



Jean Rostand trabajando en su laboratorio  
"no es solamente un concepto biológico"

rarse como el mantenimiento de la homeostasis mental, es decir, el cambio ordenado de ideas con otros seres en tal forma que se preserve y desarrolle la organización mental particular, o personalidad, del individuo.

Estas definiciones de *salud* tienen la característica de que son inseparables de la idea de *organización* u *orden*. Este no es solamente un concepto biológico sino también físico. En física se expresa (negativamente) por el término *entropía*.

La elección de *salud* como juicio de valor puede basarse así en un concepto físico fundamental. Sólo la materia viviente en estado de salud puede desafiar la Segunda Ley de la Termodinámica. Pero la idea de *orden* y *organización* es también uno de los conceptos fundamentales de la estética.

Toda obra de arte debe contener un elemento de forma, esto es, un grado reconocible de organización en el arreglo de volúmenes, líneas, colores, sonidos o ideas. Aún más, la obra de arte debe tener no sólo forma sino contenido: debe ser capaz de transmitir vividamente a la persona que la contempla una idea o una emoción. Respecto a la segunda, se ha dicho que la función del arte es introducir el orden en la experiencia emocional. Por otra parte, el empírico considera las ideas como derivadas esencialmente de la clasificación ordenada de las percepciones. No le sorprende que la introducción de las ideas en el universo sea el trabajo de cuerpos de materia viviente ya en estado de alta organización.

Parece, por lo tanto, que podemos juzgar los motivos de una acción, y los medios empleados, refiriéndolos a valores similares a aquéllos por los cuales juzgamos el contenido y forma de las obras de arte. Tal juicio *estético* no tomará en cuenta los efectos finales de una acción, pero no es cosa que inquiete al científico, ya que conoce la imposibilidad de prever dichos efectos. Por ejemplo, aceptamos *salud* como un criterio válido, pero debemos admitir que difícilmente puede considerarse como un fin en sí misma. ¿Qué sucede cuando todos adquieren una salud perfecta? Tenemos que resignarnos a dejar esta pregunta sin respuesta, salvo en términos metafísicos fuera del alcance de esta discusión.

Al principio insinuamos que el científico, *qua se*, difícilmente podría basar

sus decisiones sobre valores económicos, políticos o religiosos. En ciencia *pura*, los valores lógicos son supremos. Ahora, considerando las aplicaciones del conocimiento científico, hemos llegado a la conclusión de que existe por lo menos un criterio válido de la misma naturaleza que un valor estético.

El hecho de haber llegado a este criterio por un método intuitivo no implica que cada persona o cada científico esté instintivamente enterado de ello. Debe hacerse ver. La apreciación de valores es un asunto de educación, y la apreciación de valores estéticos en particular requiere el cultivo del buen gusto.

¿Cómo se aplica el criterio de *orden* en la práctica? Tomemos uno o dos ejemplos. Las armas mortíferas de todas clases, ya sean flechas, balas, bombas o bacterias, producen desorden en forma de lesiones, muerte o destrucción dondequiera que se usen de manera efectiva. Por lo tanto, con cualquier propósito que se empleen, ya sea económico, político o religioso, son estéticamente indeseables. Contribuir a su diseño o producción es de mal gusto, lo que debe ser razón suficiente para no hacerlo.

Puede objetarse que la guerra y la violencia han inspirado muchas de las obras maestras del arte en todas las épocas. El punto de vista del artista es algo diferente del nuestro, pero aun el científico

estaría de acuerdo en que la competencia y la lucha entre individuos son elementos esenciales para la evolución biológica y social, a condición de que los medios empleados no sean enteramente destructivos. Así, una sociedad totalitaria en la cual se restringe la competencia entre los individuos presenta mayor evidencia de orden que una liberal. Pero por su misma rigidez semeja un cristal inanimado más que un organismo viviente. Sus duras aristas pueden dañar los cuerpos con los cuales se ponga en contacto. Es capaz de crecimiento pero no de evolución. Es inferior a una sociedad liberal en el mismo sentido en que una máquina es inferior a una criatura viviente.

