sus obras posteriores. Siqueiros, en el Colegio Chico de la misma Escuela Preparatoria, realiza pinturas monumentales en las que

⁹ Reproducido en *Siqueiros* de Raquel Tibol. Colección de Arte N° 8. Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de Publicaciones. México, 1961, p. 230.

aparecen figuras atléticas y ya está presente su sentido experimental, que no lo ha abandonado nunca.

Un año después (1923) Rivera inicia los frescos del edificio de la Secretaría de Educación Pública y es entonces cuando puede afirmarse que surge la personalidad del pintor. La historia, los problemas sociales y políticos de la Revolución y la vida cotidiana o festiva del pueblo es lo que lo conmueve. Su verdadera meta es la creación de una estética genuinamente mexicana, que hable y llegue al pueblo, y lo que le importa comunicar a éste es su historia y su realidad, por medio de un estilo inspirado en los tipos, costumbres, y folklore indígena. En toda la obra mural de Rivera la historia estará en primer plano. Cuando Rivera se interesa, por ejemplo, en el mundo de la máquina (Detroit, Institute of Fine Arts, 1932), su visión responde a una realidad que el hombre moderno tiene que afrontar: la máquina; pero jamás, como en el caso de los artistas rusos, la máquina se identifica con el arte, ni en él existe el deseo de llegar a la unidad: artista-ingeniero. En Ribera, inclusive en el mural del Palacio de Bellas Artes (1934), el mundo científico y mecánico que el hombre domina está retratado, aceptado y ensalzado, pero no proyectado al futuro como posibilidad artística en sí, capaz de llegar a ser la nueva estética del futuro.

Orozco, espíritu más universal y desgarrado, tiene una preocupación humana más honda, trascendental e introspectiva. La afirmación posterior de Orozco: *los artistas no tienen ni han tenido convicciones políticas de ninguna especie, y los que creen tenerlas no son artistas*,¹⁰ lo separa radicalmente de sus compañeros del "Sindicato". Toda la obra dramática y trágica de los mexicanos es una lección de gran altura, pero no implica en absoluto, como la rusa lo quiso, la abolición de la profesión de "artista" y mucho menos la extinción del arte en cuanto tal, ya que esta disciplina no tiene cabida dentro de la sociedad futura con la cual soñó el comunismo de los primeros años.

La idea de hacer de México un nuevo país y consolidar la nacionalidad, no podía llevar consigo la abolición del arte, como en Rusia. México necesitaba de un gran arte y los artistas se lo dieron.

•

Sólo la obra de arte puede levantar el nivel del gusto. El arte siempre ha sido empleado, por las diferentes clases sociales que mantienen el

¹⁰ Orozco, José Clemente. *Autobiografía*. Edic. Occidente. México, 1945.

equilibrio del poder, como un instrumento de dominación; por lo tanto, como un instrumento político...

¿Qué es entonces lo que realmente necesitamos? Un arte extremadamente puro, preciso, profundamente humano y claro en su objetivo. Un arte con la revolución como tema: porque el interés principal de la vida del trabajador tiene que ser tratado primero. Es necesario que encuentre satisfacción estética y el más alto placer investido con los intereses esenciales de la vida.

"...y no hay razón en lo absoluto para espantarse porque el tema es esencial. Por el contrario, precisamente porque el tema es admitido como una primera necesidad, el artista es absolutamente libre de crear una perfecta forma plástica de arte. El tema es al pintor como los rieles a la locomotora."¹¹

En estos conceptos estéticos de Rivera encontramos el arte considerado como vía salvadora para elevar y educar al pueblo y dentro de esta idea redentora el tema le parece lo esencial. Los artistas revolucionarios mexicanos trataron, por lo tanto, de establecer un diálogo, ofrecer una lección histórica, social, filosófica, pero no se confundieron con el pueblo sino que intentaron elevar a éste hacia el nivel suyo, en una positiva conquista, en una real enseñanza para identificarlo con la conciencia de los artistas.

