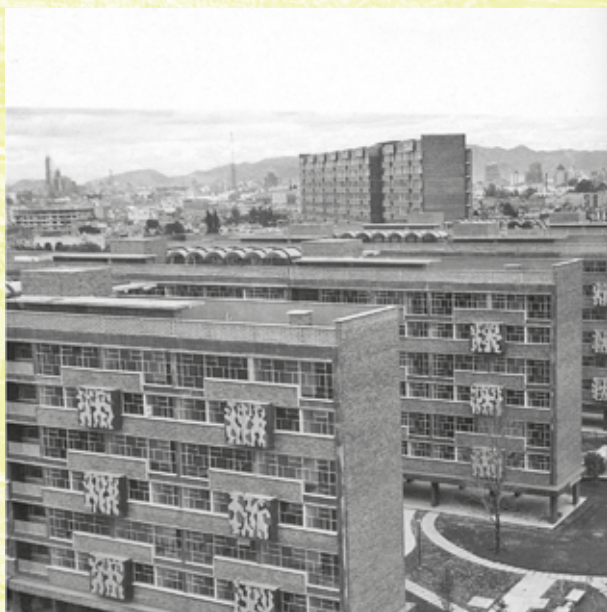


# Integración plástica: confluencias y divergencias en los discursos del arte en México

LETICIA TORRES

abrev.  
ian

ENSAYOS



La colección Abrevian Ensayos busca tender un puente comunicativo entre investigadores, críticos, estudiantes, artistas y público de las artes.

A través de la síntesis de investigaciones de largo alcance, convocamos al intercambio de herramientas teóricas que brinden elementos para la discusión en torno a diversos temas relacionados con las artes visuales. Proponemos definir espacios para el análisis y el debate, porque es ahí donde la investigación, la teoría y la creación se reformulan y aprehenden.

Con la publicación de estos ensayos, Estampa Artes Gráficas y el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas inician el trazo de caminos a la crítica constructiva y a la interlocución entre miembros de una comunidad que por décadas ha permanecido fragmentada.



CULTURA  
SECRETARÍA DE CULTURA



estampa  
artes  
gráficas

INBA

CE  
NI  
DIAP Centro Nacional de  
Investigación, Documentación  
e Información de Artes Plásticas

Integración plástica:  
confluencias y divergencias  
en los discursos del  
arte en México

LETICIA TORRES

abrev.  
ian  
ENSAYOS

IMAGEN DE CUBIERTA  
Centro Urbano Benito Juárez, ciudad de México. Proyecto  
del arquitecto Mario Pani en colaboración con el pintor  
Carlos Mérida, 1950-1952.

DISEÑO DE CUBIERTA  
Yolanda Pérez Sandoval

Abrevian sexta serie

Primera edición, 2016

Coedición:  
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura  
Centro Nacional de Investigación, Documentación e  
Información de Artes Plásticas (Cenidiap)  
Estampa Artes Gráficas S. A. de C. V.

© Leticia Torres

D. R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura  
Paseo de la Reforma y Campo Marte, C. P. 11560, México, D. F.

ISBN 978-607-605-369-0

Impreso y hecho en México

# INTEGRACIÓN

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

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 colocar a la integración plástica? Quizá fue una especie de crisol en el que convergieron y divergieron políticas relacionadas con la economía, la sociedad, la cultura y el arte. Un momento generador de reflexiones, encuentros y desencuentros, participaciones y cuestionamientos, innovaciones o sumisiones. La integración plástica se desarrolló en el México de finales de la década de 1940 y durante la de 1950, dentro de 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 expansionismo capitalista; un país que basaba sus esperanzas en la unión de su sociedad, a través de discursos nacionalistas, y abría su potencialidad humana y natural a los capitales privados nacionales y extranjeros con el fin de alcanzar el sueño de la modernidad.

Más que un movimiento arquitectónico-artístico fue un concepto, un tema de discusión entre artistas y arquitectos; una coyuntura para que pintores, arquitectos y escultores trabajaran en conjunto para lograr una obra integral a través de fundir la arquitectura con la pintura y la escultura, donde ninguna de estas tres artes tuviera la supremacía sobre las otras y cada una fuera indispensable en el resultado. Para algunos autores representaba, en cierta medida, el desarrollo lógico del muralismo, para otros el comienzo de una nueva era; de lo que no hay duda es que ese momento, no sólo integrador de las artes sino también de los artistas, trajo aires de renovación al ambiente artístico y cultural del país.

