

Natalia de la Rosa

El taller como escuela,
el taller como fábrica.
Diálogos entre
la Bauhaus y el
muralismo de Siqueiros

El taller como escuela, el taller como fábrica. Diálogos entre la Bauhaus y el muralismo de Siqueiros

Natalia de la Rosa (0000-0003-3367-0345)^{1*}

¹ Investigadora independiente

* nataliadelarosa@gmail.com

Resumen

Este texto retoma la formación y desarrollo de la Bauhaus, tanto en Weimar como en Dessau, con el objetivo de remarcar un tipo de enlace que el movimiento tuvo con el programa artístico de David Alfaro Siqueiros. El diálogo permite comprender con mayor profundidad las líneas de investigación y práctica de Siqueiros, centradas en las propuestas de taller-escuela y taller-fábrica que el artista puso en marcha a partir de la década de 1930. El muralista readaptó y reactivó en diversas ocasiones este modelo a lo largo de su práctica artística, debido a la importancia que dicha resolución tuvo para su apuesta político-estética. Asimismo, la investigación remite a los estatutos de Walter Gropius expresados en el manifiesto de 1919 que aludieron a la unificación de las artes (pintura, escultura, arquitectura), ya que mantiene una conexión directa con el proyecto que Siqueiros definió en 1933, a través de la "integración plástica". Por último, el artículo expone la forma en que Siqueiros respondió a las dicotomías arte e industria, arte y máquina, problemáticas que también funcionaron en la escuela alemana como parte sustancial en la base de su organización.

Palabras clave | Muralismo, Bauhaus, Taller, Escuela, Industria, Siqueiros

The workshop as a school, the workshop as a factory. Dialogues between the Bauhaus and the muralism of Siqueiros

Abstract

In this text, we recovered Bauhaus' history, both in Weimar and Dessau, in order to propose a connection with David Alfaro Siqueiros' artistic program. This dialogue allows us to underline the development of one research focused on the workshop-school and workshop-factory model established by Siqueiros since the 1930s. Due to the importance of this strategy for his political-aesthetic project, the muralist readapted this model at different times during his artistic practice. Likewise, the article argues how 1919 Walter Gropius' statutes related to the unification of the arts (painting, sculpture, architecture) expressed from his manifesto, maintained a direct connection with Siqueiros' proposal defined in 1933 as "plastic integration". Finally, the article set out Siqueiros' responses to the dichotomies art and industry, art and machine – that were also substantial elements of the organization at the German school.

Keywords | Muralism, Bauhaus, Workshop, School, Industry

Copyright

Centro de Diseño y Comunicación, S.C.© 2020. Este es un artículo de acceso abierto distribuido según los términos de la Licencia de Atribución de Creative Commons ([CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)), que permite la descarga, el uso y la distribución en cualquier medio, sin propósitos comerciales y sin derivadas, siempre que se acredite al autor original y la fuente.

El edificio está terminado. El trabajo muerto está dotado de movimiento y el trabajo vivo no es más que un órgano consciente suyo. La interconexión viva del taller en su conjunto no reside ya en la cooperación, puesto que el taller vivo, en tanto está compuesto por trabajadores, se encuentra subordinado, es el sistema de la maquinaria el que, movido por un primer motor, constituye la unidad que abarca todo el taller.

Karl Marx

Antes de la pregunta: ¿cuál es la posición de una obra respecto a las relaciones de producción de la época? quisiera preguntar: ¿cuál es su posición dentro de ellas?

Walter Benjamin

Bauhaus: la dialéctica de la industria y la artesanía

En abril de 1919, el arquitecto alemán Walter Gropius publicó un manifiesto dedicado a concebir de otra forma la producción y organización del arte, argumento que dio forma a la fundación de una escuela nombrada como Bauhaus. A través de una fuerte crítica, Gropius propuso repensar la unión de las artes y el trabajo conjunto entre arquitectos, artistas y escultores, con el fin de reunificar la plástica (la decoración) con la edificación. A partir del lema "¡Arquitectos, escultores, pintores, todos debemos volver a la artesanía!" (Gropius & Goethe-Institut, 1919), el arquitecto alemán elaboró una propuesta en contra de la separación de medios artísticos que propició la profesionalización en la academia y retornó a aquella propuesta que William Morris presentó al interior del movimiento británico de *Arts and Crafts*, dedicada a la defensa del arte manual, aunque dando un vuelco específico. Por medio de esta consigna, rompió con la diferenciación existente entre artista y artesano, y así retornar a la organización de gremios artísticos destituida desde el siglo XVIII a través de la institución académica. El arquitecto berlinés culminó el exhorto con un llamado a crear un nuevo estatuto para el artesano que no perpetuara la diferencia de clases que instituyó la separación entre el trabajo manual y el trabajo intelectual durante la época ilustrada. La imagen elegida por Gropius para ilustrar el programa de la *Staatliches*

Bauhaus fue una xilografía de Lyonel Feininger que presenta una construcción religiosa gótica de manera renovada, una especie de “Catedral del Socialismo” (Trimingham, 2011).

La gráfica expresa el interés de Gropius por la tradición artesanal, cercana a la noción de Bauhütte (construcción de chozas), aunque con una interesante separación, ya que la imagen demuestra un acabado geométrico, lleno de líneas constructivas expandidas, acto que expresa una nueva síntesis. La solución que el arquitecto reitera se centra en el regreso a una unidad de las artes, entre pintura, escultura y arquitectura, ya que el arte unitario implicaba la construcción de un símbolo dedicado a la reivindicación del trabajador y un nuevo tipo de sociedad. Como explica Andreas Huyseen (2006), la postura de Gropius y la Bauhaus es claramente vanguardista, en tanto realiza una ruptura entre alta y baja cultura:

El ataque más reiterado a las nociones esteticistas de autosuficiencia de la cultura alta en este siglo derivó del choque entre estética autónoma del modernismo temprano con la emergencia de políticas revolucionarias en Rusia y Alemania luego de la Primera Guerra Mundial, y con la acelerada modernización de las ciudades durante los primeros años del siglo XX. El proceso de unión entre arte y política, en aras de una apuesta de conexión entre arte y vida, fue interrumpida en estos contextos por los espectáculos fascistas de masas, el realismo socialista y una cada vez más degradada cultura de masas comercial en Occidente (Huyseen, 2006).

El manifiesto de Gropius fue acompañado por todo un programa de acción. Mientras otras vanguardias propusieron diversos modelos y estrategias para ejecutar una serie de proyectos utópicos o críticos de la modernidad y la cultura burguesa, la Bauhaus situó a la pedagogía artística como su base. Pensar la escuela como punto estratégico para la transformación de la condición artística y de la función misma del arte, fue uno de los aportes más radicales del movimiento. El presente trabajo parte de este aspecto para realizar un análisis sobre dos procesos vanguardistas que asumieron el desarrollo del taller-escuela como elemento

WEIMAR BAUHAUS 1919-1925



Peter Böhli
Program of the opening celebration of the Bauhaus at the German National Theater at Weimar, 1919

From the **FIRST PROCLAMATION of the WEIMAR BAUHAUS:**

The complete building is the final aim of the visual arts. Their noblest function was once the decoration of buildings. Today they exist in isolation, from which they can be rescued only through the conscious, cooperative effort of all craftsmen. Architects, painters and sculptors must recognize anew the composite character of a building as an entity. Only then will their work be imbued with the architectonic spirit which it has lost as "fellow art."

Architects, sculptors, painters, we must all turn to the crafts

Art is not a "profession." There is no essential difference between the artist and the craftsman. The artist is an exalted craftsman. In rare moments of inspiration, moments beyond the control of his will, the grace of heaven may cause his work to blossom into art. But proficiency in his craft is essential to every artist. Therein lies a source of creative imagination.

Let us create a new guild of craftsmen, without the class distinctions which raise an arrogant barrier between craftsman and artist. Together let us conceive and create the new building of the future, which will embrace architecture and sculpture and painting in one unity and which will rise one day toward heaven from the hands of a million workers like the crystal symbol of a new faith.

The contract for the direction of the Bauhaus was concluded at Weimar April 1, 1919, between the architect Walter Gropius of Berlin and the office of the Reichsrath of Weimar with the agreement of the provisional Republican Government of Saxony-Weimar-Eisenach and the Department of the Ministry of State.

The first Bauhaus Seal



Lyonel Feininger:
Woodcut from the first proclamation, 1919



Figura 1

Weimar Bauhaus 1919-1925, Herbert Bayer, Walter Gropius, Ise Gropius (ed.) *Bauhaus 1919-1928*, New York, MoMA, 1938. Biblioteca Justino Fernández, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

constitutivo de otra posibilidad estética. Además de la Bauhaus, el muralismo, por la vía de David Alfaro Siqueiros, mantuvo un diálogo directo con estos aspectos, los cuales serán desglosados a través del estudio (Figura 1).

Wick Rainer (2007) dedicó un texto a las bases pedagógicas de la Bauhaus. En dicho estudio, presenta una amplia genealogía del sistema educativo del movimiento, tomando como tema central la reflexión sobre la artesanía y la organización gremial en términos de su resignificación dentro de la escuela. El autor analiza las relaciones de trabajo en la Edad Media, en la Ilustración y en el Romanticismo alemán, demostrando así, la necesidad de remarcar esta línea histórica para comprender la postura de Gropius frente al problema. Asimismo, destaca que esta resolución alrededor del arte manual en su conexión con la industria, formó parte de un proyecto socio-económico de época. A partir de este acercamiento, Rainer concluye que más que una ruptura con el pasado, la Bauhaus exhibió una posibilidad de unión entre arte manual e industria, entre arte y técnica, entre síntesis artística y síntesis social, puntos que fueron puestos en tensión y resolución dentro del programa de estudios desde sus años de formación (Rainer, 2007). En ese sentido, el taller funcionó como un enlace.

