

LA INTEGRACIÓN PLÁSTICA: CONFLUENCIAS Y DIVERGENCIAS EN LOS DISCURSOS DEL ARTE EN MÉXICO

Leticia Torres
 CURARE, *Espacio crítico para las artes, México*



Ilus. 1. Ramón Alva de la Canal, portada de *¡30-30! Órgano de los pintores de México*, no. 3 (México, D.F.), septiembre y octubre de 1928 (izq.), donde publicó “La escultura en México” (der.).

En el número dos de la revista *Forma* de noviembre de 1926, se publicó una encuesta sobre escultura que se aplicó a dos pintores, cuatro escultores y un arquitecto. Se les preguntó, entre otras cosas, si pensaban que la escultura de México vivía un periodo revolucionario constructivo. La respuesta del escultor José Fernández Urbina fue tajante; aseveró que no se había podido hacer escultura revolucionaria porque no había arquitectura revolucionaria.¹ Dos años más tarde, el pintor Ramón Alva de la Canal escribiría un artículo titulado “La escultura en México”,² en el que afirmaba que una escultura fuera de la arquitectura era un objeto estorboso y molesto [ilus. 1]. Culpaba a los arquitectos de esa situación ya que sólo utilizaban las molduras de yeso y la pintura de brocha gorda en sus construcciones, únicos medios que entendían. Además, los describía como “niños bien” que podían pagar un título para presumirlo en el medio burgués en el que posar como artista vestía mucho. Para Alva de la Canal la única manera de contrarrestar esta situación era convertir a pintores y escultores en *arquitectos*. En su texto concluía que: “Tenemos que encaminar todos nuestros esfuerzos para hacer una arquitectura fuerte y actual [...] una gran arquitectura en la que actúe la escultura tal y como debe ser, lo mismo que la pintura mural, y, sólo entonces, se producirá una verdadera revolución escultórica en México”.³

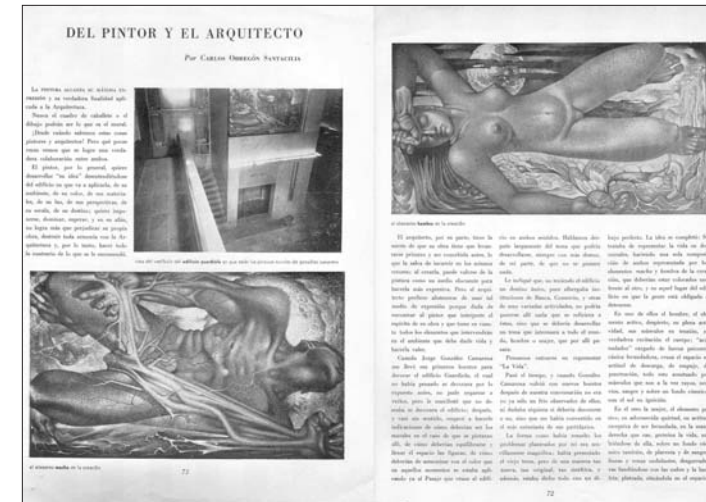
En agosto de 1929 se nombró a Diego Rivera director de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional

Autónoma de México. En diciembre de ese año presentó a las autoridades universitarias un novedoso plan de estudios de profundos alcances sociales, que despertó el descontento de los alumnos de la Facultad de Arquitectura. ¿Qué fue lo que causó el enojo del gremio arquitectónico, conflicto que terminó con la renuncia de Rivera a mediados de 1930? En una declaración que el pintor entregó a la prensa, al referirse a su plan de estudios ya aprobado por el Consejo Universitario, afirmaba que “con ese plan no se trataba de hacer arquitectos sino de enseñar a los pintores y escultores la arquitectura que les es necesaria para su oficio”.⁴ Según Rivera, la acción de la Facultad de Arquitectura en su contra no podía explicarse sino como una extralimitación (de exceso de celo gremial o deseo de acaparar para ella sola la cultura necesaria para todos los artistas) ya que la enseñanza, médula de las artes plásticas, no podía ser sino la misma para todas las disciplinas artísticas. Desde luego, el plan de estudios riveriano incluía asignaturas como composición de formas abstractas destinadas a la arquitectura, ejercicios creativos de composición elemental arquitectónica, teoría de la arquitectura, curso sobre los conocimientos de materiales y estabilidad de las construcciones, entre otras. Sin embargo, esto no justificaba los fuertes desencuentros entre artistas y arquitectos.⁵