Desde los años veinte la inquietud sobre la integración estaba latente, sobre todo cuando varios creadores se cuestionaban el desarrollo de la escultura en comparación al renacimiento que había surgido en la pintura. Como ejemplo de ello, en el número 2 de la revista *Forma* de noviembre de 1926 se publicó una encuesta que se aplicó a dos pintores, cuatro escultores y un arquitecto. Se les preguntó, entre otras cosas, si pensaban que la escultura en 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.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Forma*, vol. I., núm. 2, México, noviembre-diciembre de 1926, p. 7.

Dos años más tarde el pintor Ramón Alva de la Canal escribiría un artículo titulado "La escultura en México", en el que afirmaba que una escultura fuera de la arquitectura era un objeto estorbo y molesto. 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, donde posar como artista vestía mucho. Para Alva de la Canal la única manera de contrarrestar el problema era convertir a pintores y escultores en arquitectos. Su texto concluía: "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".<sup>2</sup>

En agosto de 1929 Diego Rivera fue nombrado director de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. En diciembre 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".<sup>3</sup> Según Rivera, la acción de la Facultad de Arquitectura en su contra no podía explicarse sino como una extralimitación 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.

<sup>2</sup> ¡30-30! *Órgano de los pintores de México*, núm. 3, México, septiembre-octubre de 1928, p. 6.

<sup>3</sup> "Rectificación y desmentido", *El Universal*, México, 3 de abril de 1930.

Tal vez Alva de la Canal tenía razón al considerar a los arquitectos parte de la pequeña burguesía, porque no aceptaban ni las tendencias político-sociales revolucionarias ni la inclusión de los obreros en las aulas de la universidad, 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".<sup>4</sup>

El problema entre arquitectos y pintores no era nuevo, comenzó desde principios del siglo XX con la huelga de la Academia de San Carlos de 1911 y siguió con los ataques de los arquitectos a las primeras decoraciones murales diez años después. Para Rivera este gremio era muy conservador y se encontraba alejado de las necesidades sociales.

En 1942, en la revista *Ars* se publicó un artículo del arquitecto Carlos Obregón Santacilia sobre los murales que Jorge González Camarena pintó en el vestíbulo del edificio Guardiola de su autoría. En el escrito afirmaba que la pintura alcanzaría su máxima expresión y su verdadera finalidad aplicada a la arquitectura, y que esto lo sabían los pintores y los arquitectos, pero pocas veces se había logrado una verdadera colaboración entre ambos. Las razones que daba eran que los pintores por lo general querían desarrollar sus ideas, desinteresándose del edificio, de su ambiente, de su color, de sus materiales, de su luz, de sus perspectivas y escalas; querían dominar, imponerse, y en su afán no lograban más que destruir toda armonía con la arquitectura. Por otra parte, anotaba que la suerte de los arquitectos era que sus obras se construían primero, por tanto, preferían abstenerse de utilizar la pintura mural puesto que dudaban encontrar al pintor que interpretara el espíritu de sus proyectos, que tomara en cuenta el ambiente que les daba 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.<sup>5</sup>

La observación del arquitecto Obregón Santacilia era correcta. No sólo estos artículos reflejan la convicción de los artistas de que la obra plástica lograba su

<sup>4</sup> La Facultad de Arquitectura y la Escuela Nacional de Artes Plásticas compartían las mismas instalaciones.

<sup>5</sup> "Del pintor y el arquitecto", *Ars*, México, abril de 1942, pp. 71 y 72.

## DEL PINTOR Y EL ARQUITECTO

Por CARLOS OBREGÓN SANTACILIA

LA PINTURA ALCANZA SU MÁXIMA EXPRESIÓN y su verdadera finalidad aplicada a la Arquitectura.

Nunca el cuadro de caballete a sí dibujo podría ser lo que es el mural.

¿Debe aislarse entonces estas cosas pictóricas y arquitectónicas? Pero qué pocas veces sucede que se logre una verdadera cohesión entre ambas.

El pintor, por lo general, quiere desarrollar "su idea" desentendiéndose del edificio en que va a aplicarla, de su ambiente, de su color, de sus materiales, de su luz, de sus perspectivas, de su escala, de su destino; quiere imponerse, dominar, imponer, y en su afán, no logra más que perjudicar su propia obra, destruir toda armonía con la Arquitectura y, por lo tanto, hacer todo lo contrario de lo que se le encomendó.