A pesar de las diversas individualidades en disputa, este espacio de organización artística y pedagógica fue un “núcleo cohesionador”, en mayor medida a través de la introducción del “curso preliminar” propuesto por Johannes Itten, el cual será sistematizado a partir de 1922, compuesto como una plataforma previa de preparación para un mejor aprovechamiento en el taller (Rainer, 2007).

En 1938, el Museo de Arte Moderno de Nueva York presentó una retrospectiva de la Bauhaus. Pocos años después de la disolución del grupo a causa del ascenso del fascismo en Alemania, Herbert Bayer, quien fuera alumno y profesor en Dessau, presentó un recorrido histórico de la escuela a través de los colaboradores y distintos departamentos, con ayuda, colaboración y asesoría de Walter e Isa Gropius, lo cual dio un punto de vista concreto. En el desglose publicado por el museo neoyorkino queda claro que este sentido educativo determinó el desenvolvimiento de la propuesta artística de vanguardia (Barr Jr, 1938). La presentación del catálogo se dividió en dos partes, la Bauhaus de Weimar (1919-1925), fundada por Gropius, y la etapa de Dessau (1925-1928), dirigida por Hannes Meyer, dejando de lado la estadía en Berlín (1930-1933), coordinada por Mies van de Rohe. El contenido del libro se estructura en las proclamas del proyecto, expuestas por el propio Gropius, en la presentación de los alumnos y estudiantes, así como en la descripción de todos los cursos. El texto resulta relevante ya que es una de las primeras sistematizaciones realizadas al programa pedagógico, hecha por sus propios participantes en el contexto de exilio. Se trata de una fuente que permite leer la forma en que se concibió la historia de la Bauhaus desde una institución museística, que, en pocos años, será uno de los lugares de difusión, asimilación y reconfiguración de las vanguardias.

La constitución de la Bauhaus, como explica el texto editado por el MoMA, puso en marcha los propósitos del manifiesto de Gropius antes descrito. En el caso de Weimar, los cursos fueron compuestos por clases dedicadas a experimentos en color, taller de carpintería, vitrales, taller de cerámica, taller de metal, taller de tejido, taller para escenarios, taller mural, diseño de montajes, arquitectura

y tipografía (Bayer, Gropius & Gropius, 1938). La publicación expone la descripción específica de las clases organizadas por los artistas Paul Klee, Wassily Kandinsky, Moholo-Nagy y Josep Albers. En el apartado dedicado a Dessau, queda claro que los talleres en este espacio dieron continuidad al programa inicial, aunque con algunas especializaciones y añadidos: taller de carpintería para muebles, taller de trabajos metal, taller de tejidos y textiles, taller de tipografía para carteles, posters, diseño, fotografía, técnicas para exhibición, taller mural (tapices), taller de escultura y algunas actividades extracurriculares. Por último, el catálogo es complementado con una sección que remitió al traslado de muchos miembros a los Estados Unidos.

El propio Alfred H. Barr Jr., director del MoMA, dedicó un prólogo al catálogo de la exhibición. El funcionario del museo explicó las formas de recepción de la escuela en los Estados Unidos y remarcó los métodos de censura que llevaron al cierre de la sede, al destacar los efectos de las formas represivas instituidas con la designación de “arte degenerado” y de “arte bolchevique” por parte de los gobiernos fascistas, los cuales señalaron a la tendencia de pintura abstracta, de los diseños modernos y a la arquitectura de techos planos promovidos por la escuela como expresiones artísticas que debían prohibirse (Barr Jr., 1938). Como antecedente, hay que destacar que Barr visitó directamente la Bauhaus de Walter Gropius en 1927, viaje en el que también conoció a Kandinsky, Feininger, Schlemmer, Moholo-Nagy, Albers, Breuer y Bayer. Tras este recorrido, en el que visitó la URSS, llegó a concluir acerca de la Bauhaus “entre todos, formaban una deslumbrante colección de profesores de arte que jamás se había dado, no se ha dado desde entonces, en escuela alguna” (Sandler, 1989, p.4).

Esta visita por Europa dio inicio a la definición y enfoque que tendrá el museo de arte moderno en Nueva York, fundado en 1929, evidente en el apoyo posterior a la arquitectura internacional, a las formas de concepción de las curadurías y temáticas abiertas a los temas del diseño y la industria, así como en una defensa total a la “libertad del arte”, en respuesta a las censuras que acontecieron en Alemania y la URSS.

Barr reafirmó que la Bauhaus concilió una disputa fundamental en el desarrollo de las artes vanguardistas, al encontrar una relación afín entre el aspecto industrial y las manufacturas tradicionales, por medio de un vínculo entre plástica, arquitectura y escultura (Barr Jr., 1938). El papel que la escuela otorgó al diseño, aseguró el autor, fue un antecedente determinante para otros contextos. Como puntos a destacar del método educativo, Barr señaló que: la Bauhaus preparó a los estudiantes para que pudieran trabajar en la industria y la producción en masa, en lugar de centrarse exclusivamente en la creación individual; en cuanto a los maestros de la escuela de diseño, eran hombres activos en su profesión, más figuras estáticas, como la que personificó el profesor académico detenido en una retaguardia; tomando como ejemplo a la Bauhaus, la escuela ideal de diseño pone en un mismo panorama a todas las artes (pintura, escultura, arquitectura, teatro, fotografía, textil y tipografía) en una síntesis moderna, acercamiento que niega las distinciones convencionales entre artes “bellas” y “aplicadas”; los maestros de la Bauhaus incluyeron tanto al pintor de caballete como al técnico; las formas de experimentación en la escuela se abrieron a la experiencia productiva del taller, y este mismo esfuerzo racional del diseño en términos técnicos y materiales fue el primer paso en el desarrollo de un nuevo concepto de belleza; finalmente, esta escuela no ofreció un refugio para el pasado sino una posibilidad para enfrentar al mundo moderno en distintos aspectos, técnicos, sociales, económicos y espirituales (Barr, 1938).

Taller-escuela para la producción mural

Alexander Dorner, quien fuera director del Landesmuseum de Rotherdam, Alemania, también presentó un artículo para el catálogo del MoMA. Dorner explicó los antecedentes que dieron paso a la fundación de la escuela, en 1919. Para el autor, era necesario revisar la etapa previa a la formación y consolidación de la Bauhaus para comprender de mejor forma su desarrollo, al explicar que surgió inmediatamente a diversos acontecimientos políticos vinculados al proyecto interrumpido de la República (Dorner, 1938): “Fue con tales alarmas que la gente de Weimar saludó la aparición de la Bauhaus en medio de ellos. Esta reacción no

puede ser culpada en el 'tradicional espíritu de Weimar', que vive más en el pasado que en el presente." El contexto descrito se caracteriza por la división y separación, como explica el autor, entre quienes se situaban en una etapa previa a la guerra y quienes pensaban en un después del proceso bélico. Este sentimiento fue evidente en la recepción de la Bauhaus, entre detractores y entusiastas, y fue este mismo estado polarizado un punto determinante para la crisis de la escuela. En términos artísticos, para el autor, fue la postura académica, cercana a la arquitectura ecléctica y al "estilo" histórico, la tendencia principal que atacó al movimiento de vanguardia hasta su cierre como institución (Dorner, 1938).

La diferencia que Dorner destaca de la Bauhaus en relación a otros ejemplos vanguardistas, fue la ruptura acontecida con el sentimiento e individualidad romántica, presente todavía en movimientos como el expresionismo y dadá. En contraste, el nacimiento del *Deutsche Werkbund*,¹ antecedente directo de la Bauhaus, se centró en un sentido de renovación artística que sobrepasó "el arte por el arte", al enfocarse en la transformación de la sociedad misma a través de la búsqueda de los vínculos de arte y vida. La noción de *Werkbund* fue propuesta por William Morris en 1880, por medio de una unidad artística que enlazó elementos estéticos, morales, políticos y religiosos representados por la arquitectura gótica, y que asumió la unificación creativa a través de la labor del artesano (Pevsner, 1975). No obstante, Dorner explica que la visión de Morris fue romántica, en tanto existió una negación de la máquina. En cambio, el vuelco a esta apropiación y asimilación tecnológica, consolidada por la Bauhaus, dependió de la relación entre el movimiento industrial y técnico de los Estados Unidos y Europa, siendo el contexto americano donde comenzó una sistematización de la tecnología. Este ímpetu, señala el autor, continuó con las declaraciones de Henry van de Velde, antecesor de Walter Gropius en la Academia de Weimar de *Arts and Crafts*, quien anunció una nueva tipología en la lógica estructural, a través del uso del concreto armado y del aluminio.

¹ Asociación de arquitectos precursora de la Bauhaus, fundada en 1907 [N. del E.] (García Roig, 1993).

