



00261
14
201

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO
ACADEMIA DE SAN CARLOS**

**MURALISMO MEXICANO Y DIALOGO
VISUAL**

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRIA EN ARTES VISUALES
ORIENTACION EN PINTURA
P R E S E N T A :
MARIA DEL ROCIO LOBO PEREZ

MEXICO, D. F.

1985

FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

"LA PINTURA MURAL es la forma más lógica, más pura y fuerte de la pintura. Es también, la más desinteresada, ya que no puede ser convertida en objeto de lucro personal ni puede ser escondida para beneficio de unos cuantos privilegiados.

Es para el pueblo, ES PARA TODOS".

J.C. OROZCO 1929.

"Never acknowledge the limitations of man.

Smash all boundaries!

Be always restless, unsatisfied, unconforming.

Whenever a habit becomes convenient, smash it!

The greatest sin of all is satisfaction.

Train your eye to gaze on people moving in great stretches of time.

Action ... can answer the questionings of the heart.

Amid the labyrinthine complexities of the mind...

-it creates its way,..."

(s/n)

ESTA TESIS ESTA DEDICADA :

CON TODO MI AMOR A MI MADRE ARGELIA PÉREZ DE LOBO,
A MI PADRE JUAN LOBO RODRÍGUEZ,
A MIS HERMANOS
Y AMADOS SOBRINOS.

A LA MEMORIA DE MI TIA ESTELA PEREZ DE CUELLAR,
SIEMPRE RECORDADA POR SU GRAN SENSIBILIDAD,
Y POR EL AMOR CON QUE NOS COMPARTIO SU VIDA.

QUIERO EXPRESAR MI AGRADECIMIENTO A LOS MAESTROS:

FRANCISCO DE SANTIAGO SILVA, DIRECTOR DE TESIS
ADRIAN VILLAGOMEZ LEVRE, ASESOR DE TESIS
AURORA ZEPEDA GUERRERO
ARTURO DE LA SERNA ESTRADA
JAVIER RUILOBA

POR EL HONOR DE RECIBIR DE USTEDES SU VALIOSA ORIENTACION Y
ASESORIA, Y ANTE TODO, POR DISTINGUIRME CON SU FINISIMA
AMISTAD.

A MIS COMPAÑEROS ARTISTAS Y AMIGOS,
HAGO PRESENTE MI GRATITUD A TODOS Y CADA UNO DE USTEDES POR
DIVERSAS AYUDAS Y ATENCIONES, POR SU SINCERA AMISTAD LLENA
DE ENTUSIASMO PARA ALCANZAR ESTA META.

DE MANERA MUY ESPECIAL AGRADEZCO A DOS AMIGOS QUE HICIERON POSIBLE
LA ELABORACION DE ESTA INVESTIGACION HASTA SU CONCLUSION:

A LIGIA SEGURA, QUIEN ME BRINDO DIA A DIA SU GRAN CALIDAD
HUMANA, SU APOYO INCONDICIONAL Y DESINTERESADO, Y POR SU
OPTIMISMO E INCONTABLES ESTIMULOS, GRACIAS.

AL ING. JOSE LUIS PLANTADA, POR SU INVALUABLE AYUDA CON EL
PRESTAMO DE SU COMPUTADORA, ASESORIA CON EL PROGRAMA Y LAS
MÚLTIPLES IMPRESIONES DEL TRABAJO. POR TODO SU APOYO Y GRAN
DISPOSICION, MUCHAS GRACIAS.

AL DR. ALVARO P. GONZALEZ, POR MOSTRARME QUE EL VALOR DEL TIEMPO
CRECE CON LA PERSEVERANCIA Y LA LUCHA DIARIA E INCANSABLE
HASTA CUMPLIR LA META PROPUESTA.

I N D I C E

INDICE	i
ILUSTRACIONES	iv
INTRODUCCION	1

CAPITULO 1: ANTECEDENTES.

1.1. LA FUERZA DEL MURAL EN LA ARQUITECTURA MEXICANA.....	5
1.2. EPOCA PREHISPANICA.....	6
1.3. EPOCA VIRREINAL.....	10
1.3.1. MURALES PARA LA EVANGELIZACIÓN.....	10
1.3.2. EL FIN DE LA EPOCA COLONIAL.....	11
1.3.3. EL BARROCO Y LA TRANSFORMACIÓN DE LA PINTURA MURAL EN RELIEVE.....	13
1.3.4. EL NEOCLÁSICO Y EL RESURGIMIENTO DE LA PINTURA MURAL.....	16
1.3.5. LAS LEYES DE REFORMA Y LA CRISIS DEL MURAL RELIGIOSO.....	18
1.3.6. ENCUENTRO CON LA EXPRESIÓN NACIONAL.....	21
1.4. EPOCA PORFIRIANA.....	23
1.4.1. MURALES DOMESTICOS PARA EXHIBICIÓN SOCIAL.....	23
1.4.2. EL ARTE MEXICANO Y SU ENTREGA AL EXTRANJERO.....	23

CAPITULO 2: LA REVOLUCION MEXICANA.

2.1. LA INCONFORMIDAD NACIONAL.....	25
2.2. TRANSFORMACIÓN CULTURAL RESULTADO DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA.....	26
2.3. MURALES PARA LA EXALTACIÓN NACIONALISTA.....	28
2.3.1. EL NACIMIENTO DEL MURALISMO MEXICANO.....	28
2.3.2. LA PINTURA MURAL Y EL PUEBLO.....	29
2.4. EL PERÍODO DE OBREGÓN/1920-1924.....	30
2.4.1. DIEGO RIVERA.....	32

2.4.2.	JOSE CLEMENTE OROZCO.....	33
2.4.3.	DAVID ALFARO SIQUEIROS.....	34
2.5.	EL PERÍODO DE CALLES/1924-1934.....	34
2.6.	EL PERÍODO DE CÁRDENAS/1934-1940.....	36
2.6.1.	OROZCO.....	37
2.6.2.	SIQUEIROS.....	38
2.6.3.	RIVERA.....	38
2.6.4.	LA PREPARATORIA: ESPACIO DE PRIMERAS EXPERIENCIAS.....	39
2.6.5.	EL PALACIO NACIONAL: RESCATE DE UNA NACIÓN.....	39
2.6.6.	OROZCO: LO CONTRADICTORIO.....	40
2.6.7.	SIQUEIROS: INQUIETUD Y REBELDÍA.....	40
2.6.8.	RIVERA: LO DIDÁCTICO.....	42
2.7.	EL PERÍODO DE GUERRA Y POSGUERRA.....	42
2.8.	APORTES DE LOS MURALISTAS.....	44

CAPITULO 3: LA CRISIS DEL MURALISMO MEXICANO.

3.1.	LA ARQUITECTURA MODERNA INTERNACIONAL ANTE EL MURALISMO MEXICANO.....	46
3.2.	LOS MURALISTAS MEXICANOS Y EL MOVIMIENTO ARQUITECTÓNICO MODERNO.....	47
3.3.	LA CRISIS DEL MURAL EN LA ARQUITECTURA MODERNA.....	49
3.3.1.	LA POSTURA DE LOS ARQUITECTOS.....	49
3.3.2.	MOVIMIENTO DE INTEGRACIÓN PLÁSTICA Y LA POSTURA DE LOS ARTISTAS.....	51
3.4.	NUEVAS CIRCUNSTANCIAS MODIFICAN LA PLÁSTICA.....	53
3.5.	EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO Y LA RUPTURA DE LA ESCUELA MEXICANA DE PINTURA.....	57

CAPITULO 4: HACIA UNA NUEVA PINTURA MURAL.

4.1.	LA ÉPOCA MODERNA Y TECNOLÓGICA EN MEXICO.....	62
4.2.	POLÍTICA E IDEOLOGÍA RELEGARON EL MURAL.....	63
4.3.	INFLUENCIA DE LA ESCUELA TRADICIONAL MEXICANA.....	64
4.4.	MURALISTAS DE HOY.....	64
4.5.	HACIA UNA NUEVA PINTURA MURAL EN MÉXICO.....	67
4.6.	EL LENGUAJE DE LA PINTURA MURAL.....	69
4.6.1.	MURAL DE CONTENIDO DIALECTICO Y DOCTRINARIO.....	69
4.6.2.	MURAL DE CONTENIDO ESTÉTICO.....	70

CAPITULO 5: USO Y DESUSO DE LA PINTURA MURAL.

5.1.	LA EDAD MODERNA: LA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL EN EUROPA.....	71
5.2.	DIVORCIO DE LA ARQUITECTURA Y LA PINTURA.....	72
5.3.	TECNOLOGÍA: NUEVOS MATERIALES, NUEVAS POSIBILIDADES.....	72
5.4.	EL MOVIMIENTO DEL ART NOUVEAU EN EUROPA.....	73
5.5.	LOS «ISMOS».....	73

5.5.1. LA ARQUITECTURA SE IDENTIFICA CON LA PINTURA.....	73
5.5.2. CUBISMO, NEOPLASTICISMO, PURISMO, FUTURISMO Y LA ARQUITECTURA.....	74
5.6. EL ARTE ABSTRACTO Y LA EVOLUCIÓN DE LA ARQUITECTURA.....	74

CAPITULO 6: NUEVAS PROPUESTAS.

6.1. MATERIALES INNOVADORES.....	76
6.2. ARQUITECTURA RELIGIOSA ACTUAL.....	77
6.2.1. ARTE SACRO EN MÉXICO.....	77
6.2.2. ARTE SACRO EN EUROPA.....	77
6.3. MURALISTAS EN LA UNESCO.....	79
6.4. EVOLUCIÓN DEL MURALISMO INTERNACIONAL.....	80

CAPITULO 7: PROPUESTA DE PROYECTO.

7.1. IDEAS PARA MURALES.....	87
7.2. REALIZANDO UN MURAL.....	85
7.2.1. ELEMENTOS PARA EL DISEÑO.....	85
7.2.2. UNA SERIE.....	85
7.2.3. VARIACIONES.....	86
7.3. EMBELLECIMIENTO CON MURALES.....	86
7.4. SELECCIÓN DE UN SITIO.....	87
7.5. ESPECIFICACIONES DEL PROYECTO.....	87

CONCLUSIONES.....	89
--------------------------	-----------

CITAS BIBLIOGRAFICAS.....	92
----------------------------------	-----------

BIBLIOGRAFIA.....	95
--------------------------	-----------

ILUSTRACIONES.**CAPITULO 1**

Lámina		Página
I	Epoca Prehispánica.	8
II	Epoca Virreinal: Siglo XVI, La Evangelización.	12
III	Epoca Virreinal: Siglo XVI, Integración Plástica.	12
IV	Epoca Virreinal: Siglo XVII, El Barroco	14
V	Fin de la Colonia: Siglo XVIII, El Neoclásico	17

CAPITULO 2

VI	Anfiteatro Simón Bolívar: Rivera.	31
VII	Escuela Nacional Preparatoria: Orozco	31
VIII	Escuela Nacional Preparatoria: Siqueiros.	31
IX	Secretaría de Educación Pública: Rivera	35
X	Mercado Abelardo L. Rodríguez: O'Higgins.	36
XI	Universidad de Guadalajara: Orozco.	37
XII	Hospicio Cabañas: Orozco.	37
XIII	Estudios Esquemáticos & fotográficos: Siqueiros	38
XIV	Ex-Aduana de Santo Domingo: Siqueiros	41
XV	Instituto Mexicano del Seguro Social: Seguridad Social.	44

CAPITULO 3

XVI	Ciudad Universitaria: Integración Plástica.	52
-----	---	----

CAPITULO 4

XVII	Museo Nacional de Antropología.	66
------	---	----

CAPITULO 5

XVIII	Edad Moderna: Europa.	75
-------	-------------------------------	----

CAPITULO 6

XIX	Iglesia en Assy, Francia: Trabajo en conjunto	78
-----	---	----

INTRODUCCIÓN.

1. Presentación:

Las ciudades "(...) encierran en su estructura colectiva muchas formas de arte más simples y más individuales".¹ Estas formas de arte han transformado las ciudades, proporcionando al hombre condiciones para su mayor adaptabilidad.