Una del vestíbulo del edificio *Guadalupe* en que están las grandes murales de aquellos pasajes



El *Ánima muerta* en la decoración

71

Artículo del arquitecto Carlos Obregón Santacilia en la revista *Ars*, abril de 1942.



máxima expresión cuando se fundía con la arquitectura, sino que también revelaban 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 Escuela Nacional 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 trascendió a otros países del continente y se erigió como la apoteosis de las clases sociales reivindicadas por los gobiernos posrevolucionarios.

En realidad ni pintores ni arquitectos 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 proyecto de manifiesto *Hacia la transformación de las artes plásticas*, dado a conocer en Nueva York en 1934, 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, donde se colocaban estratégicamente los carteles, frente a las masas, mecánicamente producida y materialmente adaptada a las realidades de la construcción moderna; por supuesto no tomaba en cuenta, ni mencionaba siquiera, 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 haber sido 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.<sup>6</sup>

La denominación integración plástica no apareció en la historiografía nacional hasta la década de 1940. En 1948 los arquitectos Guillermo Rosell y Lorenzo Carrasco retomaron la revista de arquitectura *San Carlos* y le cambiaron el nombre por *Espacios*. En el editorial del primer número afirmaban que existía

<sup>6</sup> "Arquitectura y pintura mural", *The Architectural Forum*, Nueva York, enero de 1934, pp. 3-6.

incompatibilidad entre el arte y la arquitectura, y entre el arquitecto y la sociedad, y 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”. 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”, y que “el arte pictórico y arquitectónico requieren forzosamente relacionarse dentro de entidades arquitectónicas y sociales”, y siguiendo 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”. Desde las ilustraciones de sus primeras páginas se hacía alusión a esta corriente y a la arquitectura moderna internacional. La revista *Espacios* sirvió de tribuna para los 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.

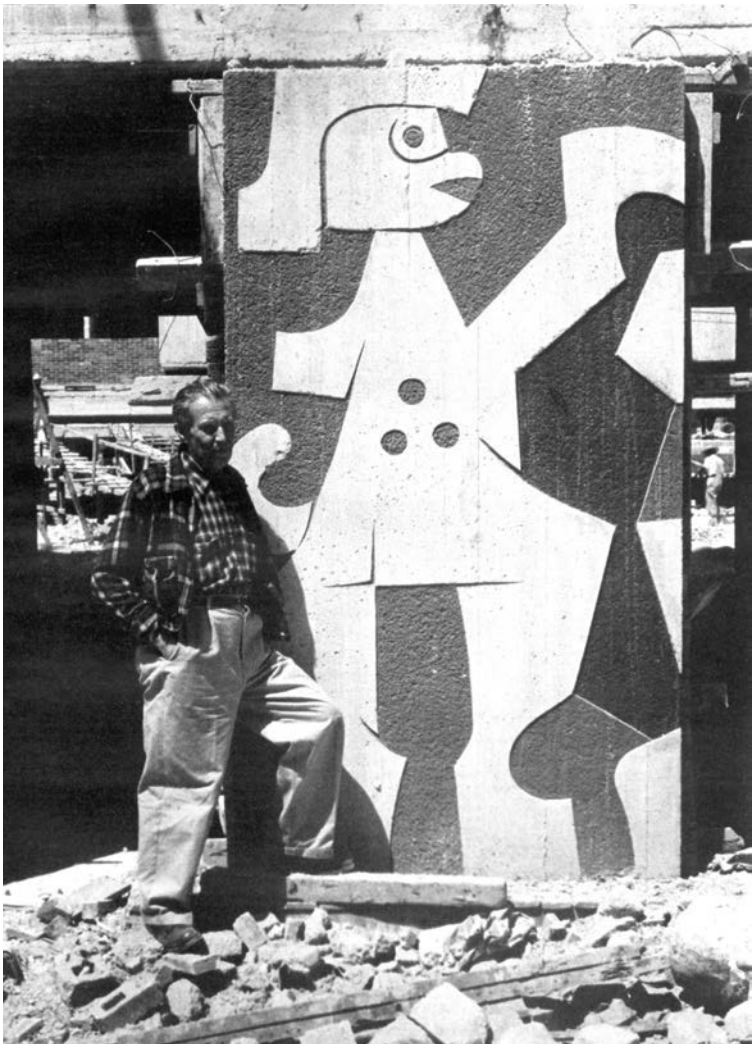
En el primer número se publicó el artículo de Siqueiros “Hacia una nueva plástica integral”, en el que definió sus conceptos de integración, lineamientos que utilizó no solamente en sus trabajos plásticos sino que también fueron la base de sus críticas, escritos y enfrentamientos públicos a partir del auge de integración en el país. Inicialmente el muralista 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 creciente individualismo, a través de la coordinación plástica; comentaba que la separación de las artes fue una consecuencia aberrante de los conceptos individualistas correspondientes a la sociedad posrenacentista, a la sociedad liberal. Para el pintor las sociedades nuevas, neodemocráticas y socialistas, serían cada vez más colectivas y todos los países tendrían necesariamente que, como en las mejores épocas del pasado, 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 cierta resignación en su discurso revestida por un halo de utopía que llama la atención en un pintor como Siqueiros, que se distinguía por su implacable activismo ideológico afiliado al comunismo soviético.