Tal vez Alva de la Canal tenía razón al considerar a los arquitectos parte de la pequeña burguesía que no aceptaba las tendencias político-social revolucionarias ni la inclusión de los obreros en las aulas de la Universidad,⁶ pues el nuevo programa implicaba, como lo afirmaría Rivera:

el deseo de hacer accesible al mayor número posible de trabajadores el beneficio de la enseñanza del arte para la mejoría material e intelectual de su vida [...] además que cumplía con las necesidades profesionales y sociales de los trabajadores del arte en México y de los obreros en general.⁷

La controversia entre arquitectos y pintores no era nueva. Se comenzó a desarrollar desde principios del siglo XX, en conflictos como la huelga de la Academia de San Carlos de 1911 o los ataques de los arquitectos a las primeras decoraciones murales diez años después. Para Rivera este gremio era sumamente conservador y se encontraba alejado de las necesidades sociales.



Ilus. 2. Carlos Obregón Santacilia, “El pintor y el arquitecto”, *Ars*, (México, D.F.), abril de 1942.

En 1942 la revista *Ars* publicó un artículo del arquitecto Carlos Obregón Santacilia sobre los murales del edificio Guardiola, de su autoría, que el pintor Jorge González Camarena ejecutó para el vestíbulo [ilus. 2]. En este escrito afirmaba que la pintura alcanzaría su máxima expresión y su verdadera finalidad aplicada a la arquitectura, y que esto lo sabían tanto los pintores como los arquitectos, pero pocas veces se había logrado una verdadera colaboración entre ambos. Las razones que daba eran que el pintor, por lo general, quería desarrollar su idea desinteresándose del edificio, de su ambiente, de su color, de sus materiales, de su luz, de sus perspectivas y escalas; quería dominar, imponerse y en su afán no lograba más que destruir toda armonía con la arquitectura. Por otra parte, anotaba que la suerte del arquitecto es que su obra se construye primero, por tanto, prefería abstenerse de utilizar la pintura mural puesto que dudaba encontrar al pintor que interpretara el espíritu de su proyecto, que tomara en cuenta el ambiente que le da vida y sentido. Señalaba que su gremio incurría en ese error, porque el arquitecto sí podía valerse de la pintura mural como un medio elocuente para hacer más expresiva su obra.⁸

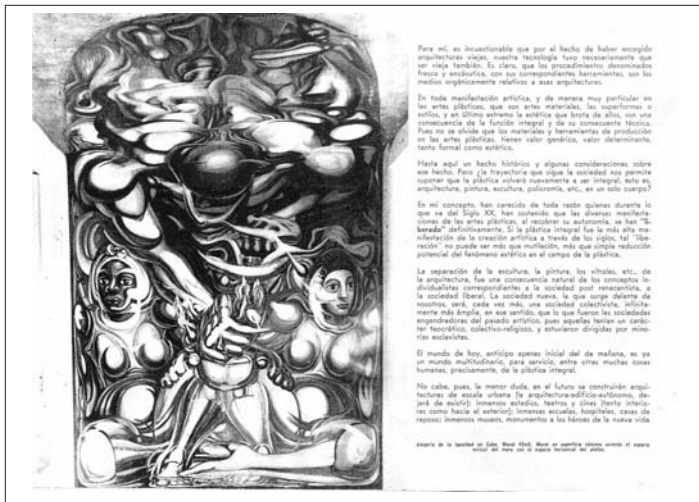
La observación del arquitecto Obregón Santacilia era acertada. Estos artículos reflejan no sólo la convicción de los artistas de que la obra plástica lograba su máxima expresión cuando se funde a la arquitectura, sino también revelan la poca disposición de ambos gremios para interactuar en proyectos nuevos y discutir sobre técnicas, temáticas, lenguajes artísticos y función integral de la plástica. Desde las primeras decoraciones murales (realizadas en el edificio de la Preparatoria en 1922) se anunciaba un movimiento muralista mexicano independiente del desarrollo de las otras artes. Auspiciados generalmente por el gobierno, los pintores, sobre todo Diego Rivera, cubrían grandes superficies de muros, sin importar la antigüedad del