Asimismo, la figura de Adolf Loos también formó parte de la asimilación de la tendencia industrial de los Estados Unidos, evidente a través de una propuesta que estableció un rechazo a todo ornamento en los edificios, al tener como antecedente a arquitectos norteamericanos como Louis Sullivan y Frank Lloyd Wright. Esta línea continuó con Hermann Muthesius, quien sintetizó la idea de un “estilo de la máquina” y la propuesta de Morris en una nueva opción conciliatoria, visible en la creación del *Deutsche Werkbund*.

Retomamos estas consideraciones en torno a la formación y bases de la Bauhaus y los vínculos del arte con la industria establecidos por la noción de taller-escuela (descritos y sistematizados en 1938 por el MoMA), para comprender de mejor forma la metodología de producción mural de David Alfaro Siqueiros. Ciertos autores han descrito la propuesta de Siqueiros cercana al futurismo, debido a una fascinación por la máquina que el pintor expresó en 1921, a través del manifiesto “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, publicado en la revista *Vida Americana*, editada por el artista mismo, así como por diversas prácticas que Siqueiros puso en marcha a partir de la década de 1930 (Alfaro Siqueiros, 1921). La revista de vanguardia apareció en Europa tan solo dos años después al documento de Walter Gropius y a la fundación de la escuela, y respondió a un mismo contexto de modernización. Esta coincidencia permite resaltar que se trató de un momento dedicado a repensar el mundo tras el fin de la guerra, ya que ambas posturas coinciden en remarcar los lazos con el continente americano por medio de una mirada utópica, a través del reconocimiento de las posibilidades técnicas de la industria desarrolladas en los Estados Unidos y las transformaciones en la concepción misma de la “belleza”. Esta investigación exhibe el vínculo entre la Bauhaus y la propuesta pictórica de Siqueiros, ya que es posible reconocer cómo el muralista compartió formas de organización de talleres y el objetivo de la unificación de las artes, aunque con contrastes particulares.

Estas conexiones pueden reconocerse desde la revista *Vida Americana*, por medio del manifiesto que introduce a la publicación, antes citado, y el dibujo de Siqueiros titulado *Retrato del W. Kennedy* (1919), ya que estos elementos remiten al tema de la industrialización, a la estética de la máquina y a los efectos geopolíticos acontecidos en la etapa de entreguerras (De la Rosa, 2015). El argumento que sostiene la propuesta editorial indica el proceso de industrialización del norte americano y de nuevas condiciones para la producción, de redes artísticas generadas por este proceso y el cambio en los centros del arte redefinidos a partir de este otro paradigma. Bajo dicha perspectiva, los inicios vanguardistas de Siqueiros coinciden con los puntos de desarrollo de la Bauhaus. Por una parte, sitúan una forma de relación directa y entrecruce artístico entre América y Europa. Asimismo, esta estructura renovada para la creación artística fue capaz de poner en un mismo panorama a la máquina y al arte, aunque bajo distintos enfoques. En el caso de Siqueiros, con mayor peso a partir de los experimentos murales de 1932 y 1933, años en los que el pintor sintetizó una propuesta artística a partir de una tecnología pictórica moderna. A través de este camino, exigió un vínculo entre las artes, específicamente, entre pintura, escultura y arquitectura, por la vía de una teoría cinemática inspirada en los estudios del crítico francés Élie Faure, donde la máquina funcionó como elemento de unión para estos otros medios (Faure, 1956).

Este trabajo refiere a la estructura de la Bauhaus para repensar el desarrollo y las características de la práctica artística de Siqueiros. Del mismo modo, busca destacar los enlaces que permitieron dicho desenvolvimiento, los cuales, como en la escuela alemana, dependieron de la mirada y experiencia de trabajo en un nuevo contexto donde, en lugar de detenerse en la dicotomía entre pasado y futuro, existiera una vereda abierta para el surgimiento de una serie de experiencias artísticas. Como remitió Alexander Dorner, los Estados Unidos y su prominencia técnica, dieron paso a una reconsideración estética funcional. La publicación de *Vida Americana* significó un momento de planeación programática en un momento de crisis europea, al abrir la posibilidad para que América (en su totalidad

hemisférica y no exclusivamente el norte desde la mirada siqueireana) fuera el centro para el surgimiento de procesos artísticos, como también de nuevos procesos económicos.

Del manifiesto al programa: Los primeros talleres

David Alfaro Siqueiros partió de Europa con destino a México en 1921, para integrarse a la reestructuración política y social pos-revolucionaria. En dicho contexto, puso en marcha un programa artístico bajo las condiciones del nombrado “arte revolucionario”, enfocadas, en su caso, en el ejercicio mural y en la propaganda política para la acción sindical. La breve experiencia europea y los primeros acercamientos muralistas fueron reconfigurados durante la década de 1930, bajo una consigna extrema que señaló que la “revolución artística” solo era posible bajo una “revolución técnica”. Este tono muestra un paralelismo con las reflexiones que Walter Benjamin expuso en la conferencia *El autor como productor* de 1934, en la que expresó que el arte revolucionario, separado del arte de tendencia, era solo aquel capaz de afectar los procesos de producción y aquel que tuviera una lectura técnica (Benjamin, 2004).

Las luchas sindicales que Siqueiros organizó en 1931 en contra del gobierno de Pascual Ortíz Rubio, tuvieron como consecuencia el encarcelamiento y exilio del pintor, tanto en Taxco, Guerrero, como en los Estados Unidos. En el contexto industrial de Los Ángeles, específicamente, el muralista llevó a otro nivel los intereses por vincular el arte y la máquina, expresados anteriormente desde Barcelona. En este sentido, serán el perfil pedagógico, de organización grupal y colectiva, así como el estatuto industrial, los aspectos que transformarán y definirán totalmente el método siqueireano. La revisión a la escuela de la Bauhaus ayuda a entender el sentido de esta modificación. En concreto, el acercamiento de Siqueiros a las radicalizaciones de la arquitectura moderna en Estados Unidos, a partir del trabajo con el arquitecto vienés Richard Neutra, lo llevaron a restituir los modos de producción artística.

En 1932, David Alfaro Siqueiros fue invitado a Los Ángeles para dar un curso de pintura al fresco en la *Chouinard School*. Es preciso señalar que el pintor mexicano contó con la asesoría de los arquitectos Richard Neutra y Sumner Spaulding, empleados en esta escuela, para aplicar un nuevo material como superficie de la obra, en este caso cemento blanco impermeable. El secado rápido del elemento obligó a Siqueiros a utilizar una pistola de aire para aplicar el pigmento. El mural realizado como parte del taller mural se tituló *Mitin obrero*, el cual inauguró una forma distinta de entender la relación entre arquitectura, plástica y espacio público. Los elementos técnicos incorporados tenían una conexión con modelos industriales destinados a una mejora en la producción, desarrollados en el contexto norteamericano, y que el propio Neutra había puesto en marcha pocos años atrás. En este sentido, solo a partir de la adaptación a las dinámicas de la industria, fue que Neutra pudo traducir diversas exigencias para la producción arquitectónica en el diseño de la *Lovell Health House* (1927-1929) (Boesiger, 1951).²

Al llevar a cabo esta construcción, el arquitecto utilizó por primera vez un esqueleto de hierro prefabricado, puesto en pie en cuatro días, y concreto aplicado por medio de una manguera de aire comprimido, modelo exclusivo para la reducción en los tiempos de realización. Cabe destacar que Neutra planificó este proyecto tomando en cuenta la relación del hombre con su ambiente, al considerar las condiciones psicológicas del habitar en un paisaje específico; tema que dejó plasmado de inmediato en el libro: *Wie baut Amerika?* La arquitectura hecha para “el nuevo mundo”, solo comparada con lo hecho por el propio Frank Lloyd Wright, asumió un papel específico en los procesos constructivos y modos de habitar en California: “El lujo es omitido o limitado en una aplicación consecuente con los últimos logros técnicos. La economía es el resultado de una detallada preplanificación (*sic.*) y prefabricación de gran alcance” (Boesiger, 1951). Esta concepción mantiene una referencia utópica dedicada a proponer una forma de vida mediante una arquitectura hecha bajo las expectativas de la ciudad moderna, proceso que la Bauhaus destacó en años anteriores.

² El tiempo de realización de esta casa fue muy breve. En un primer momento, Neutra fue contratado para realizar trabajos de jardinería. Ya comenzado el proyecto, se decidió que suplantara a Rudolph Schindler y que el edificio quedara terminado de inmediato.

La colaboración entre David Alfaro Siqueiros y Richard Neutra dio paso a un objetivo determinante para el artista: el mural exterior. Fue a partir de una posibilidad de renovación en los estándares de propaganda de la obra, al abrirse al espacio público, que todo el sistema de reproducción pictórica comenzó a vincularse a un modelo de estructuración industrial. Uno de los documentos que Siqueiros escribió como reporte de esta actividad resalta el uso de un material específico y las derivaciones que tuvo su incorporación. Siqueiros llamó a este paso “el A B C del trabajo sobre cemento fresco”. El proceso fue equiparado a una maquinaria, a través de la cual, Siqueiros incorporó estrategias concretas para la acción artística. Bajo este rubro, el estatuto de la obra cambió a una “invención mecánica”, y la organización de individual, fue modificada a una colectiva, por medio de un modelo en el que un equipo de “pintores profesionales” participan conjuntamente para la realización de un objeto (De la Rosa, 2016). Este acercamiento establece una alternativa de producción que la Bauhaus también tuvo al interior del taller. Siqueiros declaró sobre la experiencia de Los Ángeles:

La obra iniciada por el bloque de pintores de Los Ángeles y continuada en el mundo entero por los diversos equipos plásticos revolucionarios, representa la iniciación de un movimiento de reintegración a la plástica de sus valores perdidos. Surge de nuevo el trabajo colectivo. La pintura y la escultura retornan a la arquitectura. Un contenido ideológico revolucionario substituye los temas pueriles. Se acepta el principio de la plástica integral que surgirá como la nueva sociedad en forma más imponente que las que fueron las sociedades colectivas del pasado (Barrio y Wechsler, 2014).