Se puede ver que la arquitectura ha cumplido necesidades físicas, así como necesidades emotivas y estéticas del ser humano, trabajando condiciones armónicas capaces de transmitir belleza. Ha sido importante para todo ser humano la contemplación de las obras de arte, sobre todo en el paseo urbano, donde la ciudad no debe mostrar sólo muros aplanados o vitrocubismo arquitectónico.

La arquitectura es una creación humana que forma la realidad y conforma la materia según una concepción estética. La arquitectura es el lugar de la condición humana y parte de esa condición se refleja en la ciudad, calles y monumentos, en los barrios, casas y todos los hechos urbanos que surgen del espacio habitado.

Una gran urbe como la Ciudad de México, proporciona una vida problemática, de terribles consecuencias conductuales relacionadas con el "estrés". Nuestra ciudad es suburbanizada, padece una gran contaminación visual, sonora y atmosférica, está desprovista de suficientes espacios abiertos, muestra fealdad, caos, [desorden arquitectónico], suciedad y abandono; ejemplo de lo inhumano y lo inhabitable. Las carencias estéticas y armónicas, resultan en una falta de interés visual.

Los problemas que presenta el individuo de la ciudad, se derivan de factores culturales, económicos, psicológicos y políticos:

problemas relacionados con la sobrepoblación y hacinamiento, con la dificultad en la vialidad y el transporte, con el uso y abuso de los servicios públicos, etc. El caos urbano provoca la agresión y la polución visual y espacial.

En términos de la relación psicológica y arquitectónica, el "hogar" es un antídoto de las tensiones fatigantes que causa la ciudad. Los cambios sociales y arquitectónicos (que contengan formas de arte) pueden reducir considerablemente la tensión fatigante de la vida.

Como parte de las ideas fundamentales para mejorar la relación el hombre y su medio, así como la del hombre con el hombre, se desarrollan y emplean el arte público, la pintura ambiental y la pintura mural. Estas provocan descubrimiento cultural, encuentro con las emociones que siembran interés afectivo y apego al ambiente cotidiano.

En la práctica arquitectónica y artística es importante el adecuado uso del color y de la iluminación, son de gran ayuda en la percepción visual. La influencia psicológica del color en el desenvolvimiento del individuo es notable, produce efectos negativos o positivos. Puede disminuir la fatiga y provocar sensación de bienestar en lugares de habitación, servicios, trabajo y diversión o reposo.

Se han creado movimientos artísticos como una reacción en contra de la extrema monotonía de la escena urbana. El automóvil ha tenido mayor valor que la gente; esto provoca una crisis en muchos paisajes urbanos. El color puede ayudar a mejorar la calidad de vida, puede crear una relación psicológica entre el medio y la imaginación.

La pintura mural como trabajo artístico, exaltó el valor expresivo del edificio; también desempeñó para las comunidades otra forma de servicio que el visto para la arquitectura, una forma de comunicación de las funciones sociales. En ella, evolucionaron los lenguajes humanos con elementos tales como: "códigos visuales", ideogramas, símbolos, temas de la historia y de la cultura en general. El muralismo mexicano ejerció una función didáctica; como cualidad ha podido ser un "transformador del entorno humano", y ha establecido diálogos con el peatón y el habitante de la ciudad.

2. Hipótesis:

El trabajo conjunto entre artistas de distintas especialidades ha logrado grandes aportaciones al arte. Aceptar el trabajo conjunto entre planificadores urbanos, arquitectos, ingenieros y técnicos, es fundamental para lograr una adecuada integración Urbano-Social. Así mismo debe ser la participación entre artistas, mosaiquistas, fotógrafos, expertos en iluminación, jardinería, etc., para una

Integración Plástica, en una manifestación moderna, postmoderna, tardomoderna o cualquiera que sea la llamada tendencia del momento.

3. Objetivo Central:

El tema de investigación en la presente tesis es la pintura mural en México, como contenido esencial de la forma arquitectónica (no como objeto ornamental); y como elemento transformador del entorno que comunica y dialoga con el habitante de la ciudad.

Se conservan trabajos de pintura mural, donde ya fuera con pintura, mosaicos, azulejos, vitrales, etc., se recubrieron las superficies de los muros de edificios causando modificación visual a la forma estética de la arquitectura. Ejemplos de aplicación de pintura mural, hizo trabajar a los artistas sobre la integración plástica aportando nuevos recubrimientos (temas, técnicas y materiales) sobre las superficies de los muros.

Quiero estudiar la Integración Plástica, como unidad de expresión con la arquitectura, el resultado del conjunto en una imagen armoniosa de tema, forma, carácter y estilo. Quiero destacar los motivos por los cuales vino en desuso la pintura mural mexicana y el resurgimiento de este arte. Como resultado de esta investigación se logrará un panorama de la situación actual del muralismo. Señalaré algunos trabajos artísticos que renuevan la integración plástica de nuestra ciudad.

A primera vista se puede pensar que una de las causas del uso y desuso de la pintura mural en México, ha sido la introducción de los diversos estilos arquitectónicos, de los cuales algunos han descartado el empleo de la pintura mural mientras otros lo han requerido. Las causas principales se podrán encontrar en las diversas situaciones: política, económica y social por las cuales ha atravesado el país.

4. Marco Teórico:

Esta investigación tiene como marco teórico la teoría de la Integración Plástica en la arquitectura pública, teoría que surge como movimiento y modalidad artística y cuyo importante defensor fue Diego Rivera.

La larga experiencia de este pintor en la pintura mural, en el desarrollo de proyectos arquitectónicos y su participación como director de la Academia de San Carlos (1929-1930), en la Ciudad de México, lo llevó a manifestar constantemente su postura a favor de la Integración Plástica. Reclamó el derecho de los pintores a participar en la obra arquitectónica, ya que Diego Rivera luchó por

una expresión plástica apegada a las raíces mexicanas e integrada al espacio construido. Estos alcances se pueden apreciar por toda la Ciudad de México, ejemplo es, el mural escultórico del Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria, cuya armonía entre el contexto urbano y ecológico de la zona volcánica del Pedregal y la obra deportiva, es un gran despliegue policromo y simbólico. Esta obra mural añade al estadio un valor artístico, deportivo e histórico único.

Diego Rivera expresó su postura en conferencias, críticas y propuestas. Sus múltiples escritos fueron recopilados y publicados en el libro *Diego Rivera y la Arquitectura Mexicana* (Rafael López Rangel). En él se ha mostrado sus luchas y polémicas con los arquitectos. Su participación como director de la Academia de San Carlos destacó por intentar modificar el plan de estudios de Artes Plásticas. Quería aumentar la capacidad del artista y enfocarlo a un conocimiento mínimo de la labor del ingeniero y del arquitecto.

Diego Rivera quería que cada pintor de talento supiera construir como ingeniero y concebir como arquitecto la pintura mural, y así la obra plástica habría de aumentar su valor inicial.

CAPITULO: 1. ANTECEDENTES.



I. Heredia Calder Tlacuillo

fig. 1.1
Tlacuillo.

1.1. LA FUERZA DEL MURAL EN LA ARQUITECTURA MEXICANA.

El crítico de arte López y López, amigo de Juan Cordero, pintor mexicano del siglo XIX, escribió en 1874:

Recomendado el buen gusto y la cultura de la administración, el conveniente embellecimiento de los edificios públicos con pinturas murales, las escuelas de medicina, derecho, minería, agricultura y comercio (...) los palacios de gobierno, de justicia y municipales y otros edificios que abrigan a la soberanía administrativa, todos necesitan marcos distintivos y esperan los pinceles y cinceles de los artistas mexicanos dedicados al estudio de las bellas artes, de tal manera que dichos lugares pierdan la gastada apariencia de moradas privadas.

La pintura mural es un arte con valor humano que promueve la convivencia entre el artista y el público. Se ha plasmado sobre el elemento tectónico, con inteligencia e imaginación del creador mexicano, el relato de la cultura a través de los períodos históricos.

La pintura mural tuvo tres momentos históricos sobresalientes: el primero, el arte precolombino, el segundo, el arte barroco-virreinal y el tercero, en la primera mitad del siglo XX (1921-1950), la pintura mural moderna resultado de la Revolución Mexicana. En estos tres períodos de la historia, la pintura mural expresó el lenguaje y sentir de una nueva nación, proyectándose exterior e interiormente con un acento mexicano.

Así lo mexicano se hace patente con el arte mural, en nuestro mundo arquitectónico y escultórico.

Los muros de la arquitectura mexicana comunican perennemente la realidad de las cosas a través de diferentes versiones según la capacidad del artista. Desde la llegada del conquistador español en 1521, hasta la culminación del movimiento revolucionario en 1922, la pintura en México se alejó de expresar con lenguaje propio, la esencia del país; jamás por falta de talento o tradición plástica, sino porque se reflejó la prolongación de la pintura española o italiana.

El color fue el lenguaje expresivo por excelencia de los antiguos pobladores del Anáhuac; junto con él y con la línea, realizaron los *tlacuilos* (dibujantes-pintores) mayas y los del altiplano, las obras maestras de Bonampak, Teotihuacan y Cacaxtla. Pero con la imposición de la fuerza del conquistador, el artista del pueblo sojuzgado no pudo expresar lo suyo, con el lenguaje que le era propio.

1.2. ÉPOCA PREHISPANICA.

Desde la época prehispánica, unos 500 años a.C., hasta el inicio del movimiento muralista moderno en 1921, la historia de México nos enseñó 30 siglos, de continua expresión plástica en una auténtica tradición muralista del pueblo mexicano.

El artista indígena antiguo, expresó en sus construcciones consagradas al culto: pirámides, templos, templetas, tumbas, residencias sacerdotales, edificios públicos, etc., sus mitos religiosos, su visión del mundo humano y divino. La pintura mural indígena engrandeció sus construcciones arquitectónicas y exaltó su función al cubrirlos, lo mismo en sus interiores que en sus exteriores, de representaciones realistas o simbólicas.

La pintura mural precolombina comunicó a las comunidades funciones o prácticas sociales, de combate, de festivales o de vida cortesana. Son representaciones de estos verdaderos imperios, reinos y pequeños estados (clasificados como señoríos).

En Cacaxtla, el pintor plasmó al gobernante en los monumentos junto con los símbolos relacionados con imágenes sobrenaturales, y

glifos que establecen su derecho al poder, señalando de esta manera, la transición de los regimenes teocráticos a los militaristas.

En la zona maya están los frescos de Bonampak, donde al igual que en Teotihuacan, la pintura mural abarcó la totalidad de la cámara. Tres recintos componen el edificio.

"Como en los relieves de estuco de Palenque, allí los personajes principales son los hombres. Los hombres más que los dioses. Estos últimos sólo aparecen en los medallones cercanos al techo en formas esquemáticas. Hombres de todas las jerarquías sociales, ... desde los plebeyos hasta los nobles: el rango está denunciado por la vestimenta. Los señores y los sacerdotes aparecen ricamente aderezados; los cortesanos, los guerreros y los músicos con faldellines y tocados mucho menos complejos, y los prisioneros y esclavos casi desnudos...

En el primer recinto se realizan los preparativos de una celebración. Los principales protagonistas se reúnen a los lados de un trono en el que descansan el *Halach-Uinich* y su familia. Varios esclavos arreglan los suntuosos penachos y las capas de piel de tigre recubiertas de jade y plumas. En el exterior, bajo el azul cielo que ampara la franja inferior, una gran procesión encabezada por tres personajes vestidos con toda pompa esperan el momento de iniciar el festejo: los músicos a un lado llevan trompetas, sonajas, tambores y raspaderas entre las manos; los bailarines ocultan su figura con disfraces de cangrejo, de aves y de cocodrilos; el séquito real se presenta en el otro extremo: algunos de los que lo componen izan abanicos y parasoles mientras los demás conversan animadamente con vivos ademanes.