Presentar el buen gusto como una alternativa aceptable en vez de los valores económicos, políticos o religiosos, a pesar de los argumentos expuestos aquí, puede parecer extravagante en este siglo xx. Sin embargo, si hay algo que aprender de la historia de éste y de los siglos anteriores, es precisamente la falibilidad de tales valores, la extremada dificultad de aplicarlos en la práctica y las lamentables consecuencias de haber intentado hacerlo.

Este artículo se dedica primeramente a los científicos. Si atrae la atención de un filósofo, probablemente llegará a la conclusión de que ya es tiempo de enseñar a aquéllos los rudimentos de la filosofía. Estoy completamente de acuerdo.

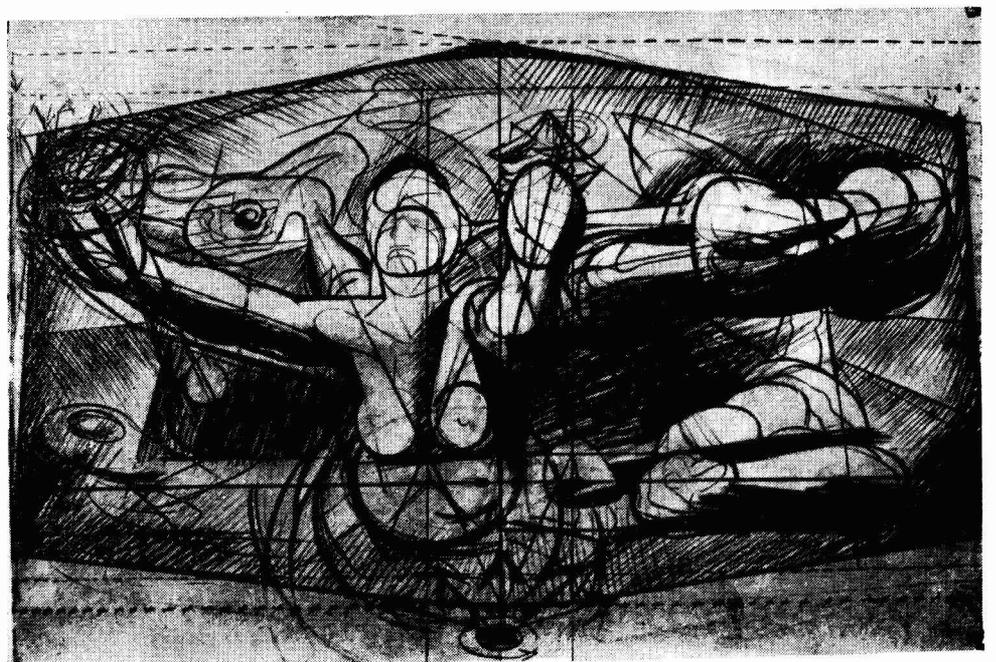
## ARTES PLASTICAS

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Por Elena PONIATOWSKA

SIQUEIROS vive en una casa porfiriana tan educada, tan decente, tan *vieja* Francia traída a México, que parece la de los Riba o de los Ortiz de la Huerta. Es de aquellas mansiones donde hay una escalera de servicio como en los hoteles particulares de París, y de seguro debió tener una entrada para sirvientes. La fachada es blanca o gris pálido, con persianas y balcones de hierro entrelazado. Por dentro, hay dos patios barridos, etiqueta-

dos y prensados, y un jardín allá en el fondo con un árbol que da magnolias, pasto inglés, otro árbol muy alto y un naranjo que llena el aire de novias blancas... Para llegar a la sala se sube por una escalera de madera con su tapete rojo. Por esa escalera debió bajar, en otros tiempos, la dueña de la casa, encorsetada, llena de perlas y con una mantilla en la cabeza. Las paredes todavía están impregnadas con el rosario de las siete de



El rectángulo mural. Dibujo sobre papel y masonite



Patricios y patricidas. Dibujo sobre papel y masonite

la noche, que igualaba a señoras y a sirvientes. En la sala hay canapés, taburetes y sillas, consolas y cortinajes, lámparas y jarritas que nada tienen de revolucionario. Allá en el fondo, un retrato de Angélica ulcera la pared, con los pinceles del coronelazo, que crean remolinos.