edificio. Con todos sus apelativos, retóricas, contradicciones, propuestas, conflictos y desgastes, el muralismo mexicano había trascendido a otros países del continente y se había erigido como la apoteosis de las clases sociales reivindicadas por los gobiernos posrevolucionarios.

En realidad pintores y arquitectos no tenían la necesidad ni el interés de proponer o defender la integración plástica tal como se concibió a mediados del siglo XX. Para los artistas, un mural podía pintarse en cualquier sitio. Así lo sostenía David Alfaro Siqueiros en su manifiesto *Hacia la transformación de las artes plásticas*, dado a conocer en Nueva York en 1934,⁹ en el que incitaba a impulsar el aprendizaje de la pintura mural exterior, pública, en la calle, en los costados libres de los altos edificios. Ahí se colocaban estratégicamente los *affiches*, frente a las masas, mecánicamente producida y materialmente adaptada a las realidades de la construcción moderna y, por supuesto, sin tomar en cuenta e incluso ni mencionar la participación del arquitecto. Para Rivera, los arquitectos académicos preferían murales que no pudieran ser vistos, pinturas representativas que dejaran la pared tan vacía como antes de ser pintada. Sin embargo, señalaba que era importante comprender que una verdadera pintura mural era una parte funcional y necesaria de la vida de la construcción, un elemento de unión entre el edificio y la sociedad humana que lo utiliza y que al fin de cuentas es la única causa y razón que tiene el mural para existir.¹⁰

La denominación “integración plástica” no apareció en la historiografía nacional sino hasta la década de 1940.¹¹ Movimiento, concepto, intereses políticos y económicos, utopía, imagen de progreso, espejismo desarrollista, necesidad urbana, corriente internacional, continuidad o fin del movimiento muralista mexicano, dictado de las grandes potencias imperialistas: ¿dónde podríamos colocarla? Quizá fue una especie de crisol donde divergieron y convergieron políticas relacionadas con la economía, la sociedad, la cultura y el arte. Un momento generador de reflexiones, de encuentros y desencuentros, de cuestionamientos, de innovaciones o sumisiones. La integración plástica encontró en el México de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX una sociedad que soñaba con la industrialización y el progreso, con la independencia económica y el bienestar social; una nación que se debatía entre los fuegos del imperialismo y el expansionismo capitalista; un país que luchaba y basaba sus esperanzas en la unión de su sociedad, a través de discursos nacionalistas, en vías de alcanzar la modernidad.

En 1948 los arquitectos Guillermo Rosell y Lorenzo Carrasco retomaron la revista de arquitectura *San Carlos* y le cambiaron el nombre por el de *Espacios*. En el editorial del primer número,



Ilus. 3. David Alfaro Siqueiros, "Hacia una nueva plástica integral", *Espacios*, no. 1 (México, D.F.), septiembre de 1948.

los directores afirmaban que existía incompatibilidad entre el arte y la arquitectura así como entre el arquitecto y la sociedad; esa discrepancia no era más que "una consecuencia amarga de ese propósito, inconsciente a veces, de predominio exclusivista que trae el universitario y que no ha permitido el establecimiento de una corriente de influencias recíprocas en donde prospere un bienestar común".¹² En su caso, puntualizaban, "vemos que el arte arquitectónico, depende de la colaboración de muchos individuos; es un arte colectivo y refleja la fisonomía de la comunidad entera",¹³ a su vez comentaban que: "el arte pictórico y arquitectónico requieren forzosamente relacionarse dentro de entidades arquitectónicas y sociales".¹⁴ Con los principios de la Bauhaus declaraban que también el mueble, la cerámica y las artes menores "deberán pensarse en términos del espacio arquitectónico que van a ocupar".¹⁵ Desde las ilustraciones de sus primeras páginas se hacía alusión a la Bauhaus y a la arquitectura moderna internacional. La revista *Espacios* sirvió de tribuna para pintores, escultores y arquitectos de las diversas corrientes, interesados en la integración. Fue un órgano incluyente que dedicó sus páginas a la arquitectura y a las artes.