En el segundo recinto hay dos escenas. La primera es una feroz batalla, donde aparece una lucha encarnizada en una confusión de cuerpos y ropajes, de lanzas y escudos. Frente a la batalla está la escena del triunfo. Los guerreros victoriosos, erguidos en la parte más alta de una escalinata, perfilan sus lanzas, serenas ya, contra el cielo. En los peldaños yacen los prisioneros desnudos, vigilados por dos filas de guardianes. Uno de ellos, exhausto, reclina su cuerpo en una actitud de desmayo entre dos escalones. En él los pintores mayas lograron romper, por única vez en la plástica prehispánica, la bidimensionalidad por medio del escorzo (...).

En el tercer recinto está la fiesta. Algunos danzantes, con espectaculares tocados, bailan frente a la escalinata, dos esclavos liberan de sus ataduras los miembros de un sacrificado que ha sido lanzado desde lo alto. En un extremo

del recinto el *Halach-Uinich* se perfora la lengua con un punzón de huesos como autosacrificio en honor de los dioses y los nobles discuten en un enfático lenguaje digital que sustituye bellamente las palabras". (Fragmentos de la descripción de Flores Guerrero, que aparece en el libro de Orlando S. Suárez. *Inventario del Muralismo Mexicano*. OMAN, México 1972, p.16)

Las escenas colocadas en un marco real de cielo, plataformas o escaleras indican un avance extraordinario en la composición de un fresco. (Fig. 1.6)

La pintura mural evolucionó los lenguajes humanos, empleó "códigos visuales", ideogramas, símbolos, glifos con los que permitieron conocer su escritura.

Los pintores indígenas emplearon todos los motivos posibles a su alcance para enriquecer su expresión plástica. Emplearon caracoles (Templo de Quetzalcóatl, Teotihuacan), "chapulines o saltamontes" (Pirámide de Cholula), coyotes y jaguares emplumados (Palacio de Atetelco, Teotihuacan), etc.

La repetición sistemática del tema único o un motivo estilizado, constituyó un claro elemento con el cual se entrelazaron elementos arquitectónicos y se decoraron los mismos: mochetas de las puertas, bóvedas de aposentos, paredes, frisos, etc.

La pintura mural prehispánica representó figuras de dioses, figuras humanas, asombrosamente desarrolladas en la pintura mural maya, figuras de animales, de vegetales, figuras abstractas, la mano de dios, el ojo, etc.

Se escenificó la "ciencia médica", el juego de pelota, el paraíso (frescos de Tlalocán, en el Palacio de Tepantitla, Teotihuacan), etc. (Fig. 1.3)

Algunas pinturas murales fueron representaciones puramente funerarias (pintura zapoteca, tumbas en Monte Albán), otras, pinturas puramente hieráticas (Teotihuacan) representaron el cielo donde vivían los dioses, contrastando al mismo tiempo con "... escenas llenas de vida, de fuerza y hasta de humorismo...", con pleno carácter humano y terrenal (zona maya de Chiapas, frescos de Bonampak).

La pintura mural mesoamericana se aplicó al edificio en distintas técnicas. Se empleó un sencillo recubrimiento de estuco coloreado, tersos aplanados pintados al temple o al fresco; se empleó color uniforme en rojo y combinaciones cromáticas (murales interiores); el rojo, el amarillo, el azul y el verde no se combinaron, sino que contrastaron, separados con la línea de dibujo, a veces una austera línea roja, que destacaba sobre el fondo blanco de la pared.

TEOTIHUACAN



Fig. 1.2 Teotihuacan. Pinturas murales de Atetelco.



Fig. 1.3 Teotihuacan. El Tlalocan Tamoanchan. Pinturas murales de Tepantitla.



Fig. 1.4 Teotihuacan. Pinturas murales de Tetitla.

BONAMPAK



Fig. 1.5 Bonampak, Chis. Sección de una pintura mural maya (después de Morris).



Fig. 1.6 Interior de una recámara en Bonampak indicando la disposición de los frescos, el techado con bóveda maya, los tirantes de madera, el estrado —que ocupa la mayor parte de la sala— y, hacia la izquierda, la posición de la puerta.



Fig. 1.7 Bonampak, Chis. Pinturas murales.



Fig. 1.8 Bonampak, Chis. Guerrero muerto. Mural. Detalle.

La pintura mural que realizaron las civilizaciones prehispánicas : teotihuacanas, toltecas, mayas, zapotecas, nahuas, fue un trabajo artístico de integración magistral a su arquitectura y a su escultura.

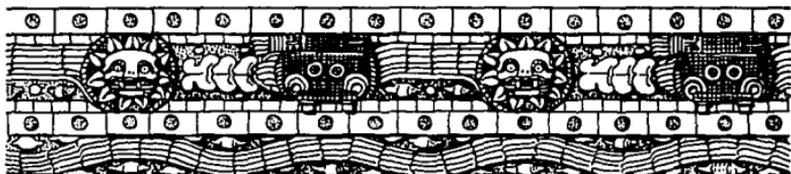


Fig. 1.9
Teotihuacan II. Altos relieves en la pirámide de Quetzalcoatl-Tlaloc.

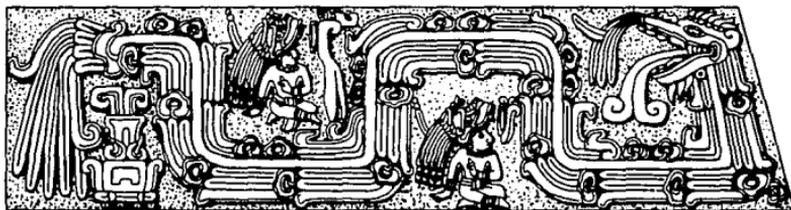


Fig. 1.10
Xochicalco, Morelos. Pinturas en bajo relieve en el talud de la pirámide.

Los indígenas de Xochimilco, Mixquic, Chalco, Ixtapalapa y pueblos aledaños, levantaban murales con flores o frijoles negros, rojos, amarillos y blancos: eran «Muros de Flores».

La población mesoamericana trabajaba el «Arte Plumaria» [los *amantecas* u "oficial de artes mecánicas"], confeccionando mosaicos en colores brillantes, de plumas de aves del trópico, tejidos en mantones o pegados sobre papel amate. Cubrían paredes desnudas de sus aposentos, y después de la conquista se hicieron imágenes cristianas para las iglesias. Se cree que esta actividad tuvo su época de oro a finales del siglo XVI y principios del XVII, decayó en ese mismo siglo, pero subsistió hasta el XIX. Actualmente, algunos artistas y artesanos intentan rescatar esta herencia cultural mexicana.

1.3. ÉPOCA VIRREINAL.

En los tres siglos que vivió la Nueva España, la pintura mural apareció en tres corrientes de arte: "el medieval-renacentista," el barroco y el neoclásico, con el que dio inicio la época del México independiente.

1.3.1. MURALES PARA LA EVANGELIZACIÓN.

Los estilos y las técnicas de los maestros indígenas aparecieron en los primeros tiempos de la Colonia (hasta el siglo XVIII), dirigidos por las autoridades eclesiásticas, quienes los examinaban para poder pintar imágenes o retablos en las nuevas construcciones: convento-fortalezas e iglesias. Persistió "...la peculiaridad mexicana de llenar los muros (esta vez) de los conventos con pinturas al fresco..."⁵

Los frailes aficionados a la pintura, (Fray Diego de Valdéz) enseñaron el fresco que el indígena conocía y practicaba y les introdujeron nuevas modalidades de dibujo, de carácter más naturalista, así como la perspectiva y la composición.

"En las porterías —lugar de espera— había pintura histórica y religiosa de la vida de Cristo, de la Virgen o de los santos principales de la orden a la que perteneció el convento, así como en la iglesia, las celdas, el refectorio y la biblioteca."⁶

La primera escuela de artes y oficios fue instituida por Fray Pedro de Gante (flamenco venido en el año de 1523) en el Convento Franciscano de Texcoco, donde enseñaron a los indígenas a copiar imágenes de santos y estampas de escenas religiosas traídas de España e Italia.

Los claustros franciscanos fueron decorados modestamente; los claustros más suntuosos [agustinos] mostraron proporciones monumentales con grandes decoraciones al fresco: [Actopan, Hidalgo].

En las pinturas murales del siglo XVI predominó el blanco y el negro, con detalles en sepia, ocre y rojo. Los indios realizaron pinturas al fresco y al temple casi elemental, pero con gran sentido de la decoración.

Los murales del siglo XVI fueron generadores espirituales de esencia religiosa, eran un acto de devoción, dirigidos por los

frailes para adoctrinar a los indios. "De dios a Dios, los parentescos plásticos facilitaban la transición religiosa"; el arte colonial se dedicó a "convolver", "debatir" y "convertir". De esta manera los indígenas trabajaron los murales para su evangelización, cambiando o substituyendo sus *teocallis* (templos) por las nuevas imágenes de veneración.

La primera pintura mural de esta época, de que se tiene noticia, fue pintada en 1539 en el convento franciscano de Cholula. Ninguna iglesia importante de las 3.100 construcciones religiosas del siglo XVI en México, incluyendo conventos, capillas, ermitas, etc., quedó desnuda. Todas fueron adornadas con pinturas al fresco o al temple.

La pintura del siglo XVII formó parte integral de iglesias y capillas con retablos o decoraciones. Muchos elementos tectónicos fueron realizados o creados por la misma pintura. La pintura mural se adaptó a la obra, desarrolló un carácter menos vigoroso para no atraer ella sola la atención del espectador. Se buscó el aspecto del conjunto y no el del detalle. La pintura mural perdió su personalidad distinta dentro de las representaciones de retablos barrocos y churriguerescos; su carácter fue más decorativo por sí misma que en relación al edificio.

1.3.2. EL FIN DE LA EPOCA COLONIAL.

Al final de la Colonia se pintaban bodegones y flores, retratos de virreyes, obispos, monjas y otros personajes sobresalientes. En los tres siglos de la Colonia, la pintura se realizó sin tocar los problemas sociales. Hubo muchos paisajes pero complementarios a escenas citadas y cortesanas, las que fueron abundantes tanto en la pintura culta como en la popular.

La pintura mexicana en la época colonial, evolucionó gracias a las aportaciones e influencias europeas recibidas de España. El pintor se vio casi imposibilitado a mostrar sus dotes personales, ya que estaba limitado a copiar estampas, obedecer a cánones importados, sujetarse a limitaciones del Santo Oficio y a la moral dominante. Además el temario era devoto, lo cual impedía explorar las realidades circundantes.

La pintura mural del siglo XVI tuvo un gran florecimiento, parece no haber faltado en ninguna construcción religiosa, ni en los aposentos de los españoles de linaje.

De la pintura mural residencial y palaciega, sólo se conservan dos salones de la Casa del Deán, Puebla (1563), con representaciones de sonetos de Petrarca; muchos detalles en la confección de los murales indican la intervención de manos indígenas, como el trazo de ángeles de sexo femenino, así como la representación del mono, deidad de las artes, el canto y la danza

en varias mitologías indígenas.

En cambio, de la pintura mural conventual hay centenares de ejemplos donde desde el siglo XVI, los pintores y escultores indígenas utilizaron el sincretismo: podemos apreciar extraordinarias pinturas al fresco en el ex-convento de Actopan (1548), e Ixmiquilpan (1550), estado de Hidalgo. (Figs. 1.12-1.14)

Algunos de los temas realizados fueron: la llegada de los franciscanos (Huetjotzingo, Puebla 1550); los conquistadores de rodillas ante los religiosos (Ozumba, estado de México 1613); los primeros mártires niños del catolicismo (Ozumba); los clásicos griegos y latinos (Atotonilco, Hidalgo 1542); la empresa misionera en Asia (Cuernavaca, Morelos 1529); e inclusive batallas interpretadas por investigadores como un simulacro de lucha entre los mexicanos y los otomíes (Ixmiquilpan).



29. Cholula, Pue. *San Francisco toma el hábito.*
Fresco. Siglo XVI.

Fig. 1.11



Fig. 1.12
Actopan, Hidalgo. Escalera del convento agustiniano. Fresco. Siglo XVI.