Siqueiros, con su traje azul oscuro y un *sweter* también azul oscuro debajo, sin camisa y sin corbata, tiene algo de sacerdote sacrílego y poseído por el demonio. Nada más le falta ese pequeño cuello redondo, duro y blanco, para imaginárselo diciendo a su más efusiva penitente: "Señora, le aconsejo que le sea totalmente infiel a su marido."

Lo más difícil es imaginar al coronelazo, al revolucionario que tiene muchas semejanzas con Atila —que quemaba cuanto le salía al paso— viviendo en esa casa apacible y eminentemente burguesa. No se pueden haber planeado entre esas cuatro paredes grises: Retrato de la Burguesía y mucho menos El Invasor, o Cuauhtémoc contra el Mito. La pintura de Siqueiros es una explosión de fuerza y sus cuadros llamados que calcinan las paredes en las que se cuelgan. Por eso, pensaba más bien en Siqueiros como en un químico en su laboratorio, un alquimista que mezclara líquidos incendiarios y mortíferos, una bruja frente a su caldera vigilando burbujas, haciendo un guiñado de sapos y de víboras, del cual extrajera verdades políticas y técnicas muralistas. Para mí, su casa debía ser un

laboratorio duro, de líneas rectas y atroces, moderna en todo el sentido de la palabra. O, si no, una especie de guarida revolucionaria, llena de sombreros de anchas alas, de fusiles, de mujeres de rebozo y manta blanca que le dijeran: "Sí patroncito"; aguardiente y peones, fogatas en el patio y petates en la escalera, todo esto con sabor a maíz, a tortilla y a balazos.

Porque las afirmaciones de David Alfaro Siqueiros son como balazos. Hace poco declaró que México era la ciudad más fea del mundo. ¿Por qué? Es que en México se construye con una gran anarquía. Hay un libertinaje arquitectónico al cual debe ponerse coto. Una ciudad donde todos pueden hacer lo que quieran, tiene que dar estos resultados catastróficos. Padecemos un caos de estilo que es producto del caos técnico. Los arquitectos copian de las revistas extranjeras, sobre todo de las norteamericanas. Así ha podido decir el investigador francés, Jacques Soustelle, al regresar a la ciudad de México: "Cuando me fui, México era un pequeño París. Ahora es un gran Dallas, Texas."

David Alfaro Siqueiros tiene más chiste que todos los pintores mexicanos reunidos. Y no me refiero a la persona moral, no, ni siquiera al pintor. Pienso en el hombre, en su rostro despierto, en sus declaraciones firmes y contundentes, en la inteligencia, en ese caminar con aplomo, pisando definitivamente. Nuestros pinto-

res, a fuerza de nacionalismo, a fuerza de tanto querer ser mexicanos, a fuerza de mimetismo superficial, se han vuelto iguales a la tierra opaca y rocosa que tanto ensalzan. A veces tienen actitudes espinosas de cacto y de maguey. "Lo mexicano, lo telúrico, lo verdaderamente nuestro", y dan la sensación de hombres con orejeras, y de tan pegados a su tierra, lastrados irremisiblemente. Al igual que sus cuadros cafés, toscos y redondos, de inevitables nopales y voluptuosas hamacas, de niños de ojos rasgados y madres de chocolate, de dolientes rebozos y vientres hinchados por el rumor callado de la maternidad, los pintores se han hecho como terrones calcáreos. No se quieren enterar de lo que pasa a su alrededor por no perder su patriotismo mal entendido.

David Alfaro Siqueiros lo abarca todo, por lo menos en su conversación. Es brillante como pocos, y aunque su voz no es precisamente la voz oscura y sufrida del pueblo, es la voz mexicana de un pintor que sabe ser universal y que sabe hablar de México. Es también la de un hombre hecho, tanto para los demás como para sí mismo. En fin, cuando se habla con Siqueiros, se tiene la impresión de estar frente a un bloque, sensible, animado por mil resortes ocultos, frente a algo sólido e inalterable.