Los rusos, partiendo de similares postulados, niegan la validez del arte y ellos bajan al nivel del pueblo y tratan de confundirse y convertirse en proletariado.

"De la especulativa actividad del arte a la socialización directa del trabajo artístico... El sistema técnico de la sociedad, la ordenación de su riqueza, crea la ordenación de las relaciones humanas... En el campo de la ordenación de la cultura, el único criterio válido es el que está indisolublemente conectado con las tareas generales de la revolución... El Arte es muerte! No hay lugar para él en el aparato del trabajo humano. Trabajo, técnica y organización.

Desliguémonos lejos de nuestra actividad especulativa (Arte) para encontrar el camino real del trabajo aplicando nuestro conocimiento y destreza a lo real, al trabajo vivo y conveniente.

Nuestro Constructivismo ha declarado guerra incondicional al Arte, porque los significados y cualidades del arte no son capaces de sistematizar los sentimientos del ambiente revolucionario, "Trabajo. Claridad. Organización. Estos son los símbolos de la fe del nuevo arte." (Ehren-

¹¹ Rivera, Diego. *The revolution in painting*. Creative Art. 4, 19 January, 1929.

burg.)¹² Los artistas rusos se identificaron con el proletariado y padecieron con él, no perteneciendo ninguno a esta clase social. Es difícil de creer —nos dice Camila Gray en su excelente ensayo sobre “El Experimento ruso”— que todos ellos (los artistas) estaban literalmente muriendo de hambre “... con el caos en el campo, que había traído monstruosas dificultades en el transporte, las condiciones de vida fueron reducidas a lo más primitivo. Ellos montaron con ligereza sobre el oleaje de la liberación, en el sentido de un nacimiento de nuevos propósitos en sus existencias; una intoxicación los ahogó en los más heroicos hechos: todo fue olvidado y desechado, menos el gran desafío que vieron ante sí del cambio del mundo en que ellos vivían.”¹³

Los muralistas mexicanos, nacidos del pueblo, aunque su intención primera haya sido borrar el individualismo que es burgués, nunca pudieron conseguirlo, y ésta es otra fundamental diferencia que llevó a la pintura mexicana por un curso tan opuesto al ruso. Sea por razones de temperamento, de herencia racial de un pueblo que difícilmente logra aglutinarse en una masa homogénea o por otras causas, la personalidad de cada pintor se impuso sobre la teoría. Cada uno de ellos contó la historia a su manera, desde su peculiar punto de vista. Erigiéndose en líderes y maestros de la verdad revolucionaria, enseñaron al pueblo sus tesis privadas, sus interpretaciones subjetivas de la historia de México. La objetividad histórica era externa, pero el contenido era individualista, aunque aspirara, por ser expuesto al público en forma monumental, a convertirse en expresión colectiva. Utopía también, pero surgida de muy diversa matriz que la utopía rusa. Con una objetividad no exenta de sátira, años más tarde (1947), José Clemente Orozco analiza retrospectivamente los temas murales modernos mexicanos y nos dice: “Todos los pintores mexicanos comenzaron con asuntos derivados de la iconografía tradicional cristiana o franca y liberalmente tomados de ésta. Se encuentran en los primeros murales la figura barbada o imberbe del Pantocrator, vírgenes, ángeles, santo-entierro, mártires y hasta la Virgen de Guadalupe. Sólo faltó el Sagrado Corazón de Jesús y San Antonio.

¹² Gan, Alexei. “Constructivismo”. Moscú, 1920. Publicado en *Tver*, 1922. En este artículo no me es posible entrar en detalles sobre las enormes diferencias que separaron entre sí a los artistas rusos de estos años. La espiritualidad de Kandinsky bien pronto no tuvo cabida dentro del programa materialista y antes que ninguno abandonó Rusia. Entre Tatlin y Malevich había también una postura antagónica, a pesar de que estos dos, como todos los otros, se apartaron de la figuración y se entregaron decididamente a la abstracción como nuevo lenguaje.