Fig. 1.13 Actopan, Hgo. Pinturas murales de la escalera. Siglo XVI.



Fig. 1.15 Atotonilco el Grande. Pinturas murales de la escalera. Siglo XVI.

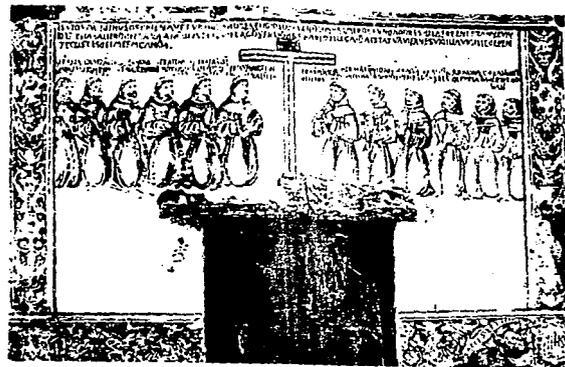


Fig. 1.16 Huejotzingo, Pue. Los doce primeros franciscanos. Fresco. Siglo XVI.



Fig. 1.14 Ixmiquilpan, Hgo. Guerrero con rodela y macana. Pinturas al temple en la iglesia. Siglo XVI.



Fig. 1.17 Cuernavaca, Mor. Los mártires del Japón. Fresco en el interior de la catedral. Detalle. Siglo XVI.



Fig. 1.18 Cuernavaca, Mor. Los mártires del Japón. Detalle.

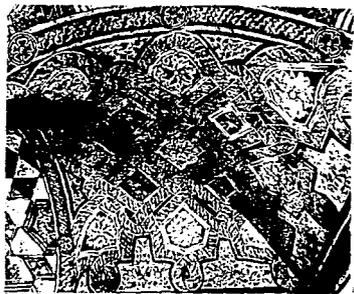


Fig. 1.19 Atlatlahuacan, Mor. Pinturas al fresco en una bóveda del convento de San Mateo. Siglo XVI.

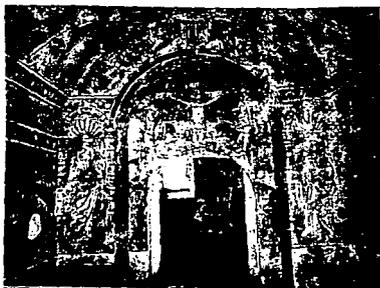


Fig. 1.21 Tlayacapan, Mor. Pinturas al fresco en una estancia del convento de San Juan Bautista. Siglo XVI (1572).



Fig. 1.22 Tlayacapan, Mor. Pinturas al fresco en una estancia.

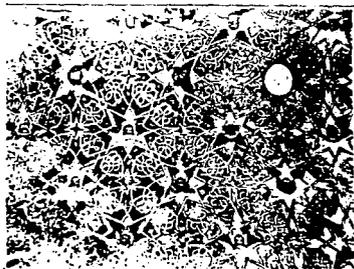


Fig. 1.20 Atlatlahuacan, Mor. Pinturas al fresco de la capilla abierta. Siglo XVI.



Fig. 1.23 Oaxtepec, Mor. Pinturas murales. Fresco. Siglo XVI



Fig. 1.24 Epazoyucan, Higo. Camino al Calvario. Detalle. Fresco. Siglo XVI.



Fig. 1.25 Culhuacán, D.F. Mártires agustinos. Fresco. Siglo XVI.

La pintura fue híbrida, con los últimos alientos de la época gótica, con las modernas inquietudes del Renacimiento y con el poder de simplificación de los antiguos pintores de códices. La pintura mural del siglo XVI, con su monumentalidad, conservó restos del mundo indígena, aferrados a la vida. Se vieron obligados a enfrentarse a la nueva cultura impuesta por violencia, del cual no se ausentó el humanismo de los misioneros, que como católicos, admiraron las cosas del mundo indígena, aunque haya habido excepciones.

Destacaron las pinturas murales de: Atlatlahucan, Tlayacapan, Oaxtepec y Cuernavaca en el estado de Morelos; Cholula y Cuauhtinchán en Puebla; Ixmiquilpan, Tepeapulco, Meztlán, Epazoyucan y Alfajayucán en Hidalgo; Charo en Michoacán; Culhuacán y Azcapotzalco en el D.F. (Figs. 1.19-1.25)

1.3.3. EL BARROCO Y LA TRANSFORMACIÓN DE LA PINTURA MURAL EN RELIEVE.

Al muralismo avasallador del siglo XVI siguió un muralismo a base de grandes lienzos al óleo, tan importante como el primero, y hacia la mitad del siglo XVII comenzó el barroco en los interiores de las iglesias.

Los templos del siglo XVII, muros, bóvedas, cúpulas etc., se cubrieron con una vegetación lujosa: los motivos decorativos se alternaban con símbolos, la luz con la sombra, los huecos con los volúmenes y el descanso de las imágenes con el movimiento de sus elementos. Flores, plantas, frutas, columnas, pilastras, nichos, mostraron todos un derroche de riqueza. En los altares, los nichos quedaron cubiertos de esculturas policromadas, los espacios vacíos de los marcos y medallones, se colmaron de grandes pinturas al óleo creados por artistas criollos, mestizos e indígenas conquistados por la nueva religión.

La pintura mural dejó de ser una necesidad, y se convirtió en un arte esporádico. El fresco, monocromo, cedió su lugar al óleo "abierto a todas las paletas", el muro fijo, incambiable, se dobló ante el cuadro de caballete, mucho más práctico por su cualidad transportable.

Al principio del barroco, la pintura de caballete al óleo, se ubicó en los grandes retablos. *Los Arcángeles*, *La Soledad*, fueron pintados en la Catedral de México con unos grandes marcos dorados, delimitados por columnas salomónicas, las cuales reemplazaron las columnas clásicas de las portadas y retablos.

Después la pintura de caballete cedió su lugar a las estatuas de santos tallados en madera.

Con el apogeo del barroco, una variante de la ornamentación barroca, designada con el nombre de "churrigueresco", fue importado a México (primeros decenios del XVIII) por el arquitecto Jerónimo de Balbás. Creado por el arquitecto José Benito de Churriguera, consiste en una mezcla de elementos góticos, platerescos y barrocos. La portada o el retablo "Churrigueresco Mexicano" muestra el empleo del apoyo llamado "estipite", signo formal del barroco, de basamento piramidal invertido. Los retablos no presentan superficies planas, todas están interrumpidas por los tallados, sin un plano de fondo, sino una sucesión de planos escalonados.

El arte churrigueresco es sólo movimiento, ritmo, relieves dorados y escultóricos en retablos y portadas. La pintura de esta época se integró a los retablos, y en su mayor parte la producción pictórica es de tema religioso: cristos, vírgenes, ángeles y santos, temas preferentes sobre cualquier otro que pudiera originar a los pintores conflictos con el Tribunal de la Inquisición.

Se hace mención de cuatro pintores que sobresalen en esta época y quienes fueron influidos por el flamenco Simón Pereyns, artista ecléctico, quien mostró influencias flamencas, italianas y españolas; de él se conoce el retablo de Huejotzingo, fechado y firmado en 1586. (Fig. 1.26)

Pedro García Ferrer arquitecto, escultor y pintor español realizó los lienzos del retablo mayor de la Capilla de los Reyes en 1648 (Catedral de Puebla) donde exalta la figura de la Virgen. (Fig. 1.27)

Cristóbal de Villalpando (1630-1714) pintó los lienzos de la sacristía de la Catedral de México, así como la cúpula del Altar de los Reyes de la Catedral de Puebla, óleo que representa la hermosura de la Gloria. (Fig. 1.28)

José Rodríguez Carnero pintó los grandiosos cuadros de la capilla del Rosario de Puebla en 1690, estos son: *Vida de la Virgen* en la nave; dos en los cruceros: *La Ascensión* y *La Coronación* y el más importante en el ábside: *La glorificación de la Virgen*.

Con Juan Correa se cierra el siglo XVII. Junto con Villalpando es "el maestro del barroquismo pictórico del virreinato". Pintó grandes obras barrocas en la sacristía de la Catedral de México: *La coronación de la Virgen*, *La lucha de San Miguel con el dragón* y *La entrada de Jesús a Jerusalén*.

La pintura mural en el México del siglo XVIII se empobreció y debilitó, dejó de producirse en gran escala. En cambio, en el estado de Puebla, comenzó una llamativa decoración de las superficies con ladrillos, ladrillos y azulejos, o azulejos solamente, de cúpulas, torres y fachadas; se creó un cromatismo intenso con variadísimas combinaciones. Sin embargo, encontramos ejemplos de pinturas murales al óleo o al fresco integradas a la arquitectura "barroca mexicana", como la parroquia de Taxco,



Fig. 1.26 Simón Pereyñs. Pinturas en el retablo de Huejotzingo. 1585.



Fig. 1.27 Pedro García Ferrer. Asunción de la Virgen. Óleo. Siglo XVII.



Fig. 1.28 Cristóbal de Villalpando. El Triunfo de la Iglesia. Óleo. 1685.

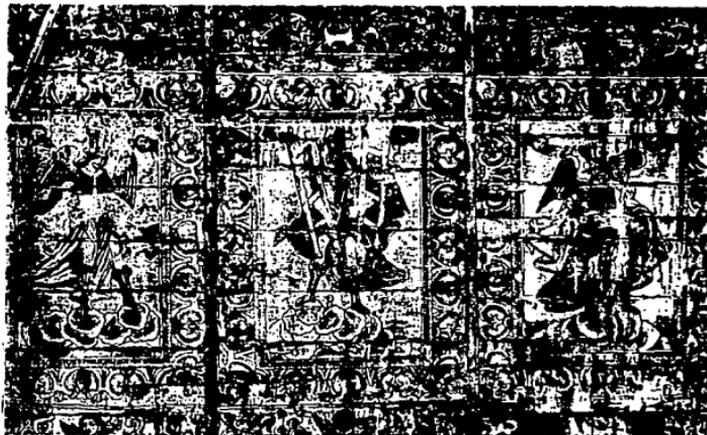


Detalle.

Guerrero. Aquí, el pintor Miguel Cabrera representó los martirios de Santa Prisca y San Sebastian (1751-1759) realizadas sobre dos medios puntos sobre las entradas de la nave.

Uno de los pocos ejemplos de integración de arquitectura y pintura es la iglesia de Tupátaro, Michoacán. (Fig. 1.29)

Más que la pintura fue la escultura la que cumplió la función antes reservada al fresco.



226_Tupátaro, Mich. Pinturas en el techo de la iglesia. Siglo xvii.

Fig. 1.29

Los muros adquirieron relieve;

"se ahonda en perspectiva, se proyectan hacia el espectador y se animan, anticipándose en dos siglos a Siqueiros, en un dinamismo inquietante, perturbador y casi contundente. Las esculturas cubren las paredes, las bóvedas y las cúpulas, sin dejar un sólo espacio vacío, anticipándose también en ello, a los ideales estéticos del pintor que había de convertir más tarde, algunas de sus obras, en verdaderas «cajas pictóricas»".¹¹

Fueron «murales esculpidos» y pintados; la época barroca recurrió a todo para 'impresionar', al espectador-actor, del emotivo espectáculo. Es por eso que la pintura mural mexicana en esa época no desapareció. Adquirió otras formas, como la había adquirido antes con el mantón de plumas, o el adorno floral, en los primeros tiempos de la conquista. Esta no fue la primera, ni la última vez que la pintura se volvía escultura policromada.

"Con Siqueiros, el más barroco de nuestros pintores modernos, la pintura adquiere texturas que le dan relieve palpable, se ahonda en perspectivas hasta entonces no imaginables y se lanza violentamente, en una apasionada conquista del espacio, hacia el espectador, vuelto partícipe del «espectáculo»".¹²

En el siglo XVIII se consolidó la Colonia con su virreinato impuesto desde España, por otro lado, se desarrolló una conciencia nacional que habría de contribuir al derrumbe de esa misma Colonia.