La diferencia sustancial que existe entre la consigna de Walter Gropius y David Alfaro Siqueiros se centra en que el arquitecto buscó la reivindicación del artesano, mientras que el muralista se centró en la figura del obrero. El pintor mexicano explicó detalladamente dicho acercamiento en “El arte del fresco en cemento” (*The Art of Cement Fresco*) (*sic.*) de 1932, texto redactado en Los Ángeles como una reseña sobre encargo solicitado por la escuela Chouinard, el cual es previo al manifiesto “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva”, del mismo año.

En el primer documento el artista recalca la apertura que hubo en los parámetros del arte público y del arte de masas por medio de la utilización de materiales para la construcción moderna. El cemento fue la base para la introducción de otras herramientas a la pintura sobre el muro, siendo éste el esqueleto de trabajo que dio paso a una estructura de producción mecánica (Alfaro Siqueiros, 1933). De nueva cuenta, Siqueiros dejó en claro que estos procedimientos fueron “necesarios” y a través de ellos fue posible pensar un concepto de estética que asimila la velocidad de creación. El pintor afirmó que solo a partir de la apropiación de la industria se posibilitaba un nuevo arte, al resaltar que esta producción era resultado de un modelo práctico, veloz y coincidente con la época moderna, la cual exige una construcción rápida y estandarizada:

El aerógrafo permite la posibilidad de velocidad y crea un nuevo concepto “mental” de la estética. Dado que los elementos e instrumentos requieren de una nueva estética; esta producción rápida hace que el método sea práctico para la era moderna de construcción veloz de edificios (Siqueiros, 1933).

Siqueiros reconoció, a través del diálogo con Neutra, la capacidad del espacio urbano para transformar, mediante estímulos, la experiencia del espectador. A partir de su paso por Los Ángeles, el muralista mexicano asimiló los términos del reflejo perceptivo y utilizó la denominación de un método de composición dedicado al dinamismo. A pesar del utilizar elementos de la cinematografía como el proyector de luz o la cámara fotográfica, debido a la adscripción del proyecto a la Chouinard School, el muralista no presentó en estos ejemplos un desenvolvimiento formal derivado del cine, como sí sucedió en el siguiente mural, *Ejercicio plástico*, elaborado unos meses después.

La unificación de las artes

Al inicio de texto, destacamos que uno de los elementos principales expuestos en el manifiesto de Walter Gropius fue la propuesta de reunificación de las artes, como una solución para restablecer la unión entre artista y artesano. Este punto

es determinante para entender el panorama que enmarcará el programa mural de David Alfaro Siqueiros a partir de 1933, año en el pintor acuñó el término de “integración plástica” al “arte del futuro” (De la Rosa, 2016). Esta exploración, tal y como explicó el muralista en varios textos, puede vincularse al propósito expuesto por Gropius años antes, pero, al mismo tiempo, se separa a través de su resolución y asimilación final frente a la dicotomía arte-industria.

En 1933, Siqueiros elaboró el mural *Ejercicio plástico* en la cava del empresario Natalio Botana durante su estancia en la Argentina. En aquella ocasión, el artista organizó otra forma de taller, a través del Equipo Poligráfico, centrado en la inclusión de técnicas pictóricas y elementos tecnológicos, fotográficos y fílmicos en la pintura. El grupo fue constituido por Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino, Antonio Berni y Enrique Lázaro (Tibol, 1996). El vínculo entre arte y tecnología permitió la reproducción de la obra y otro sentido de lo público y colectivo en la producción mural. Además, el elemento cinematográfico fue la estrategia para vincular diversas artes hacia una sola obra. A partir de este momento el pintor denominó a su pintura como “monumental dinámica”, dedicada a un espectador móvil y concebida mediante una plástica-gráfica de naturaleza fotogénica.

El elemento que posibilitó esta resolución cinematográfica desde la pintura fue, según sus propias conclusiones, un entendimiento geométrico de la arquitectura de superficie curva, con la cual fue construido el cilindro de la cava. Con ello, presentó una opción distinta de representación pictórica, resuelta por medio del uso de perspectivas alternas y una serie de “trucos ópticos”, concepto derivado de los estudios de Sergei Eisenstein. Fue así que definió la “perspectiva poliangular”, aquella composición dinámica capaz de crear ambientes pictóricos y artificiales, al estar constituidos por diversos puntos de correlación y generados por medio de elementos técnicos y proyectivos. Llama la atención que los diagramas hechos por Siqueiros para visualizar este modelo perspectivo destacan una serie de líneas capaces de rediseñar un espacio ya construido. Coincide este esquema con los

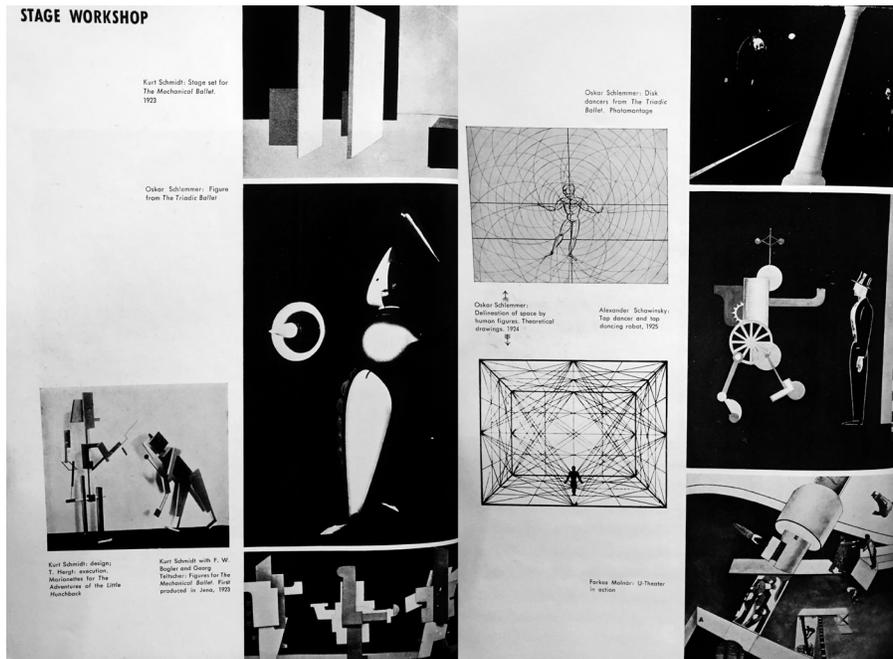


Figura 2
Stage Workshop, Herbert Bayer, Walter Gropius, Ise Gropius (ed.) Bauhaus 1919-1928, New York, MoMA, 1938. Biblioteca Justino Fernández, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

diseños escenográficos que Oskar Schlemmer hizo para la Bauhaus de Dessau (Bayer, Gropius & Gropius, 1938), específicamente como profesor de montajes teatrales, escultura y murales en tapiz. Esta semejanza es visible en varios ejemplos, en mayor medida, en el bosquejo titulado *Delineation of Space by Human Figures* (1924) (Fig.2).

Siqueiros presentó en un breve texto este proceso de organización espacial. En un párrafo remitió a la creación de nuevos valores plásticos, a partir de una defensa a la arquitectura funcionalista y un ataque en contra de los estilos viejos. Además, Siqueiros vinculó estos elementos a su postura política cercana al proyecto socialista, puesto que esta alternativa retomaba los tiempos pre-capitalistas de producción artística bajo una nueva forma de relación económica y social. Para el muralista, solo en un contexto de renovación económica, política y social existirían construcciones donde la pintura y la escultura podrían integrarse en una sola unidad, “representa la iniciación de un movimiento de reintegración plástica de los valores perdidos” (Barrio y Wechsler, 2014). Bajo esta lógica, a decir de Siqueiros, se alcanzaría el arte del futuro, aquel donde la producción artística modificaría las bases de la sociedad (Barrio y Wechsler, 2014).

De nueva cuenta, este vínculo con la Bauhaus, dado que la vanguardia pensó en esta misma restitución, ayuda a dar sentido a los alcances de la propuesta y práctica de Siqueiros. En el caso de la escuela alemana, el papel del teatro en el “laboratorio del futuro”, coordinado por el propio Schemmel, resultó un elemento radical dentro de la institución. Como explica Melissa Trimingham, el enfoque pedagógico de la Bauhaus retomó dos tradiciones educativas alemanas, el *Bildung*, un estudio de tipo teórico dedicado a las escuelas y universidades, y el *Ausbildung*, más experimental y práctico (Trimingham, 2011). Schlemmer formó parte del grupo de pintores expresionistas que por invitación de Gropius se vincularon a la Bauhaus (junto con Johannes Itten, Leonel Feininger, Paul Klee y Wassily Kandinsky). Comenzó a dirigir cursos en la escuela en 1921 como profesor del taller de trabajo en madera y piedra, para luego estar a cargo del taller de escultura. Para entender el boceto antes citado de Schlemmer es necesario remitir a su obra *Das Triadische Ballet* (Ballet Triádico, versión de 1922). La pieza oscila entre un “constructivismo coreográfico”, por la referencia formal y cromática, y una “anti-danza dadá”, debido al juego satírico que expresa. Puede pensarse como una arquitectura móvil corporalizada que conecta danza, música y vestuario, así como un juego (fenomenológico y con referencias a la Gestalt) derivado del expresionismo, que pone en conflicto la relación entre representación y espectador (Trimingham, 2011). El boceto de 1924 forma parte de una reflexión que remite a aquella creación escenográfica, vinculada a una acción plástico-dancística. Como veremos, diversos puntos coinciden con la forma de resolución compositiva definida por Siqueiros durante la década de 1930 en relación a la plástica unitaria.