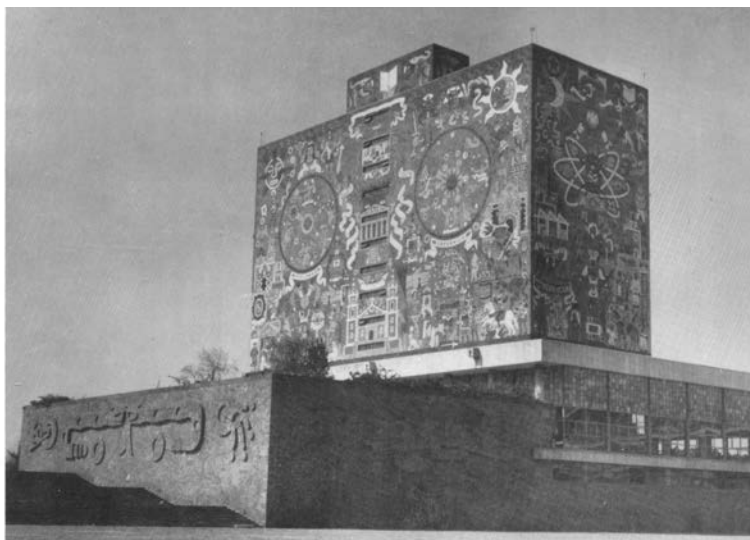
Vista aérea de Ciudad Universitaria, obra emblemática de integración plástica inaugurada en 1952, al sur de la capital mexicana.

Siqueiros entretejió toda una red de elementos, a los que llamó funcionales, que se relacionaban entre sí y daban coherencia a sus conceptos, pero también esbozaban 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, sino elocuente en una estructura formal neorrealista. Abogaba por la policromía de las obras, por la experimentación de nuevos y científicos materiales y por la utilización de todos los instrumentos que había desarrollado la tecnología para facilitar y enriquecer la obra plástica figurativa, realista, moderna, ideológicamente combativa y didácticamente revolucionaria.

De este escrito se derivan muchos otros en los que retoma y desarrolla ampliamente algunas de estas modalidades. Varios de ellos se refieren a obras de integración plástica construidas entre 1950 y 1955; se caracterizan por ser fuertemente críticos y polémicos, como la conferencia que dictó en 1953 en la Casa del



Carlos Mérida junto a uno de los relieves que realizó en el Centro Urbano Presidente Juárez, ca. 1951.



La Biblioteca de la Ciudad Universitaria de México, D. F.

## JUAN O'GORMAN

PARA DECIRLO de antemano: Considero a Juan O'Gorman uno de los visionarios más originales y más importantes, no solamente de nuestro raquítico medio, sino del mundo artístico actual. Es uno de los pocos que intentan unir las artes para subordinarlas bajo un solo concepto. Este concepto no es el resultado de un juego estético refinado, sino la expresión de una convicción plástica, síntesis de una cantidad de convicciones extra-artísticas.

Desde luego, el siglo XX no favorece a un hombre que no se contenta con el "arte menor" de las salas de exposición, sino que aspira a un arte que sea el reflejo de un ideal o de una creencia. Y, generalmente, en la obra de O'Gorman el "ideal" no es asunto tan trivial y barato como en la de la mayoría de sus colegas.