1.3.4. EL NEOCLÁSICO Y EL RESURGIMIENTO DE LA PINTURA MURAL.

Después de la ostentación y dinamismo del barroco, se implantó el neoclásico. El arte neoclásico tuvo "el valor de haber sido la última afirmación de las fuerzas dominantes en el ocaso de la Colonia."¹³ Con el período neoclásico, en la segunda mitad del siglo XVIII, el criterio racionalista separó las artes para "ponerlas en orden".

El arte neoclásico, considerado como imposición estatal al principio, más tarde se convirtió en lo popular, representación de los nuevos tiempos, como movimiento antitradicionalista e internacional. Con este movimiento se hicieron claras las ideas de la Ilustración. Las ideas de la Francia de la Enciclopedia, el pensamiento filosófico de los grandes escritores franceses y sus ideas rendían culto a la razón y al análisis, a la dignidad y a la sencillez, así como a la austeridad y a la pureza. Los pensadores de México estaban listos para recibir un estilo que pretendía restaurar los ordenes clásicos.

La expulsión de los jesuitas puso a la Iglesia en crisis; no pudo continuar afirmando su poderío y esplendor, "continuar ostentando derroche de riqueza, en un país cuyo pueblo vivía en la miseria".¹⁴

Las ideas europeas de carácter racionalista se manifestaron en

México en el campo de las Bellas Artes, en la fundación de la Real Academia de las Bellas Artes, autorizada por Carlos III en 1785, con el propósito fundamental de enseñar "el verdadero arte", partiendo de la imitación de formas, criterios y estilos de la antigüedad clásica.

Se siguieron los lineamientos góticos, platerescos, mudéjares y renacentistas a menudo con la mano de obra indígena que interpretó con cierta audacia y extrema espontaneidad, los planos y diseños de los arquitectos europeos, muchos de los que supervisaron personalmente las obras.

Como el mudéjar, el Renacimiento y el barroco, el neoclásico llegó a México de importación, introducido por el arquitecto y escultor español Manuel Tolsá a su llegada en 1791. Este estilo fue elegante y sobrio y puso a los elementos arquitectónicos en el sitio que les correspondía, "...restituyendo a la arquitectura la austera desnudez de sus muros".¹⁵ El neoclásico desplazó las creaciones barrocas, destituyó los retablos dorados, uso columnas en lugar de pilastras, evitó adornos superfluos y definió su preferencia por el color blanco.

Al igual que en el siglo XVI, las iglesias volvieron a tener espacios vacíos, libres y aptos para recibir pinturas. Surgió de nuevo la pintura mural como complemento orgánico de la arquitectura. La pintura mural neoclásica, inspirándose en cánones clásicos, mostró escorzos atrevidos y perspectivas aéreas sabiamente ejecutadas.

Rafael Ximeno y Planes (1759-1825), pintor valenciano, llegó a México en 1794, para ser director de pintura de la Academia. Fue el encargado de iniciar el "renacimiento" de la pintura mural. Siguiendo la moda, hace que la pintura cree una arquitectura artificial, con la ilusión pictórica de una balaustrada como la pintada en los frescos de Goya, de la iglesia de San Antonio de la Florida, en Madrid. Sus obras más importantes fueron: dos pinturas al temple, en el "plafond" de la capilla del Colegio de Minería, consideradas las primeras pinturas de carácter clásico-mexicanista, sobre el tema guadalupano de *El Milagro del Pocito*.¹⁶ (Fig. 1.31)

Aunque lo que se representa en esa pintura es la antítesis de lo mexicano ya que se muestra una imagen social de Nueva España en las primeras décadas de la Colonia, con sus carrozas, altos dignatarios, pajes, nobles, indios semidesnudos y esclavos negros.

Por primera vez en la época colonial, se presentó en un muro, escenas de la vida y aspectos del paisaje mexicano.

Otra de sus obras fue la decoración de la capilla del Señor de Santa Teresa y, la cúpula de la Catedral Metropolitana, terminada en 1810 y desaparecida en el incendio de 1967. El tema fue la Asunción de la Virgen, con ángeles y escenas bíblicas, pero a pesar

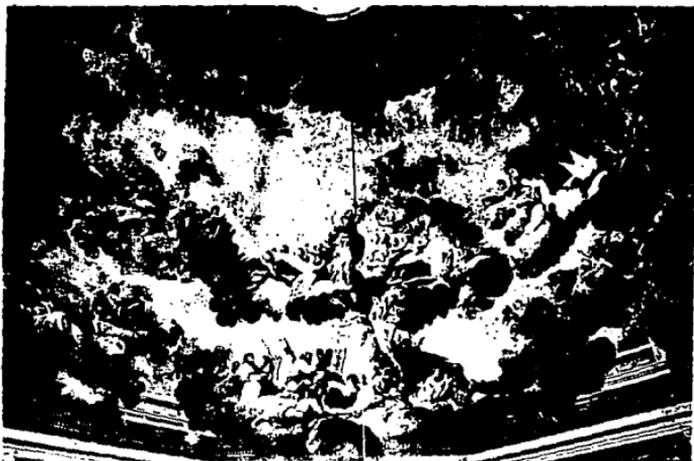


Fig. 1.30 Rafael Ximeno y Planes. Cúpula de la Catedral de México. 1810. Detalle.



Fig. 1.31 Rafael Ximeno y Planes. El Milagro del Pocito. Óleo. 1812.

del tema, el mural parecía pintura profana. Fue ineficaz como "relato" o transmisor de ideas por la pequeñez de las figuras; la obra careció de la pasión mística de la decoración pictórico-escultórico que contenía el barroco. (Fig. 1.30)

Se ejecutó pintura mural académica; además, se pedía pintura que mostrara nuestra historia, vida y costumbres, con héroes y con tipos que en verdad fueran mexicanos (* no fue posible sino casi un siglo después cuando había terminado la Revolución y la pintura mural fue revalorizada).

El escritor Bernardo Cuoto, afirmó su fe en el porvenir de la pintura mural; decía que la decadencia de la pintura mexicana se debía al establecimiento de la Academia fundada en México (4 de noviembre de 1781) y a la falta de ocupación de los pintores por parte de la iglesia. Bernardo Cuoto continuó diciendo que,

—"hay sin embargo, un género que acaso podrá todavía emplearse... es la pintura mural. Es probable que en lo venidero se manden hacer pocos cuadros al óleo; pero quizá se introduzca el uso de decorar con esotras, los templos, los edificios públicos, los salones de ricos, etc." 17

1.3.5. LAS LEYES DE REFORMA Y LA CRISIS DEL MURAL RELIGIOSO.

La pintura académica decayó hacia el fin del siglo XIX, al estallar las luchas libertarias por la Revolución; el ambiente de agitación no fue propicio para el cultivo de las bellas artes.

El país quedó débil,

"desgarrado por luchas entre viejas fuerzas decididas a mantener los privilegios que heredaron de la Colonia y las fuerzas liberales empeñadas en organizar una república soberana e independiente en lo político, lo económico, y lo cultural". 18

En el período académico republicano, floreció la pintura "auspiciada por las personas 'decentes' y 'de buen gusto', que formaban parte del gobierno y de la nueva aristocracia nacional". 19

La pintura mural fue un genero poco usado; los artistas pensaban que el público no tenía formado un gusto hacia este arte.

Dos pintores contribuyeron a avivar el interés por la pintura mural: el mexicano Juan Cordero (1824-1884) y el catalán Pelegrin Clavé (1810-1880).

Cordero manifestó su preocupación por los temas bíblicos más que por asuntos de su patria. Por eso, al mismo tiempo que el país, después de haber conquistado la independencia, era sacudido por las luchas de la Reforma, y más tarde, contra la Intervención y el Imperio.

Juan Cordero pintaba *Jesús entre los Doctores*, en el templo de Jesús María y varias escenas religiosas en las bóvedas de la capilla del Cristo de Santa Teresa, ejecutadas al temple. La composición mostró el uso de perspectiva aérea, combinó formas sacras con alegorías de las ciencias y las artes. Esta es la novedad temática de la obra, el que por primera vez en una iglesia de México, el artista se atreviera a pintar las alegorías de *La Astronomía, La Historia, La Poesía y La Música*.

Técnicamente fue acertada la relación de los conjuntos pictóricos con los espacios circundantes y la buena perspectiva atmosférica, que permite a la pintura ajustarse a la concavidad de la bóveda construida por el arquitecto Lorenzo de la Hidalga.

Cordero era buen dibujante de la "línea melódica" y excelente colorista. El poeta Xavier Villaurrutia, dijo de él —que su única pasión parece ser la serenidad, que es en cierto modo, una falta de pasión. Después de 15 años, Cordero pintó temas acordes a su época.

En aquel momento el país atravesaba la crisis causada por la intervención norteamericana, las luchas por la Reforma, el establecimiento del Imperio Franco-austriaco y la guerra nacional por la Segunda Independencia.

El catalán Clavé, fue traído a México en 1847 para revivir la agonizante Academia de Bellas Artes de San Carlos. Decoró la cúpula del Templo de La Profesa, pintando el tema de los siete sacramentos sobre los ocho gajos en los que estaba dividida la cúpula (sobrándole uno).

El crítico Felipe López y López señaló en ese momento el camino sobre el cual habrían de marchar más tarde los pintores mexicanos, decía: "Buscad inspiración gloriosa en la adversidad misma—; pintad el hambre y la calamidad". Pero los pintores no lo supieron tener en cuenta y prefirieron pintar ángeles y querubines académicamente.

Los escritores, periodistas y poetas acompañaron al gobierno nacional participando activamente en la vida política del país. Por ello, el siglo XIX en México, fue un siglo de literatos quienes

escribieron manifiestos, ayudaron a declarar decretos y leyes, formularon la táctica para la "guerra de guerrillas".

A fines del siglo XIX, la pintura mural casi encontró un estilo propio, distinto del académico, convencional y religioso, en la recreación de temas populares.

En paredes como la Hacienda del Burro de Oro en la Barca, Jalisco y la Ameca, pintó un artista no confirmado, diversas escenas de la vida del pueblo: *Bailadores de Jarabe*, *En la Fuente del Salto del Agua*, *El Cilindrero*, *Paseo por el Lago de Xochimilco*, *En una Trajinera*, y *El Juego del Columpio*.



Fig. 1.32

Gerardo Suárez. *En la Fuente del Salto del Agua*. Hacienda del Burro de Oro. La Barca, Jalisco.

Raúl Flores Guerrero, en un estudio publicado en 1954, atribuyó aquellas pinturas a Gerardo Suárez nacido en Guadalajara, Jalisco. Guadalupe Zuno, en un trabajo publicado después, los atribuyó a J. Fontana, italiano, maestro de murales y decorador al temple.

Se suspendió el trabajo con la entrada de las fuerzas de Juárez a México, a principios de 1861. Con Juárez y las Leyes de Reforma (1859), se disolvieron las congregaciones monásticas y escuelas religiosas; se nacionalizaron los bienes del clero; se separó la Iglesia del Estado; se hizo el matrimonio un arreglo más civil que religioso; se abolieron los títulos nobiliarios; se impuso libertad de creencias, así como libertad de prensa y el derecho a la libre

asamblea.

Las tropas federales invadieron los recintos y todo trabajo artístico fue interrumpido. Se reanudó el trabajo momentáneamente bajo el régimen del Archiduque austriaco Maximiliano y su esposa Carlota, representantes de Napoleón III. Maximiliano ayudó a la consolidación del arte y del gusto europeo en México. Nombró a Santiago Rebull (1829-1902), considerado el mejor discípulo de la Academia, como su pintor de cámara, esto es, pintor real, realizando además de retratos, la decoración de las terrazas del Palacio de Chapultepec.

Los franceses se vieron obligados a retirarse por presión de los Estados Unidos, por las armas de México y por exigencias en Europa. Maximiliano fue destronado y ejecutado.

1.3.6. ENCUENTRO CON LA EXPRESIÓN NACIONAL.

La pintura mural popular en manos de pintores anónimos, artistas autodidactas o artesanos realizadas en: templos del interior del país, en pequeñas iglesias construidas y "gobernadas" por indígenas, en pulquerías, vaquerías, haciendas, minas, casas particulares y "sanatorios", no se interrumpió.