La propuesta de “integración plástica” fue expuesta por el muralista a partir de la elaboración de la pintura *Ejercicio plástico*. Se constituyó como un modelo pictórico-arquitectónico que el artista consolidó en obras siguientes, como *Retrato de la burguesía* (Ciudad de México, 1939) y *Muerte al invasor* (Chillán, 1942), cuyos estudios preparatorios coinciden con la resolución expuesta en los diagramas de Schlemmer. La característica principal de esta tipología mural, radica

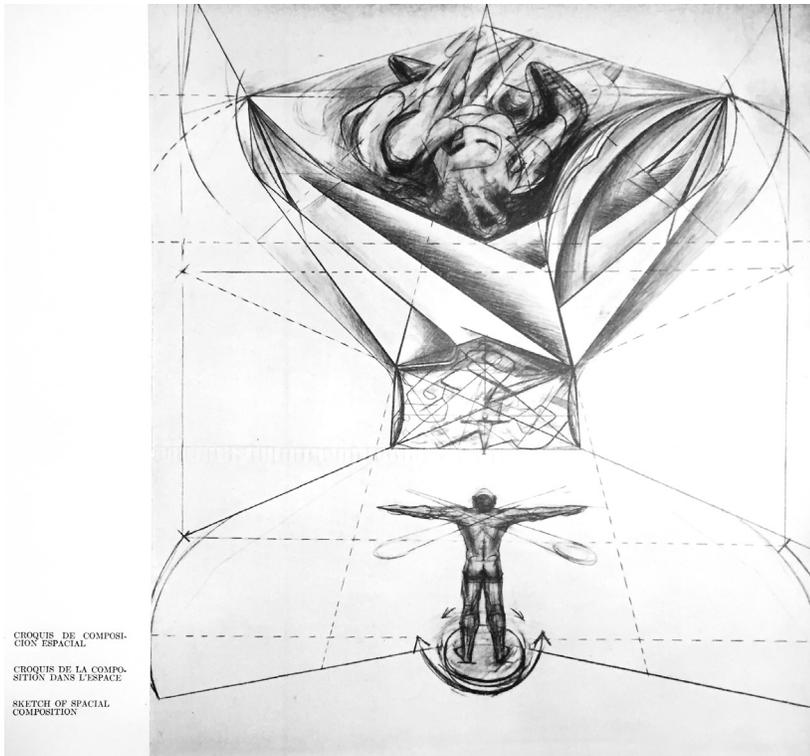


Figura 3
David Alfaro Siqueiros, *Proyecto para mural Muerte al invasor*, 1941, dibujo a lápiz sobre papel. Publicado en *Siqueiros por la vía de una pintura neorrealista, o, realista social moderna*, México, INBA, 1951. Biblioteca Justino Fernández, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

en que concibe una obra capaz de crear un ambiente pictórico o “caja plástica”. El objetivo de estos murales fue conformar una serie de alteraciones en los valores plásticos en la pintura, con el fin de trastocar perceptualmente la experiencia del espectador y crear una “escenografía pictórica” (Herner, 2006) (Fig. 3).

Específicamente, en la pintura *Muerte al invasor* (1942), dedicada a narrar la historia popular chilena en su vínculo con la historia liberal mexicana, Siqueiros puso en marcha el concepto de “obra de arte total” a la par que el de “integración plástica”, al presentar desde Chile, un mecanismo que repensó la imbricación de distintos medios artísticos, con el objetivo de determinar (idealmente) una reacción en el espectador. La diferencia existente entre los murales anteriores con esta pintura, es que, al momento de hacer uso de la épica en la obra de Chillán, Siqueiros logró consolidar los términos de una obra unificadora de todas las artes. En trabajos previos, el pintor expuso propuestas de espacios pictorizados creados a partir de una referencia al teatro, donde la temática, erótica en *Ejercicio plástico*, y política en *Retrato de la burguesía*, contrastan con el relato histórico y heroico que fue definido en la pintura chilena (De la Rosa, 2016). La condición totalizadora de las artes devino, de nueva cuenta, de una relectura a la teoría del cine de Élie Faure, quien aseguró en sus textos que las formas



Figura 4

Autor no identificado, *Vista del mural Muerte al invasor* de David Alfaro Siqueiros, 1941. Publicado en *Siqueiros por la vía de una pintura neorrealista, o, realista social moderna*, México, INBA, 1951. Biblioteca Justino Fernández, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

de intersección entre las artes que la ópera Wagneriana había otorgado, tenían una nueva alternativa de actualización a través del cine. *Muerte al invasor* se conforma, por tanto, como una síntesis de todas las artes. Es por esta razón que Siqueiros introdujo por primera vez en un mural, por medio del método perspectivo y cinemático desarrollado en la Argentina, la poesía (la épica) y la escultura (con agregados al mural), los cuales se sumaron a la pintura, a la danza (el movimiento) y a la arquitectura, que ya habían estado presentes y en conexión en las obras anteriores. Con estos dos agregados, Siqueiros anunció un quiebre en su pintura, tanto en el aspecto temporal (poesía e historia) como en el espacial (la escultopintura) (Fig. 4).

La propuesta wagneriana dirigida a la transformación del género operístico fue expandida a diversos ámbitos artísticos y determinó, en muchos sentidos, el desarrollo del arte moderno en el siglo XX. Juliet Koss (2010) presentó en el estudio *Modernism after Wagner*, tanto la configuración de la propuesta del compositor como diversas áreas de impacto de este modelo en distintas etapas del arte alemán, concentrándose en la arquitectura, la propuesta vanguardista de la Bauhaus y la política de masas en el nazismo, cada una con variaciones específicas al proyecto de *Gesamtkunstwerk*.³

³ En el caso de México, Rita Eder ha hecho hincapié en la existencia de un ejemplo concreto de “obra de arte total” a partir de El Eco (1952), del artista alemán Mathias Goeritz, el cual, a pesar de problematizar sobre este concepto, mantiene diferencias sustanciales con la obra de David Alfaro Siqueiros (Eder, 2014).

Bajo esta perspectiva, podemos evidenciar la forma en que David Alfaro Siqueiros afirmó que no era posible concebir una pintura que no fuera activada, no solo por la propia mirada, sino por el movimiento corporal de un espectador activo. La construcción pictórica teatral presente en sus obras indica un espacio dedicado a que el espectador colectivo sea accionado por un motor (perspectivo y cinematográfico), con el fin de alcanzar la unificación de la obra con este “cuerpo social”. Con una referencia a Nietzsche, Siqueiros reiteró que debía existir una fusión entre el coro y el espectador, como en la tragedia ática, de modo que quien observara (el hombre), ya no sería artista o espectador, sino obra de arte. A partir de esta fusión la reacción estética devendría en una acción política, llevando los objetivos de condición técnica y condición social de la Bauhaus a un nivel de tensión. La paradoja del proyecto se presenta ante la imposibilidad de una emancipación total del espectador, puesto que depende siempre de una maquinización corporal controlada (idealmente) por las estipulaciones técnicas que el propio pintor habría dispuesto, apología a la técnica que se confirma por la propia temática utilizada por Siqueiros en los murales. *Muerte al invasor*, por ejemplo, es una propuesta de “obra de arte total” que pretendió alcanzar un sentido dramático por medio de la pintura, ya que la obra en conexión con diversos medios (poesía, pintura, escultura, arquitectura, danza, fotografía), unidos a través del cine, aspira a un condicionamiento en el movimiento de quien observaba a manera de una marcha militar (recordemos la cercanía de Siqueiros al contexto bélico).

Por tanto, proponemos pensar el sistema pictórico diseñado por Siqueiros bajo los términos de “terrorismo artístico”, como el propio Wagner definió su método, solo que dentro de una expectativa de respuesta dependiente de una disposición “artificial”.⁴ Este sentido de artificialidad fue fundamental para la ejecución del programa mural en la obra antes señalada, tanto por su modelo de producción como por su temática. Este punto logra diferenciarse de la Bauhaus,

⁴ Esta postura de David Alfaro Siqueiros forma parte del proceso de definición de la ciencia moderna, una “ciencia de la naturaleza que resultó ser una técnica para la producción de lo artificial”, como una disputa con la noción de ciencia aristotélica (Schmidt Osmanczik, 2007).

ya que la utopía de Siqueiros conlleva un interés por la máquina en un vínculo con la guerra. Por ejemplo, en las pinturas arquitectónicas, *Retrato de la burguesía* y *Muerte al invasor*, la técnica es el tema central, a través de una relación que marca a la guerra en una conexión directa con la ciencia y la tecnología. Siqueiros desarrolló nuevos mecanismos de visualidad vinculados al proceso bélico, donde el cine opera como una herramienta dedicada a unificar un proyecto estético-político, cercano a un modelo de “ideología estética” (Virilio, 1989).