En el primer número de *Espacios* se publicó el artículo de Siqueiros "Hacia una nueva plástica integral" [ilus. 3]¹⁶ en el cual el muralista definió sus conceptos de integración; lineamientos que utilizó no sólo en sus trabajos plásticos sino que también fueron la base de sus críticas, escritos y enfrentamientos públicos generados a partir del auge de esta corriente en el país. Inicialmente Siqueiros se refería a los distintos momentos de la historia de la humanidad en que se había dado la integración plástica, alusión utilizada por varios de los autores que se acercaron al tema. Se manifestaba a favor de un trabajo colectivo en una época de gran individual-

ismo, a través de una coordinación plástica; señalaba que la separación de las artes fue una consecuencia aberrante de los conceptos individualistas correspondientes a la sociedad pos-renacentista, y luego a la sociedad liberal. Para el pintor, las sociedades nuevas (neodemocráticas y socialistas) serían cada vez más colectivas y todos los países tendrían necesariamente, como en las mejores épocas del pasado, que desarrollar un carácter plástico integral, de acuerdo con la vida moderna. Es decir, estas obras no podrían emanar sino de la nueva tecnología, científica y mecánica. Hay una cierta resignación en su discurso, revestida por un halo de utopía, la cual llama la atención en un pintor que se distinguía por su implacable activismo ideológico afiliado al comunismo soviético.

Siqueiros entretendió toda una red de elementos a los que llamó funcionales, que se relacionan entre sí y dan coherencia a sus conceptos pero también esbozan sus contradicciones. Habla de funcionalidad integral del discurso visual vinculado y representativo de la sociedad impulsora de las artes plásticas; de una sociedad dinámica; del espectador en constante movimiento; de una tecnología psicológico-política que no podría manifestarse como simple agregado decorativo, siendo elocuente en una estructura formal neorrealista. Abogaba por la policromía de las obras, por la experimentación de nuevos materiales y por la utilización de todos los instrumentos que habían desarrollado la ciencia y la tecnología para facilitar y enriquecer la obra plástica figurativa, realista, moderna, ideológicamente combativa y didácticamente revolucionaria.¹⁷

De este escrito se derivan muchos otros en los que retoma y desarrolla ampliamente algunas de estas modalidades.¹⁸ Varios de ellos se refieren a obras de integración plástica realizadas entre 1950 y 1955 y se caracterizan por ser sumamente críticos y polémicos; como la conferencia que dictó, en 1953 en la Casa del Arquitecto de la ciudad de México, con motivo del encuentro sobre integración plástica en el cual participaron, además, los arquitectos Raúl Cacho, Juan O'Gorman y Enrique del Moral, entre otros. Para este evento, Siqueiros redactó 16 cuartillas que tituló "Arquitectura internacional a la zaga de la mala pintura". Posteriormente se publicaron sólo 39 incisos de este texto en la revista *Arte Público* de noviembre de 1954.

En esta conferencia, escrita con gran sarcasmo, el pintor esbozaba las tendencias artísticas formales que imperaban en los ejemplos más relevantes de la arquitectura integral del México de los años cincuenta: Ciudad Universitaria, Centro Urbano Presidente Juárez y el Museo Experimental El Eco; los estilos visuales que resaltaba Siqueiros, con ciertos matices, fueron los que efectivamente coexistieron en la integración de

esa época. Sobre Ciudad Universitaria comentaba que existían dos estilos arquitectónicos visibles: el "lecorbusiano" y el que se inclinaba a mexicanizar la arquitectura internacional, recubriéndola con "vestidos, huipiles y camisas mexicanas". Para el pintor esta arquitectura era como "Una norteamericana típica que simplemente regresaba de Cuernavaca".¹⁹