Un monumento pictórico de la Colonia es el santuario de Atotonilco, comprendiendo la decoración de bóvedas, cúpulas, muros, pórticos, ventanales, nichos, arcos, pechinas, medallones, etc.

"A veces, las escenas representadas llenan toda una pared reflejando la voluntad artística de unir la pintura, en forma orgánica, a la arquitectura, lo que en sí mismo pone de manifiesto a un muralista conciente." 21

Frecuentemente fueron olvidados los preceptos elementales del muralismo y se pintaron "cuadritos", como retablos que se sucedían los unos a los otros, separados entre sí por estilizaciones de hojas, guirnaldas o simples motivos decorativos. Las representaciones reflejan el conflicto latente de las dos concepciones: la indígena y la occidental.

Las pulquerías fueron pintadas en el interior y en la fachada, con una temática variada relacionada con el pulque; el cultivo del maguay, la extracción del aguamiel, la preparación del licor en los respectivos tinacales, etc.; otros pintaron paisajes, originales o copiados de estampas.



Fig. 1.33
Pintura mural en una pulquería (semi-destruido). **Los Toros.**
Detalle. Óleo sobre cemento. México, D.F.

El pueblo de México mostró fervor al consagrarse a pintar muros, tanto en iglesias como en lugares profanos; a veces en residencias particulares y otras en vulgares pulquerías. Esto nos muestra que la pintura mural dista mucho de ser en México, expresión de una simple época aislada o de una elite.

"Si existe en México un arte genuinamente nacional, con una fuerte raigambre popular que se nutra de la tradición y de la vida moderna, cual ningún otro, ese arte, a no dudarlo, es la pintura mural,..."¹¹

1.4. EPOCA PORFIRIANA.

1.4.1. MURALES DOMESTICOS PARA EXHIBICIÓN SOCIAL.

Al realismo pictórico, cívico y nacionalista del último tercio del siglo XIX, le sucedió un eclecticismo inspirado en las vanguardias europeas; el simbolismo y el post-impresionismo.

La nueva temática fue importada de Europa, representó la trivialidad de una vida cómoda y placentera. Estas modalidades pictóricas encajaron en las aspiraciones "estéticas" de la burguesía favorecida en el momento histórico (primera década del siglo XX).

Los pintores se adaptaron a estas ideologías visuales. Los simbolistas [Julio Ruelas (1870-1907), Germán Gedovius, Antonio Fabrés] buscaron temas y recursos plásticos acordes a una "cultivada sensualidad"; los impresionistas [Joaquín Clausell (1866-1936) y Gerardo Murillo, el Dr. Atl (1874-1964)] trabajaron sobre la contemplación de la naturaleza, opciones opuestas al realismo cívico de la pintura histórica, ejecutada por artistas mexicanos finiseculares.

El gobierno del porfiriato (1876-1911) aplicó el programa de progreso en la producción artística; contrató artistas extranjeros y se importaron los materiales para sus creaciones. Este proceso no fue de aclimatación de las formas artísticas foráneas, mucho menos de servicio o estímulo a los artistas nacionales, significó, degradación a los propios valores. Los artistas de la academia no renunciaron a su vocación, preferían trabajar las "sensiblerías de la gente acaudalada, o aportaban a la corriente académica-indigenista."

La sociedad burguesa del periodo porfiriano, se entregó a las corrientes culturales francesas y europeas. Afirmó su amor por el academismo y no mostró interés por la pintura mural que describiera al pueblo librando una desigual lucha contra sus enemigos, un pueblo cuyo 95 por ciento de la población rural ya no poseían tierras.

1.4.2. EL ARTE MEXICANO Y SU ENTREGA AL EXTRANJERO.

El dictador General Porfirio Díaz, convirtió el país en una inmensa concesión imperialista; se adoptó como filosofía oficial el positivismo francés. Para la Academia de San Carlos, se importaron profesores españoles, catalanes, ingleses e italianos. Se encargó la construcción de los edificios más importantes a arquitectos italianos y se importó mármol de Montero y Carrara, Italia y

también de Bélgica, para recubrir pomposamente la fachada de los palacios de la burguesía. El Teatro Nacional (hoy Palacio de Bellas Artes) es un ejemplo de lo estético equivalente a las concesiones económicas del porfirismo. Los artistas que habían ido a Francia y a Italia, pintaban, esculpían y proyectaban a la manera oficial de París y Roma.

La iniciativa de los mexicanos fue frenada. Se pintaron cuadros de caballete que nadie adquiría; las pinturas murales se realizaron sólo en las haciendas y casas de segundo orden. Los grandes óleos con los que se quiso glorificar las hazañas del dictador contra la intervención francesa, fueron encargados al catalán Cusachs, y los plafones del Antiguo Palacio de Comunicaciones, a un académico italiano.

Durante el porfiriato se prefirieron a los artistas y arquitectos extranjeros quienes aportaban nuevos estilos y técnicas, y los más recientes sistemas constructivos. Esta preferencia por los modelos europeos se sintió como un desprecio por lo español y lo mexicano.

Los pintores románticos a fines del siglo XIX, los más apreciados, pintaban muchachas nostálgicas suspirando junto a flores marchitas, cupidos poniendo en práctica sus travesuras del amor, jóvenes preciosamente ataviadas que evocaban a la Primavera.¹⁵

Se pintaron personajes mexicanos, según cánones de belleza helénicos, recreando temas de leyenda o mitología náhuatl con elementos de la utilería académica que el español Antonio Fabrés había traído de Europa.

Al entrar el *Art Nouveau* a México (1900-1910), surgieron manifestaciones de este arte aprendido en Bruselas, Viena y París. Las casas porfirianas ostentaron pintura mural decorativa realizada por artistas italianos [Guido Reni], los "plafonds" fueron decorados con gusto ecléctico, histórico o *Art Nouveau*. Se resaltó la preferencia por la decoración pictórica de tipo orgánico, pintoresco, dinámico y exuberante."¹⁶ Las casas rivalizaron en decoración y en cantidad y calidad de objetos decorativos importados.

CAPITULO 2: LA REVOLUCIÓN MEXICANA.

2.1. LA INCONFORMIDAD NACIONAL.

El Dr. Atl, a su regreso de Italia, España y Francia en 1904, comenzó su liderazgo en el movimiento artístico, promoviendo la pintura mural por primera vez, y la mexicanización de la cultura.

El comienzo de la Revolución Mexicana fue paralela a revueltas entre estudiantes de arte de la Academia Nacional de San Carlos, en 1911, contra los métodos del pasado, quienes anhelaban nuevas direcciones en lo estético, en lo pedagógico y en lo social.

En 1913 surgen "escuelas al aire libre" bajo Alfredo Ramos Martínez (1881-1946), entusiasta de la pintura impresionista recién llegado de Europa. En ellas se entronizaron la improvisación, la indisciplina, la espontaneidad, el autodidactismo; pero tuvieron la virtud de romper el cerco académico, dando paso a lo popular que comenzó a invadir la cultura artística por diversos canales: por contacto directo de los artistas con los sectores más humildes de la población ciudadana, en algunos de cuyas barriadas se instalaron las flamantes escuelas; por el descubrimiento de las tradiciones que cultivan la masa campesina a la cual, el inicio de la industrialización primero y la Revolución después, habían traído a las orillas de la ciudad; por el reconocimiento de un talento innato para lo plástico en el pueblo, que se ponía en evidencia, en los trabajos manuales de los niños y de los artesanos.



Fig. 2.1

Roberto Montenegro. La fiesta de la Santa Cruz. Antiguo convento de San Pedro y San Pablo.

A su llegada a la Ciudad de México en 1887, José Guadalupe Posada (1851-1913), "emanación de humor e imaginación", trabajó para la casa de publicaciones, propiedad de Antonio Vanegas Arroyo, donde se ilustraron varios periódicos de la oposición a Díaz. La oposición al gobierno por parte de las imprentas fue reprimida, ya fuera con la compra o la persecución de los editores de periódicos hasta conseguir su completo sometimiento. Sin embargo, hubo quienes resistieron el soborno, la cárcel y la hostilidad. En esta temprana etapa, Posada fue un profeta político y un realista pionero social. El recogió la inconformidad de su época, marcada por la situación política del final de la era de Díaz, y los anhelos de su pueblo; se destacó por fustigar a los tiranos y saludar las primeras manifestaciones de la Revolución con sus caricaturas. En él puede encontrarse, antes de 1910, las raíces ideológicas y formales —luego superadas— del movimiento pictórico de 1922.

2.2. TRANSFORMACIÓN CULTURAL RESULTADO DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA.

La situación del país requería una renovación, terminar con la falta de libertad y la subordinación.

Cada sector de la sociedad mexicana sintió que había algo en la Revolución para ellos, algo que defender, algo con que sustituir carencias en las vidas del trabajador o peón, del profesional o del intelectual. Las bandas individuales formaron tropas y éstas la armada. En ellos habían jóvenes estudiantes, abogados y similares, y aquellos que escribieron discursos, mantuvieron las memorias, y los poetas. Los artistas también se involucraron con papeles importantes como oficiales o propagandistas, por ejemplo, Orozco como caricaturista, y Siqueiros como joven oficial al mando de su gente. El pacifista Goitia se convirtió en artista de recopilación del grupo de Villa.

Otros pintores, no combatientes, se oponían a las autoridades conservadoras del arte y a la Academia, como el Dr. Mariano Azuela (autor de Los de Abajo). El ejemplifica la participación de profesionales, intelectuales —en sí todos los mexicanos— en el sufrimiento de aquel período. Esta participación le ha dado un carácter especial nacional y revolucionario a la literatura mexicana, arte y política.

La primera inconformidad política y estética hacia el régimen de Porfirio Díaz, se manifestó durante el programa de las fiestas del Centenario de la Independencia; se trajo una exposición de arte español a México para la celebración. Simultáneamente, el Dr. Atl organizó una exposición de pintura mexicana en la Academia de San Carlos, acontecimiento que obtuvo mucho éxito.

El Dr. Atl supervisó la organización del "Centro Artístico" (1910) cuyo objetivo primordial fue promover la pintura mural, obteniendo la concesión de los muros en los edificios públicos. Él había regresado de Italia con imágenes monumentales de los frescos de Miguel Ángel y Tintoretto y quería repetir en México la hazaña del Renacimiento Europeo. La Secretaría de Educación Pública "concedió" a petición expresa de los pintores, el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, donde más tarde se inició el movimiento muralista. —Entonces estalló la Revolución.

Disuelto el porfiriato, se organizó un movimiento de revalorización de la cultura y de los valores autóctonos mexicanos.

La Constitución de 1917 ilustró la falta de acuerdos entre generales sobre sus expectativas de la Revolución. Lo que sí era común y lo que rechazaban: dominación extranjera, poder eclesiástico, privilegios especiales y la concentración de la riqueza. El lado efectivo y dinámico del arte mexicano, como el de Orozco y Siqueiros, constantemente expresan las mismas actitudes.

En el término de algunos años, el arte se elevó a un punto donde comenzó a mostrar las promesas vacías de los políticos.

Un común disgusto por lo académico, lo europeo, lo servil y los sentimientos falsos, unió a los artistas a encontrar medios de expresión comprensibles a la gente. El mural se convirtió en la respuesta aparente y ya que poco se sabía sobre murales, esto también habría de ser desarrollado.

El arte Revolucionario y la Integración Plástica fueron apoyados por la unión de pintores, escultores, grabadores, arquitectos y escritores en la Sociedad para el Impulso de las Artes Plásticas.

Organismos oficiales, auspiciaron al grupo de artistas muralistas mexicanos y se fundó el Frente Nacional de Artes Plásticas. Así mismo, bajo la dependencia del Instituto Nacional de Bellas Artes, se organizó el primer taller de Integración Plástica (arquitecto Carlos Lazo, pintor José Chávez Morado y arquitecto Raúl Cacho).