Su casa también es sólida. Allá abajo está el nieto *Davicito* del que conviene contar una anécdota. Un día Siqueiros dejó una tela manchada (para usar términos pictóricos) y *Davicito* llegó y con sus manos hizo una creación infantil y tenebrosa. Siqueiros, en vez de enojarse, trabajó sobre el boceto del niño, y surgió una bailarina roja y blanca llena de vida y de movimientos. Quizá de ahora en adelante, se hagan así los nuevos Siqueiros, siempre a partir de los hallazgos formales de un niño consentido, y de los retoques de un abuelo demasiado indulgente.

Ahora el maestro va a dedicarse a la escultura en un taller blanco, dentro de su casa burguesa y hogareña. Siqueiros ha abandonado desde hace mucho los óleos, las sanguinas, los pasteles, el temple y las aguadas, para entregarse definitivamente a toda clase de acrílicos, vinilitas, ducos, silicones, polivinilos, esterres, piroxilinas y toda clase de acetatos de celulosa y de gas butano, y de allí salen esos torbellinos que son como un ojo desmesurado y giratorio, esos rostros de bola de piedra, esos cigüeñales de barco prehistórico, el gran caballo de Cuauhtémoc contra el mito y esa mano agresiva del coronelazo que nos golpea los ojos con sus uñas manchadas de esmaltes. En resumidas cuentas, Siqueiros sabe a acetona.

Hablamos de política, pero nadie se atrevería a publicar lo que dijo Siqueiros. La pintura es un terreno menos pantanoso. El pintor habló de ella, quizá con menos entusiasmo y con menos énfasis que de la política...

#### PINTURA QUIMICA Y ELECTRICA EN NUEVA DELHI

—Voy a hacer un mural en la India, en el *Teatro Nuevo* de Delhi que todavía está en construcción. Yo propuse algunas modificaciones al vestíbulo que los jóvenes arquitectos aceptaron.

—¿Y cómo es la forma del mural, maestro?

—La idea general es igual a la del Hospital de la Raza. ¿No conoce usted, el

nuevo Hospital de la Raza? El mural es curvo, como una sección de huevo, pero más completa y mucho más grande.

—Me han dicho que usted quiere renovar la técnica muralista... hasta piensa hacer murales con placas de aluminio...

—Yo considero que los materiales tienen un valor determinante. Por ejemplo, la técnica muralista actual, a base de mosaíquitos unidos los unos a los otros, como usted ya lo sabe, nos conduce mentalmente a los murales y procesos muralistas bizantinos, o sea, al pasado. Con el aluminio pueden hacerse muchas cosas. El aluminio puede colorearse con procedimientos electrolíticos.

—¿Qué es eso?

—Procedimientos químicos y eléctricos. En vez de utilizar el fuego del horno, se utiliza el fuego eléctrico. Al aluminio puede dársele color y forma, y hasta volumen. ¿Cómo le explico, Elenita? Tradicionalmente, un mosaico se hace a base de pedazos pequeños de vidrios coloreados que luego se van colocando por secciones. Con el aluminio se pueden aplicar cabezas enteras, porciones enteras, dentro del horno. Además es un material que resiste a los rayos solares. La dificultad para todo esto, estriba en el retraso de México en esta materia. Usted debe saber que yo empleo materiales producidos con piroxilina, considerando que la extrema plasticidad de ésta le da el valor de un óleo superlativo. (La posibilidad de texturas o superficies lisas, rugosas, de voladuras, de transparencias, de combinaciones múltiples que dan estos materiales pictóricos producto de la química moderna, constituye un progreso de inmensa importancia frente a todos los procedimientos pictóricos del pasado.) Ahora, para el mural de Chapultepec estoy usando acrílicos. Representa todavía seis meses o siete de intenso trabajo... Una vez terminado, iré a la India donde permaneceré seis o siete meses. Tengo también, como usted debe saberlo, el proyecto de ir a Polonia, para pintar allá un mural de dos mil metros cuadrados de superficie; pero esto todavía no está absolutamente resuelto por cuestiones internas de Polonia...