A la Biblioteca, obra arquitectónica y plástica de Juan O'Gorman, la calificaba como una construcción internacionalista tapada con un mal zarape mexicano-prehispánico, truco meramente ornamental. De la decoración del Estadio Olímpico, realizada por Diego Rivera, señalaba que era notable el primitivismo; que no implicaba la continuación realista del movimiento pictórico mexicano, ni que tampoco era un paso hacia adelante, sino que significaba un retroceso. Objetaba que nuevamente se había caído en el error de la época del porfirismo y del inicio del arte revolucionario: creer que se nacionalizaba y se mexicanizaba la plástica simplemente poniéndole la epidermis de las culturas ancestrales y tradicionales de México. En escritos anteriores, Siqueiros había desacreditado el camino que había seguido el muralismo mexicano, al cual tachaba de arcaico en su técnica, turístico y burocrático en su proyección social, recóndito en su ubicación. Este salía de sus catacumbas sólo en monografías selectas, para goce exclusivo de *amateurs* extranjeros. Dichas críticas no eran exclusivas del muralista. Ya desde la década de 1930 diversos artículos manifestaban que en el arte pictórico mexicano se evidenciaba cierta decadencia, folclorismo, cerrazón y retraso creativo.

Para Siqueiros las obras de Ciudad Universitaria habían manifestado profundas diferencias entre las tendencias de Rivera y O'Gorman —arcaicas y prehispanistas— y la desarrollada por él y José Chávez Morado —figurativa, realista y, por lo tanto, moderna—, sobre todo en el tratamiento de las formas plásticas en relación con el realismo pictórico. Al parecer el artista seguía sosteniendo que *no había más ruta que la suya*.

La tercera corriente la denominaba la de los importadores y la calificaba como un peligroso neoporfirismo intelectual que intentaba introducir al país las decadentes influencias internacionales. Como ejemplo mencionaba el Centro Urbano Benito Juárez que, según Siqueiros, a nombre de una arquitectura y una pintura modernas, los autores habían producido una obra de tipo semifigurativo, de la más palpable superficialidad y con la convicción que no era necesario expresar cosas útiles al pueblo. Indicaba que, como resultado de este estilo, "los balcones —del multifamiliar— pintados de verde, naranja, azul, rojo indio, etcétera, parecían tapetes colgados hacia la calle",²⁰ y que además eran prehispanistas. Asimismo, mencionaba al

Museo Experimental El Eco, obra de Mathias Goeritz, como la prueba más directa de esta última tendencia. Lo calificaba como "cabaret galería [...] centro de negocios con el sueño del arte [...] lugar para explotar la estupidez de los nuevos ricos mexicanos: para que estos se sientan en París."²¹ Sin embargo, no emitió juicio alguno sobre la propuesta arquitectónica, artística y conceptual de la obra.

En síntesis, para Siqueiros la arquitectura tenía que ser práctica, realista por sus características y proyecciones sociales y no una expresión artística del más barato cosmopolitismo o neo-prehispanismo. Debía tener un sentido popular, no aristocrático ni intelectualista disfrazado de popular. "Una arquitectura sin lo escenográfico [...] sin lo espectacular, sin lo porfiriano, sin lo falso monumental".²² Esta conferencia poco analítica y retórica en su discurso provocó innumerables respuestas en su tiempo, tanto de artistas y arquitectos como de críticos del arte.²³

Por su parte, Carlos Mérida fue quien introdujo el concepto de *americanismo* en los años veinte en México y que desde la década de los treinta se pronunció a favor de un arte más libre, más poético y lírico, de invención controlada y no de pobreza imitativa. Siqueiros lo ubicó dentro de la corriente de los importadores, también escribió algunos artículos relacionados con el tema. Después de haber participado en varias construcciones de tipo integral, el pintor [guatemalteco] redactó a manera de manifiesto once puntos sobre el desarrollo de la pintura funcional relacionada con la integración plástica publicada como introducción en el catálogo de su exhibición *Proyectos, maquetas muestras y pinturas recientes*, presentada en la Galería de Arte Mexicano, en octubre de 1953.²⁴ En resumen, para Mérida la pintura se encontraba en un callejón sin salida y seguiría siendo precaria mientras no volviera a su función natural que era la pintura arquitectónico-mural. En este sentido la pintura funcional era arte para las mayorías. Sobre el muralismo indicaba que ya había dejado de tener vigencia por lo limitado de su concepto, ya que se había gestado en un momento de crisis tanto creativa como social y sus resultados habían sido más románticos que analíticos. A diferencia del muralismo, la pintura funcional debería ser desinteresada y no como el nuevo realismo, que era un academismo disfrazado, apto para caligrafías políticas, de uso inmediato y útil para carteles. Planteaba la necesidad de utilizar nuevos materiales pero afirmaba que si las ideas eran producto de la academia muralista de nada servirían. Para Mérida la pintura funcional era como la música: desinteresada.