Con la revolución artística comenzó el Arte Mexicano Moderno, un arte que se describe como "humanístico, antiaristocrático y sociológico".¹⁸ Después de transcurrido el tiempo necesario, la Revolución se había impuesto como tema en el muralismo.

El nuevo movimiento fue en un sentido de rehabilitación, después de siglos de dependencia en el arte de España.

Bajo Maximiliano, la Ciudad de México se remodeló en estilo francés, todo imitando París. Esta tendencia era acentuada por el incremento de prosperidad entre las clases altas y la práctica de enviar jóvenes a Francia para su educación.

Con Díaz y su era de 'paz y prosperidad', la pintura académica francesa de un sentimentalismo "cursei", era enseñado en la academia oficial. Copiar de moldes, esquemas de jarrones griegos y copias de Murillo era el procedimiento standard. El eclectisismo de ese período se revela en el Teatro Nacional, empezado en 1900 y terminado en 1934 como Palacio de Bellas Artes.

La primera década de nuestro siglo ofrece las primeras evidencias de lo mexicano en trabajo de pintores como Saturnino Herrán (1887-1918), quien fue uno de los primeros en usar temas regionales. Esta pintura marcó la transición entre lo europeo y la influencia artística mexicana del tardío siglo XIX (Zuloaga y Sorolla), y la producción más realista de la próxima época; algunos ejemplos son los retratos de indios idealizados, en un estudio de iluminación naturalista.

A finales de siglo, Saturnino Herrán realizó los bocetos para la pintura mural *Nuestros Dioses*, que debía decorar un friso del Teatro Nacional de la Ciudad de México.

Proyectó las figuras a una escala mayor del natural; la temática y la concepción del mural se refería a la síntesis de Cristo y los dioses aztecas. Con esta propuesta, Herrán anticipaba plasticamente la realización de una idea plasmada más tarde por varios pintores: Orozco, Rivera, Camarena, Chávez Morado y otros. La obra quedó en proyecto, y aunque su concepción fue académica, decorativa y convencional de todo lo que era indígena, reveló las inquietudes gestadas por varias décadas y sólo maduras por la Revolución para llegar a un "genuino arte nacional".

2.3. MURALES PARA LA EXALTACIÓN NACIONALISTA.

La pintura mural surgió como una necesidad histórica, determinada por las condiciones e ideales de su época.

2.3.1. EL NACIMIENTO DEL MURALISMO MEXICANO.

Como resultado de los hechos históricos que se desarrollaron en México a partir de las luchas por la Independencia y la Reforma, y que culminaron en la Revolución de 1910: los pintores mexicanos cambiaron, de cuadro de caballete, para amueblar las casas de los poderosos, por paredes de los edificios públicos.

Sustituyeron la naturaleza muerta y el paisaje campestre, por los problemas vivos de México y colocaron a los obreros y campesinos en el mismo lugar que los artistas de antaño habían colocado a los dioses, a las diosas, y a todos los personajes importantes de las

cortes celestiales y terrestres. ¹⁹

Las paredes de los edificios públicos, en la antigua arquitectura virreinal, se pusieron a disposición de los artistas mexicanos. Ellos pintaron temas de carácter revolucionario, aunque no siempre se podía tener un aspecto de lucha, se pintó según las necesidades del proletariado y los campesinos de México.

2.3.2. LA PINTURA MURAL Y EL PUEBLO.

En 1934, la Revolución Mexicana recibió un nuevo impulso. La pintura mural reflejó la nueva situación, después de haber sido interrumpida durante los años de Calles, por falta de ambiente favorable a la libertad de expresión (causando que Orozco, Rivera y Siqueiros hubieran tenido que emigrar a los Estados Unidos), y resurgió en el período del gobierno de Cárdenas con más vigor.

Hasta entonces, los pintores habían decorado edificios solemnes, con jerarquía social elevada, lo que no negó la apertura popular, y de público numeroso: la Escuela Nacional Preparatoria, la Secretaría de Educación Pública, el Palacio Nacional, la aristocrática Casa de los Azulejos, etc. A partir de Cárdenas, los pintores profesionales y autodidactas se organizaron en equipos y brigadas que fueron al encuentro del pueblo. Pintando mercados, escuelas, sindicatos, confederaciones obreras y campesinas, fábricas y talleres, dieron una dimensión nueva al muralismo, que se volvió auténticamente popular.

"...Las pinturas del Mercado Abelardo L. Rodríguez, quedan como un testimonio fallido de una época en que los pintores pudieron acercarse literalmente al pueblo —en mercados, escuelas, sindicatos— para hablarles en voz alta de sus miserias y para incitarlos, sin éxito a luchar por su extinción." ²⁰

Esta reforma dio origen a polémicas que convirtieron al país en campo de batalla ideológico. El gobierno necesitó todos los medios posibles para aclarar su actitud. Para este fin sirvió la pintura mural, realizada especialmente en escuelas de gobierno. Los pintores del Centro Escolar Revolucionario, adoptaron como tema de sus murales, la educación socialista. Algunos de los pintores eran maestros rurales de la primera época de Obregón, así como de todo el período de Cárdenas. Los gobiernos salidos de la Revolución encontraron en la pintura mural, particularmente la que se dirigía al pueblo, un "vehículo apropiado para la expresión de sus ideas y un apoyo intelectual de primer orden". ²¹ Fue por ello, que en el

sexenio Cardenista, la pintura mural alcanzó su máximo florecimiento.

El arte mural participó de la lucha de clases; fue útil al proletariado; cumplió la necesidad de expresión artística en el arte revolucionario, desarrollando un idioma comprendido fácilmente por los trabajadores y campesinos. La producción muralista quedó plasmada tanto en recintos oficiales como en instituciones privadas o residencias particulares.

El muralismo revolucionario pintó para las masas laborales, del campo y de la ciudad. Expresó la penosa lucha de un país más agrícola que industrial, con una agricultura creciente en un suelo muy pobre. Un país sometido por el imperialismo extranjero, y a la represión del capitalismo nacional que día tras día asesinó campesinos en todo el país.

El movimiento artístico mexicano expresó a través del Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores, las ideas en las que basaron sus creaciones, mismas que fueron apoyadas en teorías socialistas. Se declararon de parte de las razas nativas humilladas, de los que exigieron la desaparición de un sistema antiguo y cruel, del trabajador del campo explotado y hambriento, del trabajador de la ciudad que movió fábricas, tramó telas y creó con sus manos comodidades para rufianes y prostitutas, del soldado indio que abandonó su tierra y dio su vida para destruir la miseria de su raza, de los intelectuales que no adularon a la burguesía, etc.

El arte mural fue intencionalmente para el pueblo y por tanto colectivo, tuvo como meta estética, socializar la expresión artística. Borró así, el individualismo representativo de la burguesía.

2.4. EL PERÍODO DE OBREGÓN/1920-1924.

El logro más positivo del régimen, fue en educación y en arte. Con la inusual gran suma de dinero puesta a disposición para este propósito, el Lic. José Vasconcelos, el nuevo ministro de Educación del General Alvaro Obregón, organizó y lanzó el sistema educativo en México.

Durante su pre-exilio, en 1920 a Los Angeles, Vasconcelos absorbió y mejoró las ideas de Lunachaisky, el comisionado Soviético de Educación. Su plan llamaba a varias ramas del ministerio, en varias partes del país, con tres departamentos: escuelas, bibliotecas y bellas artes, incluyendo en la última, la enseñanza en música, dibujo y entrenamiento físico en escuelas, universidades, la Academia y el Museo Nacional, y los

conservatorios de música.

Vasconcelos era más poeta que educador profesional, pensaba en términos platónicos más que en términos realistas cotidianos, necesarios para aquel periodo de construcción y reconstrucción. Por ejemplo, organizó ejemplares económicos de Platón, Cervantes, Dante, Eurípides y Homero en momentos no sólo de iliteratos, sino de hambre.

Antes que Vasconcelos fuera ministro de Educación y mientras era presidente de la Universidad de México, comisionó a Roberto Montenegro y Xavier Guerrero a pintar murales en el antiguo convento de San Pedro y San Pablo. Esto ocurrió en junio de 1920, antes que Obregón tomara el poder. En esta antigua iglesia, que fue convertida en anexo de la Escuela Preparatoria, se realizaron los murales considerados los primeros del movimiento muralista mexicano. Con su nombramiento al gabinete de Obregón, Vasconcelos se encontró en mejor posición para hacer disponibles muros y presupuesto para el movimiento artístico popular, que comenzó al año siguiente, y animó a artistas como Rivera y Siqueiros a regresar de Europa. *(Fig. 2.1)

Xavier Guerrero, a los 16 años de edad, era un muralista comercial experimentado en la tradición de pintar las paredes de casas y pulquerías; había sido asistente técnico de Montenegro.

En 1922, Diego Rivera ejecutó su primer mural en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria a la encaústica, técnica que había empleado en España; su mural *La Creación*, sugiere el estilo de Rivera como en los mosaicos de Ravena, Italia, donde destacó el fondo dorado. Colaboraron con él Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Amado de la Cueva, Fernando Leal, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Carlos Mérida, Emilio García Cahero, es decir, todos los que después pintaron en los patios de la Preparatoria. A este movimiento se incorporó José Clemente Orozco y Siqueiros, que inició sus obras en el cubo de la escalera del llamado Colegio Chico de la Escuela Preparatoria; y con él otros hasta ser 22, grupo que impulsó el movimiento muralista mexicano. (Figs. 2.2-2.4)

La pintura mexicana dio un paso importante, de pintura de caballete de carácter mexicano como la de Herrán, a un proyecto público y monumental que sería convertido en una forma de expresión revolucionaria.

Los procedimientos técnicos cambiaron, de los titubeos del método laborioso de Rivera, Leal, Cahero y Revueltas, al cemento mojado de Charlot y los experimentos al fresco de Alva de la Canal en la Preparatoria, y de Montenegro en 1922 en San Pedro y San Pablo.

Al comienzo de la nueva administración de Calles, la batalla a favor y en contra de los murales, alcanzó un nivel de furor con los conservadores ejerciendo presión sobre el ministro de Educación por



Detalle.

PHOTO CENTRAL DE PUBLICACIONES



Fig. 2.2

Diego Rivera. **La Creación**. Encaustica y hoja de oro. Anfiteatro Simón Bolívar. Escuela Nacional Preparatoria. 1922-23. Ciudad de México.



Fig. 2.3

José Clemente Orozco. **La Maternidad.** Fresco. Patio Principal, planta baja. Escuela Nacional Preparatoria. 1923. Ciudad de México.



Fig. 2.4

David Alfaro Siqueiros. **Los Elementos**. Encástica. Segundo patio, escalera. Escuela Nacional Preparatoria. 1922-23. Ciudad de México.

"mal emplear el fondo público".

Conforme el nuevo presidente y su gabinete entraron en posesión, Vasconcelos y su programa automáticamente quedaron fuera. (Al nuevo ministro de Educación se le escuchó decir, —cita de Miss Brenner: "*The first thing I'll do is whitewash those horrible frescos*". ("Lo primero que haré será blanquear con una lechada aquellos horribles frescos") relacionados a la Preparatoria, ya que Rivera la había abandonado por mejor oportunidad en el ministerio de Educación.)

Sólo dos pintores fueron conservados por el nuevo ministro : el elegante Roberto Montenegro con trabajos en San Pedro y San Pablo, y el infatigable Rivera, cuyos trabajos en el edificio de Educación se extenderían hasta 1928.

2.4.1. DIEGO RIVERA Y SU APORTE DE EUROPA/1924.

Las formas grandes y simples y las audaces zonas de color, contribuyeron a difundir la popularidad de los murales y pintura de caballete de Diego Rivera. Se mantiene en fuerte contraste a lo expresionista y menos placenteras formas de Orozco, o a las figuras dinámicas y abrumadoras de Siqueiros, que dan la impresión de que estas se vienen sobre el espectador y la obra misma lo envuelve.

Rivera, con su experiencia en la Escuela de París y el movimiento moderno, deliberadamente se lanzó a crear "arte para el público" solicitada por la situación pos-revolucionaria en México.