El tema de la técnica ha sido ampliamente trabajado en el caso de David Alfaro Siqueiros, en mayor medida, los ejemplos centrados en la renovación de la técnica pictórica, ya sea por el uso de nuevos materiales (cemento blanco y Duco) como de herramientas modernas (pistola de aire, fotografía, cinematografía) (González Mello, 2013). No obstante, esta investigación destaca el estudio de dicho concepto indicando su relación con “el trabajo”, como una forma de evidenciar la postura del autor frente a esta problemática. Dicho acercamiento del pintor ante la plástica evidencia que el sistema de la fábrica moderna se convirtió tanto en el modelo de creación artística como en un ideal para el funcionamiento social, en cierta forma vinculada a las posturas vanguardistas de la Bauhaus, aunque con sus propios matices.

El taller-fábrica de Nueva York

En 1936, cuando Siqueiros realizó un viaje de trabajo a Nueva York (Hurlburt, 1991), comenzó a restablecer las expectativas de su producción plástica. Para ello, propició conexiones directas con las reformas sindicalistas y de otras organizaciones de trabajadores llevadas a cabo en los Estados Unidos, al mismo tiempo que reflexionó en torno a la administración de la cultura en el país norteamericano. La forma en que se constituyó el grupo de trabajo del *Siqueiros Experimental Workshop*,⁵ fundado en esta misma ciudad, da cuenta de este proceso. Muchos de los documentos que describen la labor del colectivo están dedicados

⁵ Participan en este taller, entre otros, Luis Arenal, Roberto Guardia Berdecio, José L. Gutiérrez, Antonio Pujol, Jesús Bracho, Jackson Pollock, Clara Mahl y Conrad Vázquez.

a la organización de un taller-laboratorio de pintura, un nivel de perfeccionamiento técnico que fue separándose del primer taller-artesanal de la Bauhaus, aunque las formas, así como los objetivos de organización de la enseñanza y la acción, permanecieron. Los textos descriptivos se caracterizan por ser listas de necesidades, precios de materiales, señalización de actividades y divisiones de ganancias a manera de cooperativa. Uno de ellos, el más detallado, es *Art Workshop Cooperative* (Alfaro Siqueiros, 1936). En esta estructuración redactada por Siqueiros se definen, en primera instancia, los costos iniciales para organizar un grupo y los presupuestos para maquinaria, herramientas y equipamiento. Como segundo punto, pensando en recaudar financiamiento para la siguiente etapa, el documento sugiere el apoyo de sindicatos y organizaciones “progresistas”, quienes darían un monto específico. En caso de que no se consiguiera la cifra necesaria, existía la opción de completar a través de bonos reembolsables o trabajo producido.

Después de destacar estas operaciones, el pintor propuso las posibles fuentes de ingresos, todas ellas relacionadas a la forma de producción artística y a los productos que se estipularon para este taller: obras de multirreproducción, trabajos para la demostración pública, propaganda, carteles, decoraciones para actos públicos, murales portátiles y permanentes, obra de caballete, fotografías, publicación de monografías y esténciles con emblemas políticos. Si se observa con cuidado este desglose, que resulta más cercano a la sistematización de la Bauhaus de Dessau, son evidentes los distintos niveles en los que está compuesto. El primer señalamiento describe el tipo de miembros que formaban el colectivo, ya que para Siqueiros debían comprometerse más allá de su papel como estudiantes, para que fueran considerados como especialistas y miembros consumidores (Siqueiros, 1936).

Con el fin de conformar un grupo que comprendiera cada uno de los elementos necesarios de este nuevo tipo de arte público, tendrían que colaborar expertos en carteles, gráfica, escultores, ilustradores, rotulistas, fotógrafos y diseñadores.

A estos personajes se sumarían los trabajadores dedicados a la carpintería, mecánica, ebanistería e imprenta. El “bloque” se vería complementado por una figura encargada de organizar los desfiles para exhibición de los trabajos. En este desglose es posible ver activada en extremo esa primera idea que el manifiesto de Gropius y el modelo educativo de la Bauhaus expresó, referente a la unión entre artista y técnico. A través del sentido que Siqueiros otorgó a la técnica y a la organización colectiva de los medios de producción, fue que alcanzó la sofisticación de dicha apuesta (Tibol, 1996).

Estas páginas son el marco conceptual que Siqueiros elaboró para estipular un análisis dedicado a estudiar las transformaciones del arte durante los años treinta. El texto señala la aplicación de diversos métodos y materiales dedicados a la producción en grupos de trabajo (Siqueiros, 1936). A partir de este modelo, según lo descrito por el pintor, se darían nuevas aproximaciones en el diseño de las obras, en los resultados de la pintura y en la construcción, por medio de la expresión y explotación de la técnica moderna. El documento reclama la estructuración de un nuevo tiempo y ritmo establecido por las condiciones de cosificación general para la elaboración de un objeto bajo la influencia de la mercancía (Marx, 1867). Este proceso, según los términos dictados por Siqueiros, depende totalmente de la mecanización en los procesos de producción, en donde la propia actividad humana queda subordinada a nuevas leyes de abstracción del trabajo. Como se mencionó, estas acciones centradas en el tema del trabajo resultaron la apuesta de Siqueiros ante las transformaciones productivas de una época. Durante la estancia en Nueva York, el pintor procuró determinar directamente las transformaciones generales de la organización productiva desde el taller, de modo que impactaran en un acontecer social. Lo que se observa en esta experiencia es una tentativa por adaptar el modelo de producción moderna a los estándares de un taller unificado para la acción política y social, cohesionada a partir de la causa de defensa internacional, de apoyo a los grupos sindicalistas y a los miembros del Partido Comunista Norteamericano.

El cuestionamiento general que el pintor presenta en este contexto fue “¿cómo funciona este complejo renovado de organización productiva?”. La respuesta se concentró en dos aspectos: en el sustento tecnológico al servicio de la producción y en cómo se dirige este trabajo, es decir, en la explotación de la fuerza de trabajo. La renuncia a la que se enfrenta el trabajador en este modelo de colaboración era el oficio, ya fuera el trabajo tradicional de pintor, escultor e inclusive constructor. Para formar un grupo destinado a romper con los viejos modelos de enseñanza y producción de obras plásticas, era necesario que el artista o técnico se alejara de un saber completo que tenía sobre un oficio determinado, con el fin de fragmentar dicho conocimiento en aras del montaje en cadena (Gramsci, 1934). Fue así como este taller-fábrica de pintura se vinculó más a la constitución de una empresa que a una escuela de arte, como sí lo fue la Bauhaus. Solo podía existir de forma dividida, con secciones para la fabricación, atomizadas y separadas, bajo el cargo de un director de las actividades, según definió el pintor su propio papel (Coriat, 1982).

Estos conceptos son correspondientes con diversas anotaciones que Karl Marx realizó alrededor del funcionamiento del taller bajo la subsunción del proceso de trabajo al capital. A partir de un manuscrito, Marx señaló los efectos directos del desarrollo tecnológico, a partir de la reestructuración del taller dedicado a la producción en masa (Marx, 1867). Bajo esta lectura, es posible observar un desarrollo estratégico puesto en marcha por el muralista en el contexto industrial de los Estados Unidos, al pretender apropiarse de las herramientas más destacadas del fordismo de los años treinta. La dimensión tecnológica-organizativa en este taller (trabajo en equipo, velocidad de producción, la innovación creativa e incluir al consumidor en la cadena) dentro del discurso frente-populista, le permitieron pensar y poner en práctica un modelo constituido bajo nuevos equipos de producción que buscaron responder a una estética en disputa (la fascista) (Benjamin, 2004). Paradójicamente, este análisis tan sofisticado elaborado por Siqueiros, también representó su vinculación a un sistema de producción del capital.

Coda: El último taller de Siqueiros

En 1966, el periodista Jacobo Zabudovsky realizó una entrevista en un taller de gran escala que el muralista mexicano organizó en Cuernavaca. Así describió el lugar: “Siqueiros nos lleva al patio trasero de su casa. Un hangar”. Este espacio de trabajo fue determinante para que el muralista pusiera en acción un programa mural que llevó a cabo entre 1964 y 1970, dedicado a desarrollar el proyecto del Polyforum Siqueiros, titulado *La marcha de la humanidad*.

Mi taller es el primer taller para muralismo en el mundo. Los pintores del pasado no tenían necesidad de talleres puesto que pintaban directamente en el muro. Ahora estamos trabajando nosotros sobre placas transportables de asbesto-cemento, lo que permite hacer el mural al mismo tiempo que los obreros terminan la obra y acabar simultáneamente. Este taller tiene 32 metros de largo por ocho y medio de altura. Poleas especiales permiten subir y bajar el cuadro por una hendidura en el piso, para que no tenga yo que subir en andamios. La última caída de andamio me dañó dos vértebras y me di un golpe en la cabeza que me ha dejado la sensación de vértigos. Este será un taller escuela (Zabudovsky, 1966).

El artista denominó La Tallera a este espacio de producción. A partir de la denominación femenina el pintor hizo referencia directa a la mujer como generadora del arte, de formas plásticas y de nuevos artistas. La Tallera expresó la grandiosidad y eficacia que el pintor buscó en la producción décadas atrás. No obstante, insistió en que lo importante del término, a manera de superlativo, era la capacidad que esta categoría ofreció para diferenciar este modelo colectivo e industrial del trabajo frente al *atelier* de oficio. La estrategia del trabajo dividido, especializado y ejecutado en un *workshop*, no era nueva para Siqueiros, como se ha destacado en este trabajo, la diferencia radicó en los cambios que instauró la administración de la fábrica, impuestos por el director del proyecto, el empresario Don Manuel Suárez y Suárez.