Dos artículos más del pintor aclaraban y ampliaban sus conceptos: "Los nuevos rumbos del muralismo mexicano" (1953)²⁵ y "En torno a la integración" (1954). En el primero [ilus. 4],



Ilus. 4. Carlos Mérida, “Los nuevos rumbos del muralismo mexicano”, *Pachacamac*, (Buenos Aires), junio de 1953.

Mérida enfatizaba que el arte integral era el arte del porvenir. Arte para las masas, público, a la vista de todos, para el goce emocional de las mayorías y que los ejemplos de esa nueva labor ya eran tan visibles cuan alentadores. Se encontraban en las iglesias, donde el espíritu artístico se expresaba con gran libertad, lejos de la presión del poder político y de la anárquica iniciativa privada. Indicaba que en México los intentos de integración se multiplicaban y como muestra de ello mencionaba dos obras de Ciudad Universitaria: la Biblioteca y el Estadio Olímpico que lo consideraba un esfuerzo nuevo y feliz que se alejaba de viciosas caligrafías políticas.

En el segundo texto, escrito después del mencionado encuentro en la Casa del Arquitecto, cambiaba de opinión y ponía en duda las obras de O’Gorman y Rivera. Indicaba que para corporeizar la integración no era preciso “llenar de monos más o menos neorrealistas las paredes de las construcciones, ni llenarlas de piedras de todos los colores en un pseudomodernismo fuera de tiempo y de lugar”.²⁶ El pintor llegaba a la conclusión de ser muy probable que el nuevo tipo de integración, cuando floreciera, lo conjugaría el mismo creador del proyecto quien, según el arquitecto del Moral, adoptaría nuevas soluciones, valiéndose del juego de contrastes, texturas y colores, dramatizando las formas y superando la etapa purista del funcionalismo. Carlos Mérida, a pesar de haber continuado con sus proyectos de integración tanto en Guatemala, su país natal, como en México, comulgaba con la idea de una arquitectura integral estructurada de tal forma que no se necesitara la participación directa del artista plástico.

Por la misma época Mathias Goeritz publicó su ensayo “Arquitectura emocional: El Eco” (1954)²⁷ en el que anunciaba que su museo había iniciado las actividades de experimentación con el propio edificio que lo albergaba, ya que fue concebido

como una arquitectura cuya principal función era la emoción. Para Goeritz el arte y la arquitectura eran reflejo del estado espiritual del hombre en su tiempo, sin embargo, parecía que el arquitecto moderno, individualizado e intelectual, había perdido el contacto estrecho con la comunidad y exageraba la parte racional lo cual hacía que los individuos se sintieran aplastados por tanto funcionalismo, por tanta lógica y utilidad de la arquitectura moderna. Así, afirmaba que el hombre (tanto creador como receptor) exigiría algún día de la arquitectura que sus medios y materiales lo llevaran a una elevación espiritual y sólo cuando recibiera de ella emociones verdaderas se podría considerar arte. Sobre El Eco comentaba que “la integración plástica no fue comprendida como programa y que no se trataba de sobreponer cuadros o esculturas al edificio como se suele hacer con los carteles de cine”²⁸ sino que se pensó en el espacio arquitectónico como elemento escultórico monumental y en la escultura como construcción arquitectónica casi funcional. Finalmente, el escultor insistía que El Eco no intentó ser más que un experimento cuyo fin era crear nuevamente emociones psíquicas en los visitantes sin caer en un decorativismo vacío ni teatral. Afirmaba que ese espacio quiso ser la expresión de una libre voluntad de creación tal cual, sin negar los valores del funcionalismo, intentaba someterlos bajo una concepción espiritual moderna.