¹³ Gray, Camila. *The Great Experiment. Russian Art (1863-1922)*. Thames and Hudson. London, 1962, p. 216.

Después de esta primera época aparecieron tres corrientes perfectamente definidas: una indigenista en sus dos formas, arcaizante y folklórica pintoresca, el Olimpo Tolteca o Azteca y los tipos y costumbres del indígena actual con toda su magnífica riqueza de color.

Una segunda corriente de contenido histórico en la que aparece la historia de México, de preferencia la Conquista, presentándola con criterios opuestos, contradictorios. Los personajes que son los héroes en un mural, son los villanos en otro.

Y por último, una corriente de propaganda revolucionaria y socialista . . .”¹⁴

No se trata por lo tanto de la abolición del juicio personal, del sacrificio del anonimato para lograr la causa de la colectividad, sino, por el contrario, el artista como individuo se encara a la historia, a su tradición, y la interpreta y la entrega al público transformada en arte. El mismo Orozco en su Autobiografía (1945) nos confiesa la imposibilidad con que toparon los artistas para suicidarse como individuos, así, nos dice: “En cuanto a terminar con el individualismo burgués Siqueiros y Xavier Guerrero idearon los “equipos” o grupos de pintores que trabajaban de común acuerdo en una sola obra, repartíendose el trabajo según sus aptitudes y siguiendo un plan preconcebido.

Ya desde antes de “los equipos” se había convenido en que ninguno de los miembros del sindicato firmaría sus obras murales suponiéndolas producto del maestro y los ayudantes y sometidas a la crítica de todos los pintores. Esta idea fracasó, pues ninguno quiso sostener lo convenido.”¹⁵ El lenguaje con que intentaron realizar el nuevo mensaje es, con sus positivas variantes y patentes innovaciones, una renovación de la pintura monumental del tipo de mural que nace en el Renacimiento. No hubo el intento de crear para las nuevas circunstancias un lenguaje absolutamente distinto y sin antecedentes históricos. Por el contrario, el nuevo lenguaje creado en México se apoya en las prácticas de las grandes obras murales del pasado, que aprovecha y transforma en algo novedoso y distinto, por los conceptos del arte en el siglo xx y por el genio mismo de los artistas.

El movimiento expresionista y neo-realista mexicano logró darle al arte en sus momentos cumbres una justificación sociológica, que muchos otros artistas del viejo continente se debatían por encontrar y que en

¹⁴ Orozco, José Clemente. “Notas acerca de la técnica de la pintura mural en México en los últimos 25 años”, en el *Catálogo para la Exposición Nacional*. Secretaría de Educación Pública. México, 1947, p. 7.

¹⁵ Orozco, José Clemente. *Autobiografía*. Edic. Occidente. México, 1945, p. 94.

México, gracias a las tesis revolucionarias, pero más que a otra cosa a los talentos individuales, se hizo posible.

A la mayoría de los pintores, con exclusión de Orozco que abarca una preocupación humana más vasta, la vena nacionalista es la que los nutre. La circunstancia social y política de México, la interpretación materialista de la historia patria, como en Rivera, el mejoramiento de la nación y la lección directa que se enseña, se proyectan en visiones universalistas.

No es casual que sea el neo-realismo el lenguaje que emplean los países que por necesidad histórica se aferran al nacionalismo. No es otra la razón por la cual el Realismo Socialista ganó en Rusia la partida. En el momento en que Stalin convierte el comunismo internacional en un comunismo ruso, los artistas "abstractos", cuyas teorías universales correspondían a una esperanza de la humanidad en el comunismo internacional, son liquidados o dispersados.