—Pero, por ejemplo, cuando usted se va a pintar a otros países, ¿lleva ayudantes mexicanos, o hace trabajar a los artistas de otros países?

—En el caso de Polonia, como se trata de un mural enorme, me ayudarían veinticinco artistas de diferentes nacionalidades, pero naturalmente, la mayoría serían polacos. Entre mis proyectos, está hacer la prueba de trabajar en equipo... Cuando los trabajos son menos grandes, llevo a un grupo de ayudantes míos.

#### NUESTROS CRITICOS DE ARTE CON ANTEOJOS...

Los críticos de arte mexicano no tienen una base sólida. Se parecen demasiado a los críticos europeos, que son excesivamente líricos. Los grandes críticos de arte a través de la historia han sido escritores apasionados del movimiento de arte de su época, Baudelaire con los impresionistas, Apollinaire con los cubistas, Oscar Wilde con los pre-rafaelistas, Aragón con los surrealistas, y otros grandes críticos-escritores como Blaise Cendrars. Hoy, el defensor de nuestras tendencias en París, es también un escritor, Philippe Soupault, mientras que nosotros aquí en México no tenemos más que críticos con anteojos,

que es milagro que siquiera puedan ver los cuadros.

¿Se ha fijado usted, Elena, que todos llevan antiparras?

—Pero existe también Octavio Paz, que además de ser poeta y escritor ha escrito bastante sobre los pintores. ¿No ha leído usted lo que ha dicho sobre Tamayo, Juan Soriano, Pedro Coronel?

—Octavio Paz es una excepción. Es el más inteligente defensor del arte no figurativo.

—¿Qué es eso?

—Los yanquis han puesto de moda la expresión *non figurative* entre los pintores. Significa simplemente un arte que no tiene interés en la representación de la figura humana y de la figura de las cosas.

Octavio Paz escribe muy bien en defensa de su tendencia. También otro que lo hace bien es Carlos Mérida. Con Octavio Paz se puede discutir porque se trata de un hombre inteligente, y sobre todo de un hombre que sabe escuchar, además de ser un gran poeta. Creo que hay dos escritores críticos de arte en México: Octavio Paz, que defiende su tendencia o sea el arte abstracto, y José Revueltas, el arte realista. No son como los demás críticos que tienen un termómetro para aplicárselo a cada obra y medir los grados de calor que tiene. Además, y como ya se lo dije, nuestros actuales

críticos, de tan ciegos, a veces confunden el marco con el propio cuadro. Mire Elenita, el otro día, me encontré con un texto de Zolá, escrito hace noventa y tantos años, cuando la pintura todavía tenía dignidad y vivían Manet, Monet y Cezanne... Puede decirse que Zolá era el crítico de Cezanne, y en realidad, Cezanne es un realista... Mire usted qué textazo escribió Zolá: "El arte se ha fragmentado. Al despedazarse, el gran reino se ha repartido en pequeñas réplicas. Cada artista atrae un poco de público dándole los juguetes que desea. Así el arte se va convirtiendo en una gran confitería en donde hay dulces para todos los gustos. Los pintores no son sino mezquinos decoradores que trabajan en la ornamentación de nuestros horrendos departamentos modernos. Los mejores se vuelven anticuarios robando un poco de personalidad a algunos de los grandes maestros muertos. Esta multitud de decoradores pequeños burgueses hacen un ruido de los diablos. Cada uno tiene su pequeña teoría, cada uno quiere atraer clientes y vender. La gente va del uno al otro; hoy se divierte en chucherías de fulano y mañana admira las falsas energías de zutano. Y este comercio vergonzante, estas lisonjas y esta admiración de pacotilla, se hace en nombre de las sagradas leyes del arte.

"Luego vienen los críticos de arte que agregan aún mayor confusión al tumulto.



Autorretrato. Piroxilina sobre masonite

Los críticos de arte son concertistas, que, todos juntos, a la misma hora, tocan sus aires, escuchando cada uno a su propio instrumento en la espantosa algazara que producen. Podría señalar al que *cuida la frase* y se contenta con hacer de cada tela, la descripción más pintoresca posible; al que, ante una mujer tendida en un sofá, encuentra la oportunidad para un discurso radical y otros que, ante el cuadro, se afanan por componer versos y chistes. Pedro dice blanco y Pablo dice negro...