Me supongo que O'Gorman es un hombre obsesionado, puesto que llegó a convencer a "gentes importantes" para que construyeran sus ideas, aparte de ser caras en su realización, tendrían que ser impopulares entre la gente elegante. Desde el punto de vista de la estética, no cabe duda que los cuadros de Braque, Tamayo y Omar Rayo son más "honitos". Pero a O'Gorman no le importa el snobismo estético, evidentemente. La estética usual es, para él, un asunto del pasado. Los dogmas de las escuelas de arquitectura ya no le interesan. No se ofende cuando le dicen que, como pintor, es uno de los mejores arquitectos, y como arquitecto es un gran pintor. Su arquitectura escultórica y pictórica no es escenografía, sino el esfuerzo de salir del calligón del aburrimiento en la cual se encuentra el hombre

máquina de nuestros días. Su arte es, a mi modo de ver, un acto de protesta, espiritualmente ligado —aunque sea inconscientemente— con la eterna revolución del DADA, lleno de ironía, al cual, por suerte, falta el desagradable patetismo de lo "oficial".

Hace poco, por fin, he podido ver su casa. Sólo los eternos racionalistas que entienden todo y que nunca han podido sentir nada, son capaces de considerarla como una *vacilada*. La verdad es que se trata de la casa de un hombre valiente el cual encontró precisamente éso: su mundo. ¿Influencias? Naturalmente, Juan O'Gorman conoce a Gaudí, a Simón Rodia y —sobre todo— al venerado Fautour Cheval en cuya tradición se mueve. ¡Ojalá que esta tradición no muera nunca!

A mí, en lo personal, siempre me ha intrigado la obra del arquitecto-escultor-pintor Juan O'Gorman por estar, en su carácter, cerca de mis propios intentos. La diferencia es que O'Gorman sigue dando mucha importancia a los lógicos "derechos del hombre", por lo cual su arte resulta representativo, funcional, materialista, histórico, nacionalista, social, etcétera, mientras yo soy un simple creyente cuya obra no quiere ser otra cosa que un rezo plástico. Esto no me impide ver en él a un artista de mucha mayor importancia que casi todos los mensajistas, neo-realista, semifigurativistas, guerniquistas, abstractistas o rebeldes sin causa que nos rodean tan abundantemente.

MATHIAS GOERITZ

Texto de Mathías Goeritz publicado en la revista *Arquitectura México*, núm. 72, México, diciembre de 1960. fechas.

Arquitecto de la ciudad de México con motivo del encuentro sobre integración plástica, en el que participaron 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 en la revista *Arte Público* de noviembre de 1954.

En esta conferencia, escrita con gran sarcasmo, el pintor esbozó las tendencias artísticas formales que imperaban en los ejemplos más relevantes de la arquitectura integral del México de los años cincuenta del siglo XX: Ciudad Universitaria, Multifamiliar Presidente Juárez y Museo Experimental El Eco; estos estilos visuales que resalta Siqueiros, con ciertos matices, fueron los que efectivamente coexistieron en la integración de esa época. Sobre la 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".

Calificaba al edificio de la Biblioteca Central, obra arquitectónica y plástica de Juan O'Gorman, 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, y que tampoco era un paso hacia adelante, sino un retroceso. Objetaba que se había vuelto a caer en el error de la época del porfirismo y del inicio del arte revolucionario en 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, y que salía de sus catacumbas sólo en monografías selectas para goce exclusivo de *amateurs* extranjeros. Estas críticas no eran exclusivas del muralista, ya que 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 —arcaica y prehispánica— 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 de los importadores y la calificaba como un peligroso neoporfirismo intelectual que intentaba introducir al país las decadentes influencias internacionales. Como ejemplo mencionaba el Multifamiliar Benito Juárez que, según el pintor, a nombre de una arquitectura y una pintura moderna, los autores habían producido una obra de tipo semifigurativo, de la más palpable superficialidad y con la convicción de que no era necesario expresarles cosas útiles al pueblo. Indicaba que como resultado de este estilo “los balcones [del Multifamiliar Juárez] pintados de verde, de naranja, de azul, de rojo indio, etcétera, parecían tapetes colgados hacia la calle”, y que además eran prehispánicas. 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”; 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 neoprehispánismo. 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”. Esta conferencia poco analítica pero retórica en su discurso provocó innumerables respuestas en su tiempo, tanto de artistas y arquitectos como de críticos de arte, como también fueron juzgadas algunas de sus obras realizadas dentro de la tendencia integracionista.