Así, el auge de la integración plástica en México fue un momento que generó profundas discusiones, desde distintas tribunas, sobre la factibilidad de democratizar el arte así como de devolverle a la arquitectura su estatuto artístico. Pero también reveló las hondas diferencias entre los distintos gremios y, sobre todo, entre los artistas plásticos que coexistían en una época de cambios vertiginosos, contradicciones y de un nebuloso futuro de la creación plástica de México. No obstante, en los diversos discursos se percibe cierta esperanza de un mundo nuevo. Mundo que se debatía entre el fascismo y el imperialismo norteamericano, entre el inicio de una guerra fría que matizaría el rumbo geopolítico y el florecimiento de gobiernos autoritarios tanto de derecha como de izquierda. En el caso de México, entre el surgimiento de nuevas burguesías capitalistas que portaban como estandarte el desarrollo y la modernidad, apoyadas y favorecidas por los gobiernos que se autonombraron posrevolucionarios y el eminente abandono de los ideales revolucionarios que le dieron forma al arte mexicano de la primera mitad del siglo XX.

Quizás Diego Rivera tenía razón cuando afirmaba que la integración plástica era el resultado de un estado social homogéneo, de una sociedad sin clases. Señalaba que “la época histórica en que vivimos, dada la división de la sociedad en clases y la

lucha entre ellas, de opresores contra oprimidos y de éstos contra aquellos por su justa liberación, no es posible la llamada integración plástica para un arte que exprese a toda la sociedad: de ahí el fracaso rotundo de todo intento de realizarla en el terreno social y dentro del arte de Estado”.²⁹

NOTAS

- 1 *Forma* (México) vol. 1: núm. 2 (noviembre-diciembre de 1926): 7. La revista *Forma* se dedicó a las artes plásticas.
- 2 Ramón Alva de la Canal, “La escultura en México”, *Órgano de los pintores de México*, núm. 3, (septiembre-octubre de 1928): 6.
- 3 *Ibid.*
- 4 Diego Rivera, “Rectificación y desmentido”, *El Universal* (México, D.F.), 3 de abril de 1930. Véase: Raquel Tibol, *Arte y política: Diego Rivera* (México, D.F., Grijalbo, 1978), 96.
- 5 El plan de estudios íntegro de Diego Rivera se publicó en el libro biográfico de Beltrán D. Wolfe, *Diego Rivera, su vida su obra, su época*, (Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1941) y la “Exposición de motivos para la formación del plan de estudios de la Escuela Central de Artes Plásticas de México” lo incluyó Tibol en *Arte y Política*, 87–94.
- 6 La Facultad de Arquitectura y la Escuela Nacional de Artes Plásticas ocupaban las mismas instalaciones.
- 7 Rivera, “Rectificación y desmentido”.
- 8 Carlos Obregón Santacilia, “Del pintor y el arquitecto”, *Ars* (México, D.F.), (abril de 1942), 71–72.
- 9 Véase: Tibol, *Textos de David Alfaro Siqueiros*, (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998), 34–39.
- 10 Rivera, “Arquitectura y pintura mural”, *The Architectural Forum* (Nueva York), (enero, 1934), 3–6. Publicado también en Xavier Moisés, *Diego Rivera: textos de arte*, (México, D.F.: Colegio Nacional, 1996), 94–99.
- 11 NdelE. A diferencia de otros lugares en donde se habló de la integración plástica, en México no resultaba un concepto nuevo ya que reflejaba el bagaje de una continuidad histórica —extendida desde el renacimiento, por el lado europeo, hasta la tradición precolombina, por el otro. Este problema ya había sido discutido extensamente durante la consolidación del muralismo en el periodo posrevolucionario. Muchos de los textos de David Alfaro Siqueiros y de algún otro modo Diego Rivera dan cuenta del antecedente renacentista de los frescos, destacando dos aspectos fundamentales: (1) el uso de materiales y técnicas actuales; (2) el contexto revolucionario en el que se daba el movimiento mexicano (que nada tenía que ver con el renacimiento).
- 12 Guillermo Rosell y Lorenzo Carrasco, “Editorial”, *Espacios* (México, D.F.), núm. 1, septiembre de 1948.
- 13 *Ibid.*
- 14 *Ibid.*
- 15 *Ibid.*
- 16 David Alfaro Siqueiros, “Hacia una plástica integral”, *Espacios*, núm. 1, (septiembre de 1948).
- 17 Siqueiros había planteado y trabajado varios de estos conceptos en escritos anteriores dentro de un contexto distinto. Su interés por la aplicación de materiales y herramientas productos de las nuevas tecnologías y de la ciencia en sus obras monumentales lo materializó en dos murales al exterior en la ciudad de Los Ángeles: “Mitin obrero” y “América Tropical” (1932) y en otro que realizó en una casa particular en Don Torcuato (Provincia de Buenos Aires): *Ejercicio Plástico* (1933). A partir de estas experiencias Siqueiros redactó dos escritos: “Los Vehículos de la pintura dialéctico-subversiva” conferencia que pronunció el 2 de septiembre de 1932 en el John Reed Club de Los Ángeles y “Qué es ‘Ejercicio plástico’ y como fue realizado” folleto publicado en Argentina en diciembre de 1933. Los dos textos versan sobre la necesidad