Como se señaló, la estancia de David Alfaro Siqueiros en los Estados Unidos en dos etapas durante los años treinta representó un momento de asimilación del proceso de mecanización en la industria en el arte (Goldman, 1998). En el caso de los murales californianos, el uso explícito de materiales y herramientas industriales abrió un camino que introdujo a Siqueiros en un estatuto de la vanguardia encargado de asimilar los cambios de la industria y sus consecuencias económicas, políticas y sociales en las artes.

El aporte del muralista en este proceso, situándolo en diálogo a los casos de Alemania o Rusia, fue la sofisticación que alcanzó tanto en la teoría como en la práctica, al asumir las formas en que los medios de producción afectan la realidad, si tomamos en cuenta el argumento benjaminiano, “no abastecer al aparato de producción sin transformarlo al mismo tiempo” (Benjamin, 2004). Por tanto, *Mitin obrero* significó una primera experiencia del mural exterior, con el cual reconoció diversas implicaciones para la propaganda, donde el proceso técnico fue vinculado a la temática de la obra: la resistencia ejercida por un obrero en contra del patrón al poner en juego el valor de su trabajo, espacio donde la conciencia de clase y la defensa racial se situaron en un papel primordial. La investigación del muralista sobre el tema de la fábrica, específicamente en el contexto norteamericano, comenzó a ser el sustento de su obra. Siqueiros modificó el enfoque sindicalista de los años veinte por un complejo programa de dirección industrial dedicado a pensar la producción en masa, como pudo observarse también en la experiencia de Nueva York (Ramírez, 1996; Azuela, 2008).

Cuando el “Coronelazo” explicó los alcances de la Tallera reiteró que era un logro para todo el movimiento mural, al tratarlo como un objetivo propuesto desde los comienzos del muralismo que no había podido llevarse a cabo, sino hasta ese momento. En efecto, el viejo Siqueiros recuperó el momento de planeación de talleres que habían propuesto cuarenta años atrás (Tibol, 1996), específicamente, a partir de la renovación al programa para la Escuela Nacional de Artes Plásticas que Diego Rivera propuso en 1929, el cual no pudo ponerse en práctica

(González Mello, 1995). El plan de estudios de la ENAP incluyó talleres libres para pintar, esculpir y grabar, con un fuerte peso de la teoría social del arte:

Como la Escuela constituirá un gran taller que tenderá continuamente al establecimiento del trabajo artístico colectivo, como lo ha sido siempre en los grandes días del arte, la Escuela podrá conservar en su seno a sus alumnos para que ellos tomen maestría cuando quieran y puedan, constituyéndose así en un verdadero cuerpo nacional de producción estética colectiva (Rivera, 1999).

Rivera atribuyó la concepción de estos talleres a su colaboración con Arne Jacobsen y Vladímir Tatlin en Rusia durante su experiencia vanguardista, y advirtió que este enfoque de *praxis* artística fue la razón de su regreso a México, ya que buscó conformar una escuela de “maestros constructores” en el contexto local, que finalmente no apoyaron ni Álvaro Obregón ni José Vasconcelos en el primer gobierno revolucionario. Sin embargo, es posible asegurar que, tanto para Rivera como para Siqueiros, la visita que realizaron a la URSS en 1928 fue determinante para pensar la producción artística desde el taller. Es decir, en el programa de Rivera de 1929 como en el de Siqueiros de 1932, existen residuos de lo visto y estudiado en el país soviético. La consolidación del trabajo educativo en el taller había sido experimentada específicamente en los proyectos de la Bauhaus y el Constructivismo ruso. Ambos movimientos de vanguardia mantuvieron un interés por abrir su programa no solo a la producción en serie, sino a la vinculación entre aprendizaje y constitución de lugares exclusivos para el trabajo colectivo, estructurado bajos nuevos métodos técnicos de creación, en donde hubiera una apropiación de nuevos medios de producción por parte de los artistas-obreros, al procurar un énfasis en la especialización y desarrollo del trabajo.

De esta forma, es posible reconocer en mayor medida la adaptación teórica y práctica de Siqueiros llevada a cabo tras el encargo de la *Chouinard School*. El pintor conoció en Rusia las referencias al taller como un lugar, no de repetición de estatutos, sino de innovación práctica relacionada a un programa político

y social. Logró poner en un mismo punto el nivel de aprendizaje con el de la práctica artística, y con ello postular un nuevo proceso para el desarrollo de la pintura mural. Asimiló un taller-escuela donde no hubiera profesores y alumnos, sino maestros y ayudantes, bajo un proceso que puede reconocerse en paralelo al de la Bauhaus, movimiento que también tuvo un fuerte contacto con el proyecto educativo soviético, dejando de lado la fase pos-expresionista y dando paso al modelo tecnicista-productivista (Rainer, 2007). La etapa de Dessau, determinada por la postura de Hannes Meyer, se caracteriza por asimilar de modo particular los conceptos de cooperativismo, sindicalismo, proletarización, así como la misión social del proyecto. El interés de Mayer por el arte soviético, como también fue el caso de Siqueiros, determina que exista una similitud de problemáticas y categorías que ambas propuestas desarrollaron, entre finales de la década de 1920 e inicios de 1930.

Esta adaptación fue enriquecida por una teoría sobre la administración científica del taller, a la que el pintor incorporó una interpretación de los estatutos marxistas, los cuales dieron forma a su tan característica, y muchas veces atacada, postura político-estética. Dicha teoría destacó un sistema de mecanización y ordenación del trabajo, constituido bajo la dirección industrial y resuelto desde nuevas demarcaciones sobre el trabajo colectivo: “En referencia al trabajo y la enseñanza: pretendemos experimentar con métodos modernos de trabajo colectivo. Vamos a aprender y enseñar en el proceso de producción para producción”⁶ (Alfaro Siqueiros, 1936; Taylor, 1994). No obstante, esta investigación fue interrumpida por la expulsión del pintor del país norteamericano. En viajes posteriores, llevados a cabo en Uruguay y Argentina (1933), Siqueiros adaptó este proceso a otros contextos. Quedó, sin embargo, instituida una forma de trabajo colectivo y el uso de la tecnología para los propósitos de una renovación plástica. La temática e iconografía industrial también se detuvo brevemente en estos recorridos, sin embargo, fue retomada en Nueva York (1936),

⁶ [T. del A.] Texto original In reference to working and teaching: We intend to experiment with a modern methods of working collectively. We are going to learn and teach in the process of production for production (Alfaro Siqueiros, 1936; Taylor, 1994).

al introducir el motivo bélico y la afectación directa de la máquina hacia el hombre. Esta reflexión tendrá como punto final el mural *Retrato de la burguesía* (1939), elaborado en diálogo con el artista valenciano Josep Renau, quien aportó su propia metodología técnica a este encargo. Después del *Block of Mural Painters* (1932) de Los Ángeles, del Equipo Poligráfico en Argentina (1933), del Experimental Workshop de Nueva York (1936) y de este Equipo Internacional para el SME (1939), continuaron el Centro de Arte Realista en México (1944), el Taller de Ensayo del Instituto Politécnico Nacional (1945) y, finalmente, el Taller Siqueiros en Cuernavaca (1965).⁷

De este modo, el taller continuó presente como forma de trabajo hasta los últimos encargos del artista. A lo largo de varios proyectos, fue considerado como un laboratorio de trabajo e investigación plástica dedicado a ampliar el lenguaje de la pintura mural. Cada proyecto de escuela-taller buscó encauzar las expectativas del modelo plástico de Siqueiros. En ellos, propició un nivel de experimentación, al brindar a cada participante la libertad de ofrecer sus conocimientos sobre un tema específico. Arquitectos, pintores, cineastas, fotógrafos, psicólogos, químicos, físicos y matemáticos, tuvieron la posibilidad de aplicar diversos saberes para la práctica pictórica, por medio de la colaboración unificada. La característica que comparten todos estos talleres organizados por el muralista, es el grado de especialización de los integrantes.

Cada participante representa las áreas que Siqueiros creía necesarias para la instauración de un arte acorde con los tiempos modernos y, sobre todo, un tipo de producción en la que cualquier tipo de tecnología pudiera ser incorporada. Una colaboración de estas características aseguraba la asimilación de nuevas estructuras, superficies y modelos de composición; estudios de percepción y aplicación de texturas y ritmos; y en mayor medida, inclusión de materiales industriales.

⁷ Como figuras determinantes en diversos equipos, pueden mencionarse a los pintores Josep Renau, Philip Stein y el químico y pintor José Gutiérrez. Cada personaje dejó registros importantes sobre el modo de trabajo de Siqueiros en distintos momentos (Renau, 1976; Gutierrez, 1986; Stein, 1994).