Juan O' Gorman en su escrito “La degeneración de la arquitectura de nuestra época” presentado en las jornadas tituladas Ideas Actuales de los Arquitectos

Mexicanos, que se llevaron a cabo en el Palacio de Bellas Artes en 1954,<sup>7</sup> comentaba que a su juicio “la pintoresca escultura pictórica” que Siqueiros llevó a cabo en el edificio de las oficinas de Auto-Mex pertenecía a la tendencia “pocha-Coca-colonial”, puesto que en su afán de aplicar a los murales exteriores la técnica de los anuncios callejeros comerciales había perdido todo carácter mexicano. La conferencia del arquitecto versaba sobre el atraso de la creatividad arquitectónica en México, donde la corriente modernista internacional (en específico el funcionalismo y sus derivados) se repetía constantemente, olvidando la tradición y la realidad de la población. Además, estas edificaciones se contraponían a la escultura y pintura realista, puesto que, en todo caso, la decoración que le corresponderían sería la no objetiva y abstracta, alejada de toda comprensión de las mayorías. Bajo ese principio de divorcio entre la arquitectura internacional y la pintura realista monumental —único estilo integracionista—, O’Gorman aceptó la dura crítica que Siqueiros emitió sobre la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, de su autoría, no así la referida al Estadio Olímpico, en el cual, según su opinión, la arquitectura sí correspondía a la plástica de México y también armonizaba con el lugar de su construcción, a diferencia del resto del conjunto universitario cuya decoración era una mera yuxtaposición de pintura de carácter mexicano sobre arquitectura importada.

En contraparte, el arquitecto Enrique del Moral consideraba que con el sólo hecho de que la pintura y la escultura aparecieran a *posteriori* del edificio, como un recubrimiento, era por demás significativo, como en el caso del Estadio Olímpico y de la Biblioteca Central, y su resultado debería ser analizado y discutido. Para el autor la integración se mostraba como la expresión formal de una manera de ser y se daba en circunstancias específicas; no era algo que se aprendiera, discutiera o enseñara; tampoco dependía de la habilidad o talento de los artistas porque “sencillamente es la expresión del individuo que tiene, vive y se asienta en una serie de ideas básicas y vitales que conforman su manera de ser radical y cuando todo ello se conjuga y acontece, la obra ‘integrada’ nace y se reproduce con toda

<sup>7</sup> Marta Olivares Correa (comp.), *Conferencias sobre arquitectura organizadas por Alberto T. Arai 1954*, tomo I, México, Universidad Obrera de México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2014, pp. 309-338.





Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, proyecto de Juan O'Gorman.

naturalidad”.<sup>8</sup> Del Moral afirmaba que integración no era decorar la arquitectura funcional (como lo daba a entender el arquitecto Raúl Cacho), estilo por demás deshumanizado de la época moderna, ni tampoco su desaparición era culpa del capitalismo actual (como lo afirmaba O'Gorman), sino que, a partir de la comparación de las diversas culturas donde en diferentes momentos se había logrado un arte de integración real, había encontrado solamente un factor en común, el cual partía de una concepción metafísica cuyo centro era la deidad y con ello daba a entender la imposibilidad actual de lograr la integración plástica.

También Carlos Mérida, quien introdujo el concepto de americanismo en la década de 1920 en México, y que desde el decenio siguiente se pronunció a favor de un arte más libre, más poético y lírico, de invención controlada y no de pobreza imitativa, y a quien Siqueiros ubicó dentro de la corriente de los importadores, escribió algunos artículos relacionados con el tema. Después de haber participado en varias

<sup>8</sup> “Modernidad vs. tradición. ¿Integración?”, *El Arquitecto*, núm. 45, México, mayo de 1954, pp. 23 y 24.

construcciones de tipo integral, el pintor redactó a manera de manifiesto once puntos sobre el desarrollo de la pintura funcional relacionada con la integración plástica, que se publicaron 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. En resumen, para él la pintura se encontraba en un callejón sin salida y su vida seguiría siendo precaria mientras no volviera a su función natural; la pintura arquitectónico-mural, en este sentido, la pintura funcional era arte para las mayorías. Sobre el muralismo indicaba lo limitado de su concepto, ya que se había gestado en un momento de crisis creativa y social, y sus resultados habían sido más románticos que analíticos. A diferencia del muralismo, la pintura funcional debería ser desinteresada, 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" publicado en la revista argentina *Pachacamac*, de junio de 1953, y "En torno a la integración" en la revista mexicana *El Arquitecto*



Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria, obra de los arquitectos Augusto Pérez Palacios, Jorge Bravo y Raúl Salinas en colaboración con Diego Rivera.