“Y el público, comprobando cuán poco se ponen de acuerdo en este mundo las personas que se arrojan la misión de guiarlo, se deja llevar por la más desternillante risa”...

Mire usted Elenita, yo quiero decirle con toda franqueza que la pintura en el mundo se acabó con el Renacimiento y ya en el Renacimiento existían todos los factores de descomposición en el mundo.

TAMAYO Y SORIANO, TENDENCIA  
SIN SALIDA, QUE AGONIZA

—¿Está usted en contra del arte abstracto?

—Toda mi discrepancia con Tamayo, que es un pintor extraordinariamente dotado, y en cierto sentido puede decirse lo mismo de Soriano, no es sobre su pintura, sino sobre el sistema que han escogido. Han entrado dentro de una tendencia que agoniza y que no tiene salida. Hay que restituírle a la pintura sus valores esenciales de arte integral. El arte ha caído, se ha minimizado y se ha convertido en una expresión fácil. Parece que la pintura es una recóndita expresión personal, y se han hecho a un lado todas las dificultades. Hay que volver a una gran artesanía moderna...

—Pero usted no quiere que los pintores vuelvan para atrás. Que regresen de pronto a los primitivos italianos... Los pintores modernos quieren ser descubridores, inventores...

—No se inventa nada en la pintura. Se suma, se agrega, se enriquece, y sin duda alguna, del arte llamado moderno, del arte de vanguardia quedará muy poco para sumar al arte mayor que ya se apunta en el mundo.

—Pero usted no puede decir, por ejemplo, que Picasso haya entrado dentro de una tendencia que agoniza y no tiene salida.

—No es Picasso quien agoniza, sino el método, el concepto artístico, en que opera Picasso. Dentro de ese método, de su método, Picasso sigue siendo el más ingenioso. El mal, pues, está en la base.

—Pero, ¿qué es para usted el arte de vanguardia?

—El arte de vanguardia no es producto de genio. Es producto de ingenio, de novedad rebuscada. Es en realidad un arte artificioso.

Para los impresionistas, los fauves, los futuristas, los cubistas, los expresionistas, los surrealistas, la pintura es un problema unilateral. Tanto por su teoría como por su práctica pretendieron resolver un problema múltiple, atacando una sola de sus facetas. Han sido especialistas. Por ejemplo, para los impresionistas, en pintura, lo importante es la vibración de la luz. Frente a esa tendencia, nosotros, los mexicanos hemos afirmado que lo fundamental es atacar y resolver el problema integral y no sólo una cara de ese problema. Para nosotros el problema, lo componen simultáneamente la vibración de la luz, el



Alegoría de la igualdad racial

espacio, el volumen, el movimiento, la expresión, el contenido, etc. En realidad nosotros los mexicanos somos los primitivos de una nueva era en la pintura, tan primitivos como lo pudieron haber sido los primeros cristianos; pero, independientemente hacemos un arte que está en su comienzo. Yo creo que los pintores abstractacionistas por iconoclastas son musulmano-protestantes.

—Y ¿los surrealistas, maestro?

—Los surrealistas dicen que la subconsciencia es más fuerte que la consciencia. ¿No es absurdo que dentro del surrealismo el sueño sea más bello que la vida vivida cuando el sueño no es más que una forma perturbada de la vida real? Hay que volver pues a la objetividad, al placer de lo existente.

—Pero para usted, ¿en qué consiste la objetividad, maestro?

—Objetividad para un pintor es la percepción de lo físico, esto es lo existente; la percepción de la materia, tersa o áspera, brillante u opaca. Absurdo resulta desechar la imagen del hombre, pues esta imagen es la nuestra propia, la materialización de nuestra existencia, y por allí, el medio para percibir la materialidad de todo lo existente, que es parte de nuestra vida misma.