Por tanto, en un mismo espacio convivían el modelo experimental y el industrial. No quiere decir con ello, que el muralista supiera qué resultados habría de obtener, como lo muestran las sorpresas descritas en las famosas reseñas sobre el uso del proyector de luz, de las estructuras curvas o de la piroxilina.⁸ Se trata más bien, de la consolidación de un método de producción estructurado que tuvo como objetivo encauzar el resultado a partir de una línea de montaje, con las contradicciones que dicha acción trae consigo (Coriat, 1982). En la búsqueda de la innovación técnica, metodológica y material, radica el funcionamiento del grupo. El objetivo principal fue la constitución de toda una empresa o industria sistematizada, se pretendió determinar un mayor rango de producción y que quedó, paradójicamente, bajo la firma de un administrador, en este caso, Siqueiros.⁹ Sin embargo, éste era un lugar en donde el proceso de mecanización del trabajo, era nivelado con la figura del aprendiz-colaborador, que en cada momento era parte de todo el proceso de producción.

Las modificaciones a este modelo de trabajo fueron adaptadas después del contrato realizado entre David Alfaro Siqueiros y Manuel Suárez, en 1964. Cuando la posibilidad de incidencia en las instituciones públicas fue nula, Siqueiros tuvo que voltear, después de la reclusión en Lecumberri, al mecenas privado. El pintor creyó que, con la experiencia previa al mando de otros talleres, podría controlar el trato y negociaciones con el nuevo patrón. Sin embargo, fue superado por la expectativa del producto, lo cual dio paso a una absorción hecha por el sistema de Suárez. Este nuevo modelo rompió el equilibrio buscado entre director y trabajador, entre producción y oficio. Fue reemplazado por una exigencia de resultados, controlada mediante horarios, material y actividades. A través de una fuerte vigilancia, el pintor-trabajador fue puesto al mando del capital (Marx, 2005),

⁸ David Alfaro Siqueiros, "Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva", "Qué es ejercicio plástico y cómo fue realizado" y "Carta a María Asúnsolo" (Tibol, 1996).

⁹ En el año de 2007 la Sala de Arte Público Siqueiros organizó la exposición *Baja viscosidad: El nacimiento del fascismo y otras soluciones*. La investigación, coordinada por Renato González Mello, centrada en explicar el uso de la piroxilina en el cuadro de Siqueiros, *El nacimiento del fascismo*, así como en sus distintas intervenciones, propone una noción de administración, sin embargo, es separada de la noción trabajo y se atribuye en cambio, a lo "accidental", natural y autogenerado: "la intervención de una mercancía sin el trabajo humano".

como si la acción de la producción le perteneciera al mecenas. El pintor en lugar de ser el director, pasó a ser un obrero no emancipado del empresario, al que debía ofrecer una producción inmediata, en cantidades exorbitantes y bajo la presión en la premura para la entrega del mural. El cambio de estatuto de la mercancía, que solía establecerse como producto de la colectividad para la colectividad, se modificó a la propiedad privada, que dirigiría los usos y significados del complejo.

Este breve recorrido por algunos ejemplos de concepción y organización de talleres por parte del muralista David Alfaro Siqueiros permite repensar la complejidad de su modelo artístico y los alcances que buscaba obtener. El objetivo fue abrir las referencias, diálogos o coincidencias (más que derivaciones) con movimientos que también desarrollaron una estructura de acción basada en la noción del taller-escuela, como fue el caso de la Bauhaus. Esta apertura da paso a una profundización y reconocimiento de los distintos niveles que tuvo una metodología tan sofisticada como la que Siqueiros configuró para la realización de pintura mural.

Referencias

- Alfaro Siqueiros, D. (1921).** Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana. *Vida - Americana*, (1), 2-3.
- Alfaro Siqueiros, D. (1933).** Hacia una integración plástica por medio de la Revolución. *Clase, revista mensual de arte, letras y economía* (1).
- Alfaro Siqueiros, D. (1936).** *Work Art Cooperative Proposal (PGRI), Art workshop cooperative*. Paul Getty Research Institute, Siqueiros's papers 1921-1991, Box 4.
- Alfaro Siqueiros, D. (1951).** *Siqueiros por la vía de una pintura neorrealista, o, realista social moderna*. INBA.
- Azuela, A. (2008).** Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México* (35): 109 - 144. doi: 10.22201/iih.24485004e.2008.035.3180
- Barr Jr., A. H. (1938). Preface.** En Herbert Bayer, Walter Gropius, and Isa Gropius (eds.). *Bauhaus, 1919-1928*. Museum of Modern Art.
- Barrio, N. y Wechsler, D. (eds.). (2014).** *Ejercicio Plástico: la reinención del muralismo*. UNSAM EDITA.
- Bayer, H., Gropius, W. & Gropius, I. (eds.) (1938).** *Bauhaus 1919-1928*. MoMA.
- Benjamin, W. (2004).** *El autor como productor*. (Bolívar Echeverría trad.) Itaca.
- Boesiger, W. (1951).** *Richard Neutra. Buildings and Projects*. Editions Girsberger.
- Coriat, B. (1982).** *El taller y el cronómetro. Ensayo sobre el taylorismo, el fordismo y la producción en masa*. Siglo XXI.
- De la Rosa, N. (2015).** *Vida Americana, 1919-1921*. Redes conceptuales en torno a un proyecto trans-continental de vanguardia. *Art@s Bulletin* 3(2):22-35.
- De la Rosa, N. (2016).** *Épica escenográfica. David Alfaro Siqueiros: acción dramática, trucaje cinemático y la construcción del realismo alegórico en la guerra* (Tesis de doctorado). Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México
- Dorner, A. (1938).** The background of the Bauhaus. En Herbert Bayer, Walter Gropius, and Isa Gropius (eds.). *Bauhaus, 1919-1928*. Museum of Modern Art.
- Eder, R. (2014).** Borramientos. En Rita Eder (coord.). *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*. México: IIE-UNAM-Turner.
- Faure, É. (1956).** De la Cineplástica. En *La función del cine. De la cineplástica a su destino social*. Ediciones Leviatán.
- García Roig, J. M. (1993).** La "Deutscher Werkbund" Técnica y Cultura: El debate alemán en la "Werkbund" A través de los textos. Cuaderno de notas (1), 35-48. <http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/view/652>
- Goldman, S. (1998).** Siqueiros en Los Ángeles. En Tíbol, R., Alfaro Siqueiros, D., Goldman, S. M y Arteaga, A. *Los murales de Siqueiros*. INBA.
- González, R. M. (1995).** La UNAM y la Escuela Central de Artes Plásticas durante la dirección de Diego Rivera. *Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas* 17(67): 21-68. doi: 10.22201/iee.18703062e.1995.67.1745.
- González, R. M. (Coord.) (2013).** *Baja viscosidad. El nacimiento del fascismo y otras soluciones*. UNAM-IIE.

- Gramsci, A. (1934).** *Americanism and Fordism*.
https://archive.org/stream/Gramsci-Fordism/Americanism%20and%20Fordism_djvu.txt
- Gropius, W. & Goethe-Institut (1919).**
Walter Gropius. El Manifiesto Bauhaus de 1919.
(Hernán D. Caro trad.) <https://www.goethe.de/ins/ar/es/kul/fok/bau/21394277.html>
- Gutiérrez, J. (1986).** *Del fresco a los materiales plásticos*. IPN.
- Herner, I. (2006).** *Siqueiros: del paraíso a la utopía*.
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Huysen, A. (2006).** *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo*.
Adriana Hidalgo.
- Hurlburt, L. (1991).** *Los muralistas en los Estados Unidos*. Patria.
- Koss, J. (2010).** *Modernism after Wagner*.
University of Minnesota Press.
- Marx, K. (2005).** *La tecnología del capital. Subsunción formal y subsunción real del proceso de trabajo al proceso de valorización (Extractos del Manuscrito 1861-1863)*. Ítaca.
- Marx, K. (1867).** *El capital. Libro Primero, el proceso de la producción del capital, Volumen 1*
(Pedro Scaron trad. [2010]). Siglo XXI.
- Pevsner, N. (1975).** *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*.
Penguin.
- Rainer, W. (2007).** *La pedagogía de la Bauhaus*
(Belén Baz Álvarez trad.). Alianza Editorial.
- Ramírez, M. C. (1996).** Las masas son la matriz: Teoría y práctica de la plástica del movimiento en Siqueiros. En Olivier Debroise, *Retrato de una década. David Alfaro Siqueiros 1930-1940*. Museo Nacional de Arte-Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Renau, J. (1976).** Mi experiencia con Siqueiros.
Revista de Bellas Artes (25): 2-15.
- Rivera, D. (1999).** Exposición de motivos para la formación del plan de estudios de la Escuela Central de Artes Plásticas de México. En *Diego Rivera. Textos Polémicos (1921-1949)* [Esther Acevedo Comp.]. Colegio Nacional.
- Sandler, I. (1989).** Introducción. En Alfred H. Barr Jr. *La definición del arte moderno* (Gian Castelli trad.). Alianza.
- Schmidt, J. O. (2007).** *Física / Aristóteles*. UNAM, Coordinación de Humanidades.
- Stein, P. (1994).** *Siqueiros. His life and works*.
International Publishers.
- Taylor, F. W. (1994).** *Principios de la administración científica*. Editorial El Ateneo.
- Tibol, R. (1996).** *Palabras de Siqueiros*.
Fondo de Cultura Económica.
- Trimingham, M. (2011).** *The Theatre of the Bauhaus: The Modern and Postmodern Stage of Oskar Schlemmer*. Routledge.
- Virilio, P. (1989).** *War and Cinema. The Logistics of Perception* (Patrick Camiller trad.).
London-Verson.
- Zabludovsky, J. (1966).** *Charla con pintores*.
Costa-Amic.