David Alfaro Siqueiros, *Velocidad*, 1953, fachada del edificio de Automex. Actualmente se encuentra en la Plaza Juárez en el Centro Histórico de la ciudad de México.

en 1954. En el primero Carlos Mérida enfatizaba que el arte integral era el arte del porvenir, arte para las masas, arte público, a la vista de todos, para el goce emocional de las mayorías, y que los ejemplos de esa nueva labor ya eran visibles y 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: el Estadio Olímpico de Diego Rivera, que consideraba un esfuerzo nuevo y feliz que se alejaba de viciosas caligrafías políticas, y la Biblioteca Central de Juan O´Gorman. En el segundo, escrito después del encuentro en la Casa del Arquitecto, Mérida 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 neo-realistas las paredes de las construcciones ni llenarlas de piedras de todos los colores en [un] pseudo modernismo fuera de tiempo y lugar”.

El pintor llegaba a la conclusión de que era muy probable que el nuevo tipo de integración, cuando floreciera, sería resuelto por el mismo creador del proyecto quien, como comentaba 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. Mérida, a pesar de haber continuado con sus proyectos de integración tanto en Guatemala 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".<sup>9</sup> Ahí el escultor anunciaba que el museo experimental El Eco había iniciado sus actividades 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 de la arquitectura; esto hacía que el hombre del siglo XX se sintiera aplastado por tanto funcionalismo, por tanta lógica y utilidad de la arquitectura moderna. Así, afirmaba que el ser humano, tanto creador como receptor, tendría que pedir algún día de la arquitectura que sus medios y materiales lo llevaran a una elevación espiritual, y que sólo cuando recibiera de ella emociones verdaderas la podría considerar como 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", 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 que tenía como fin crear nuevamente emociones psíquicas sin caer en un decorativismo vacío y teatral. Afirmaba que ese espacio quería ser la expresión de una libre voluntad de creación que, sin negar los valores del funcionalismo, intentaba someterlos a una concepción espiritual moderna.

La época 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, sobre todo entre los artistas plásticos que coexistían en un momento de vertiginosos cambios, contradicciones y de un nebuloso futuro de la creación plástica. Sin embargo, en los diversos discursos se percibe cierta esperanza de un mundo nuevo, el cual se debatía entre el fascismo y

<sup>9</sup> *Cuadernos de Arquitectura*, núm. I, Guadalajara, marzo de 1954.



Mathías Goeritz, Museo Experimental El Eco, 1953.

la amenaza implacable del imperialismo estadounidense, entre el inicio de una Guerra Fría que matizaría el rumbo del mundo y el florecimiento de gobiernos autoritarios tanto de derecha como de izquierda; en el caso específico 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 autonombroaron posrevolucionarios, y el eminente abandono de los ideales revolucionarios que le dieron forma al arte mexicano de la primera mitad del siglo XX.

Quizá Diego Rivera tenía razón cuando afirmaba que la integración plástica era el resultado de un estado social homogéneo, de una sociedad sin clases y señalaba que en “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”.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> “Integración de la arquitectura y de las artes plásticas”, documento original con una nota que dice: “Dictado a un reportero de *Excélsior*, agosto de 1956. Tomado de Esther Acevedo et al., *Textos polémicos 1950-1957*, vol. 2, México, El Colegio Nacional, 1999, pp. 626-633.

*Integración plástica: confluencias y divergencias en los discursos del arte en México*, de Leticia Torres,  
se terminó de imprimir en diciembre de 2016 en los talleres de Estampa Artes Gráficas,  
Privada de Doctor Márquez 53, Col. Doctores, México D. F.,  
tel. 5530 5289 y 5530 5526, e-mail: [estrampa@prodigy.net.mx](mailto:estrampa@prodigy.net.mx)  
Concepto de la serie: Eréndira Meléndez Torres y Marco Vinicio Barrera Castillo  
Coordinación: Eréndira Meléndez Torres  
Edición: Amadís Ross, Carlos Martínez Gordillo y Margarita González Arredondo  
Diseño: Yolanda Pérez Sandoval  
Formación: José Luis Rojo