No existe placer mayor para un artista que ese placer, el placer de la plasticidad de todo lo existente. Por otra parte, sin objetividad no hay lo que se llama subjetividad. La subjetividad es parte entonces de la objetividad. No existe sin ella. En el fondo de esta dialéctica materialista radica el centro de toda nuestra controversia con los partidarios de lo inmaterial. Nosotros nos preocupamos por la física. Ellos son *espiritistas*.

—Bueno, maestro, dejemos a un lado los *espiritistas* y hablemos de usted...

NO QUIERO QUE MIS FIGURAS  
SEAN MONOTES

En este momento estoy yo en un período muy especial. Pienso que hasta hoy me he preocupado fundamentalmente por el espacio, por la forma, y naturalmente por el movimiento de la dinámica, el de la forma en el espacio. Mi deseo actual es revestir esa estructura, ese andamiaje y recubrirlo humanizándolo hasta donde sea posible con todos los movimientos psicológicos tanto individuales como colectivos.

Es decir, quiero producir sobre la base de una objetividad integral y no de una objetividad puramente estructural. Quiero que mis figuras sean vivas, que no sean monotes, que no sean monotes, sino seres verdaderos. Creo que mucha de la obra de nuestros grandes maestros, de la pintura mexicana (Orozco, Rivera, Mesa, Guerrero Galván) permanece dentro de un terreno ideográfico. Sus seres y sus objetos se anotan, no se hacen, eso quiero decir por ideográfico. Es todavía más, un lenguaje que una representación de profunda objetividad. Sería tonto suponer que los artistas figurativos del pasado agotaron ya la representación viva de lo existente. Hay un largo camino que recorrer en este sentido. Creo que los pintores llamados de vanguardia se aterrorizan ante este gran problema refugiándose por lo mismo en el espectro, en el fantasma de las cosas.

Usted cree que los pintores se refugian en el arte abstracto por no saber pintar la realidad mejor que sus antepasados... ¿Es eso el arte abstracto?, ¿un refugio?

—Arte purismo o abstractacionismo, es lo mismo. Por eso empleé el término de *vanguardismo* para envolverlos a todos. Yo creo que en el ambiente de México, entre las generaciones más jóvenes, no precisamente las intermedias, empieza a manifestarse ya un deseo de alejamiento de lo subjetivo, y eso, en mi concepto, lo conducirá muy lejos en un futuro próximo... ¿Usted ha oído hablar del último movimiento en Francia, Elenita, llamado *tachismo*?

—No. ¿De qué se trata?

—Viene de la palabra *taches*, o sea, manchas. El pintor manda que le coloquen varios botes de pintura en el suelo sin que él vea dónde están los colores. Esto se hace en un cuarto oscuro. Luego llega, mete un trapo en los botes, y lo arroja contra la tela. Después, y con las manos, les da más o menos forma a todas esas manchas de colores que se han formado sobre la tela...

—¡Ay, pero eso es idiotismo!...

—Claro. Pero ellos creen que están pintando. Claro que el accidente existe en la pintura; pero, francamente, yo no creo en esa clase de accidentes; es simplemente un juego de idiotas. Lo he dicho ya al referirme a la obra artística de los niños. Ni los griegos, ni los prehispanicos de América, ni los artistas del Renacimiento, ni los artistas franceses del período neoclásico y romántico (Ingres, Delacroix) exaltaron la obra de los niños, de los diletantes y de los pre-profesionales, como manifestaciones de un valor absoluto, de la misma manera que no exaltaron el esfuerzo previo (dibujos, bocetos, etc.), de los mismos profesionales. Exentos de esnobismo, tenían el sentido profundo de lo profesional que corresponde a todos los períodos florecientes del arte. Fue el esnobismo de los formalistas de principios de siglo el primero en exaltar e idealizar esa producción, precisamente para justificar sus propias debilidades.

Que otros pintores vayan por el esmerado jardín de la belleza y que adornen sus cuadros con flores más o menos pasajeras; que otros tomen con escrúpulos las medidas de la gracia. Siqueiros no pinta flores ni se somete a las reglas de oro de la divina proporción. El pinta a manos llenas y libres, satisfecho de sí mismo, resonante como una campana de colores profundo.