Crear un Arte Monumental en Rusia significaba un arte activo en el que el pueblo participara y creara al mismo tiempo. Bastaría recordar unos ejemplos: la gran plaza frente al Palacio de invierno en Petrogrado, decorada por Nathan Altman, con formas abstractas cubistas y futuristas, en la cual el pueblo reunido completaba y daba sentido a la decoración; el Mausoleo de Lenin, diseñado por Shchusev (1924) e inspirado en los principios constructivistas; los trenes decorados que entre 1916 y 21 recorrieron los pueblos rusos llevando ejemplos de los nuevos experimentos artísticos a las más remotas regiones. Los artistas rusos, pierden su fe en el arte, dejan de pintar cuadros de caballete y transforman sus inquietudes artísticas en inquietudes sociales y utilitarias para la comunidad. En México, el cuadro de caballete no se extingue sino, al contrario, florece. El concepto del arte monumental es para la eternidad. El artista ruso partiendo de una base revolucionaria produjo una evolución, dio un paso nuevo y distinto dentro de la historia de la plástica, mientras que el artista mexicano partiendo de una base revolucionaria, creó un gran arte espectacular anclado en la tradición moderna de la historia del arte si bien novedoso y sin antecedente en sus principios y sus realizaciones, ya que recreó con nuevo sentido al arte mural. Sin querer considerar la calidad de la obra producida, ni intentar desmerecer o criticar la altura que muchos ejemplos alcanzaron, es necesario desentrañar las últimas significaciones y valorar a ambas producciones, dentro de los cambios fundamentales que la plástica ha desarrollado en los últimos decenios. El artista mexicano tuvo fe en el arte, en su arte; el artista ruso creyó en su ideal e intentó utilizar

el arte como un medio para realizarlo, así el arte, la técnica y la industria se trataron de unir para servir al hombre y levantar su nivel social y económico.

Varias paradojas parecen envolver a ambas situaciones: mientras en la Unión Soviética el artista creyó pisar la realidad y construir un nuevo mundo, su expresión fue abstracta; en México partió de un idealismo histórico-abstracto (con sus variaciones individuales) y su arte es figurativo, con las libertades del siglo xx. Por otra parte, las teorías plásticas-abstractas rusas, al esparcirse por Europa e influenciar y diluirse en brotes similares que allí surgían, han desembocado en la vida misma y se han confundido con ella. Los ideales de los pioneros rusos se han convertido en una realidad al transformarse en el Diseño Industrial, que florece, como irónico contrapunto, en los países "capitalistas" odiados por ellos.

El experimento plástico y la labor educativa se unieron en la escuela del Bauhaus con el fin de integrar el arte a la vida. Entre los artistas que ahí enseñaron, algunos de ellos inmigrados, sobresale Lazló Moholy-Nagy quien, desilusionado también de las ideas comunistas húngaras, en las cuales tampoco encontraba cabida su concepción plástica-abstracta, se refugió en Alemania, que en ese momento era el resumidero de las corrientes de vanguardia. Moholy-Nagy es el heredero del Constructivismo ruso y el experimentador plástico más inquieto que en el campo artístico se ha producido en los últimos años; experimentos y logros y el desarrollo de sus teorías se reflejan en el campo de la arquitectura, la ciencia, la tecnología y la industria, junto con la secuencia problemática inspirada en otros contemporáneos suyos, Pevsner, Gabo, Kepes, etc.

La pintura revolucionaria mexicana ha quedado en los muros como testigo valioso del momento en que un pueblo construye y reafirma su nacionalidad, si bien por su humanismo existen en ella ideas universalistas. Hoy día, los jóvenes pintores mexicanos en un intento de universalizarse voltean sus ojos al arte abstracto y tratan de aprovechar la lección, mientras que en Rusia la pintura realista sigue imperando como necesidad impuesta por un nacionalismo que necesita vigorizarse diariamente.

Los resultados opuestos a que llegaron los dos movimientos —el mexicano y el ruso— que parten a primera vista de un mismo postulado ideológico, son quizá los golpes más certeros que ha recibido la concepción "del arte por el arte" del siglo xix.