del trabajo colectivo y el significado revolucionario de utilizar en la plástica las nuevas tecnologías consecuentes con las realidades materiales de la época. También enfatiza la necesidad de realizar obra pública, hacia el exterior, a la vista de las masas como propaganda política subversiva. La aportación del artículo de *Espacios* fue que Siqueiros conjugó sus conceptos artísticos-políticos-revolucionarios a la problemática que generó la integración plástica: arquitectura, arte y función como unidad plástica.

- 18 Uno de los retos que implicaba la integración plástica fue la ejecución de murales al exterior. Siqueiros retoma con gran interés este tema y lo desarrolla recurrentemente, matizado por su discurso ideológico. Véase: Siqueiros, “Problemas técnicos sin precedente en Historia de Arte: el muralismo figurativo y realista en el exterior”, *Arte Público* (México, D.F.), diciembre de 1952, o “El afiche como antecedente y experiencia para nuestra pintura mural en el exterior”, *Arte Público*, diciembre de 1952.
- 19 Siqueiros, “La arquitectura internacional a la zaga de la mala pintura”, *Arte Público*, (noviembre, 1954–febrero, 1955).
- 20 *Ibid.*
- 21 *Ibid.*
- 22 *Ibid.*
- 23 Véase, por ejemplo: Raúl Cacho, “Raúl Cacho vs. Siqueiros” *Arquitecto* (México, D.F., 1945), 15–18 y 49–50; o Juan O’Gorman, “O’Gorman contra Siqueiros”, en *La palabra de Juan O’Gorman* (México, D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983).
- 24 Carlos Mérida publicó por primera vez algunos de los puntos con el título “Statement” en *Carlos Mérida, Carlos Mérida Paintings 1948–1951*, cat. exp., (Nueva York: The New Gallery, 1952).
- 25 Mérida, “Los nuevos rumbos del muralismo mexicano”, *Pachacamac* (Buenos Aires, junio de 1953), 10–11.
- 26 Mérida, “En torno a la integración”, *Arquitecto*, 1954: 33, 34.
- 27 Mathias Goeritz, “Arquitectura emocional: El Eco”, *Cuadernos de Arquitectura* (Guadalajara, Jalisco), núm. 1, (marzo de 1954).
- 28 *Ibid.*
- 29 Diego Rivera, “Integración de la arquitectura y de las artes plásticas”, documento original con una nota que dice: “dictado a un reportero de *Excelsior*, agosto de 1956”. Consultado en Esther Acevedo et al, *Textos polémicos 1950–1957* (México, D.F.: Colegio Nacional, 1999), 626–33.