Diego Rivera ingresó a San Carlos a la edad de 10 años. Estudió (1896-1907) con el clasicista Santiago Rebull, el paisajista José María Velasco, José Salomé Pina y Félix Parra el primer pintor mexicano en emplear material maya y azteca. Durante este periodo, Rivera conoció el trabajo de Posada. En 1907, gracias a un premio donado por el gobernador de Veracruz, Rivera de 21 años, viajó a Europa a continuar sus estudios.

Posterior a su encuentro con el realismo español, Diego Rivera viajó a Bélgica, Holanda e Inglaterra y se estableció en París en 1909. Probablemente los trabajos más importantes de aquellos años fueron sus pinturas cubistas, comenzadas en 1913, comparables, muy favorablemente, con los grandes maestros de ese estilo. Pero como tal, no le satisfizo por mucho tiempo y absorbió influencias de otros formalistas franceses: Renoir, Gauguin y Cézanne.

Con Siqueiros, quien arribó a España en 1919, después de largas experiencias revolucionarias, Rivera discutió la necesidad de transformar el arte mexicano en un movimiento nacional y popular. Sus viajes en Italia durante 1920-1921, lo llevó a tener contacto con los maestros del renacimiento y de la edad media (el Sienes del

siglo XIV, los Florentinos del siglo XV. y los mosaiquistas de Ravena) y con el nuevo clasicismo del período de posguerra.

De los maestros renacentistas, Giotto, Fra Angélico, Miguel Ángel, Diego Rivera aprendió que:

"es posible dirigirse a las masas del pueblo, por medio de un gran arte animado de ideales profundos, a condición de que se cree un lenguaje claro, accesible, expresivo y siempre pleno de belleza".

Las reliquias etruscas le recordaron la fuerza plástica de los antiguos mexicanos.

La tendencia moderna Italiana se dirigía hacia la concepción de la forma más monumental, de gran importancia en la evolución del estilo de Rivera y la de otros pintores. En 1921 con la invitación de Vasconcelos, Rivera regresó a México a desempeñar su papel en el nuevo movimiento.

2.4.2. JOSE CLEMENTE OROZCO/1924.

El arte de Orozco está basado en un desarrollo personal de la forma expresionista, sumergido desde sus más profundas simpatías por el miserable y el oprimido. Ni polémicas tímidas, ni "actitudes políticas programáticas", en ningún momento afectaron su punto de vista.

Si su arte resulta menos comprensivo que el de Rivera, se debe a su creencia en que, lo que el artista comunica es propio del artista y no del escritor, político o propagandista. El decía de su propio arte, —"mi único tema es la HUMANIDAD; mi única tendencia es la EMOCIÓN a un máximo; mi medio es la representación REAL e INTEGRAL de los cuerpos en ellos mismos y en su interrelación." (José Clemente Orozco, Autobiografía, Ed. Occidente, Mex., 1945.)

Orozco siguió motivaciones políticas al principio de su obra, para terminar con los grandes dramas universales en la historia del hombre. Sin su ideología política, Orozco no hubiera pintado lo que pintó; su arte es en muchas formas, la expresión más penetrante del sufrimiento que caracterizó la Revolución y sus postrimerias.

A lo largo de su carrera, regresa al tema de prostitutas, no con un sentido cínico metropolitano, más bien como un símbolo de la corrupción y debilidad, la tristeza y aislamiento del individuo y

del sistema capitalista.

2.4.3. DAVID ALFARO SIQUEIROS/1924.

El investigador B.S. Myers (*Mexican Painting in Our Time*, NY. Oxford Univ. Press, 1956, p.51) al parecer, incapaz de comprender la esencia de los muralistas mexicanos, describe erróneamente la postura de Rivera y Orozco al decir que —Rivera reflejó un radicalismo oportunista, y Orozco un fatalismo y negativismo.

En política Rivera mostró una actitud de denuncia contra los presidentes contrarrevolucionarios, y Orozco siempre pintó la superación humana. Las actitudes sociales de Siqueiros pedían de antemano, el individualista enfoque mexicano a todos los problemas, fueran políticos o no; Siqueiros presenta en sus pinturas una actitud de constante exhortación a la lucha.

En sus primeras pinturas murales, Siqueiros (Preparatoria, cubo de la escalera del llamado Colegio Chico) afirmó que desde el principio y en contraste a los trabajos planos en dos dimensiones realizados por sus colegas, él realizó los murales como parte integral del edificio. Antes que nadie, pintó una cúpula [El Ángel] con una conciencia de que el mural es o debiera ser, la pintura del espacio arquitectónico y no el de un simple muro plano en dos dimensiones. Hizo deliberadamente la selección de la cúpula para pintar, mientras sus colegas escogían superficies planas.

2.5. EL PERÍODO DE CALLES/ 1924-1934.

Al final de la administración de Abelardo Rodríguez (1932-1933), uno de los últimos hombres del General Calles, se vio la designación del ministro de Educación, Narciso Bassols con quien se reformó el sistema escolar: se sacaron a los incompetentes, se elevó el salario de los maestros, se instituyó un nuevo programa de gobierno.

Se convirtió en una política fija en ese momento y posteriormente para todas las nuevas escuelas en el Distrito Federal, ser decoradas con pinturas murales. Esto fue un cambio considerable de una carencia de patrocinio por parte del gobierno. Era en ese momento de hostilidad, que forzó a los pintores mexicanos al exilio, cuando *los tres grandes* realizaron sus más importantes trabajos en el extranjero. Durante la próxima administración habrían de reasumir sus sitios justos en la escena mexicana.

La política liberal de Bassols, provocó acusaciones por parte del clero, como fueron sobre la enseñanza sexual en las escuelas, el

ataque a la religión, etc., al final lo obligaron a renunciar. En 1924, con la entrada de la administración de Calles y la expulsión de Siqueiros, Orozco y otros, se quedó un grupo de pintores trabajando en la Ciudad de México. Siqueiros y su grupo se fue a Guadalajara, encabezó diversos movimientos sindicales y optó por organizar los sindicatos mineros de Jalisco. A su regreso a México, fue hecho prisionero por cerca de un año y detenido bajo vigilancia policiaca en Taxco. Poco después salió para una corta estancia en los Estados Unidos, Argentina y Cuba y regresó en 1934.

Orozco, después de un período de retiro en su residencia fuera del suburbio, recibió una comisión privada y otra pequeña comisión por parte del gobierno. Después de que se le permitió finalizar sus pinturas en la Preparatoria (con ayuda de ciudadanos extranjeros) dejó México de 1927 a 1934. Jean Charlot trabajó para la expedición arqueológica Carnegie en Chichén-Itzá, de 1926 a 1929, expresando su mexicanismo como muchos otros, en pintura de caballete; un ejemplo es *Tortillera*, de acogedor primitivismo y alto contraste. Después viajó a Nueva York e hizo sus talleres en los Estados Unidos hasta finalizar la Segunda Guerra Mundial, cuando se fue a enseñar a la Universidad de Hawai.

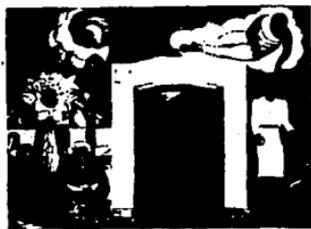
Rivera logró acomodarse al cambio de escenario político. Completó sus murales en el Ministerio de Educación y ejecutó las de Chapingo, así como las del Ministerio de Salud, el Palacio de Cortés en Cuernavaca, y las escaleras del Palacio Nacional. Aun él, en 1930, dejó México y se quedó en los Estados Unidos por los siguientes cuatro años. (Figs. 2.5 & 2.6)

Los murales realizados durante el período de Calles comprenden, los de Rivera, el mural de 1927 de Fernando Leal del Ministerio de Salud (retirado por Rivera para hacer lugar para su propia obra), el cubo de escalera en la antigua Iglesia de San Pedro y San Pablo por Roberto Montenegro, los trabajos terminados de los murales de Orozco en la Preparatoria, y sus dos trabajos, en la Casa de los Azulejos y en la Escuela de Agricultura en Orizaba.

En un nivel, probablemente de menos significado estético, están las pinturas murales de las escuelas realizadas bajo la nueva política de Bassols en 1933-1934. Estas incluyen una lista extensa en el D.F. como: Escuela Emiliano Zapata por Pablo O'Higgins, Escuela Gabriela Mistral por Julio Castellanos y Juan O'Gorman, y el sobresaliente ejemplo en la Escuela Melchor O'Campo por Julio Castellanos. La última es una alegoría del cielo y el infierno, organizada dinámicamente en ella misma y con respecto a los paneles laterales, los que muestran juegos de niños.

En general estos murales en las escuelas, aun cuando son un trabajo de distintos talentos, no alcanzaron los mismos logros que la pintura mexicana alcanzó en este período.

La falta de patrocinio por parte del gobierno durante la mayor



A



B

A/ Hombres y mujeres Tehuanos bajo los símbolos viento y nubes. Fresco. 1924.

B/ Hombres y mujeres Tehuanos en paisaje montañoso con sol.



C



D

C/ Mal Gobierno.

D/ Buen Gobierno.

Fig. 2.5 Diego Rivera. Escuela Nacional de Agricultura. Chapingo, México.



A



B



C

A/ El que quiera comer que trabaje. Fresco. 1928.

B/ La Trinchera.

C/ La Protesta.

Fig. 2.6 Diego Rivera. Secretaría de Educación Pública. Ciudad de México.

parte de este período, y el clima reaccionario, generó un punto de escape de los problemas sociales que se estaban viviendo día a día.

La pintura de caballete se inició bajo el liderazgo de pintores como Rufino Tamayo, Manuel Rodríguez Lozano, Julio Castellanos, Carlos Orozco Romero, Agustín Lazo y Carlos Mérida. Las influencias de Europa fueron desde el Neoclasicismo de Francia e Italia, al Realismo Mágico de Alemania en los años veinte, y el Expresionismo Abstracto de Paul Klee.

Con la llegada de la administración del General Cárdenas en 1934, la pintura de caballete fue opacada con el desarrollo de murales y el interés renovado por el trabajo gráfico. El movimiento artístico fue nuevamente puesto al servicio de la Revolución.

2.6. EL PERÍODO DE CÁRDENAS/1934-1940.

El General Lázaro Cárdenas procedió a eliminar de su gabinete a todos los elementos de Calles, permitió la libre prensa y crítica política. Su mayor apoyo vino del movimiento laboral reorganizado y fortalecido —que en 1936, bajo Vicente Lombardo Toledano, había formado la Confederación de Trabajadores de México (CTM).

En el ambiente reformista de esta administración, organizaciones culturales y artísticas se formaron para expresar la dirección del nuevo programa revolucionario, a saber, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y el Taller de la Gráfica Popular (TGP). El primero funcionó para unir a los intelectuales antifascistas, y a través del cual se planeó un nuevo movimiento artístico para las masas. Este grupo lo componían Pablo O'Higgins, Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce, Antonio Pujol, y Ángel Bracho. Ellos pronto encontraron, en el recién terminado Mercado Abelardo Rodríguez, una serie de muros que cumplirían su propósito —un área realmente pública. Iniciaron en 1934 y fue seguramente, el primer trabajo mural cooperativo que se realizara en México; años antes Siqueiros había conducido varios proyectos en equipo en los Estados Unidos.

Las pinturas de este mercado son tan heterogéneas como sus propios autores, proyectan el deseo común de retratar la vida del pueblo, de aconsejarlo sobre las bondades de los alimentos, las propiedades de los cítricos, el hierro en los frijoles, el calcio en las tortillas. Estas obras tienen un valor estético-sociológico. Los murales de las hermanas Marion y Grace Greenwood señalan las injusticias de una sociedad que mantiene a los trabajadores en condiciones de vida infrahumanas. Ángel Bracho pintó los efectos de la falta de vitaminas en el cuerpo humano. Pedro Rendón representa la vida del pueblo y su actividad en el mercado. Los murales de Pablo O'Higgins representan algunos aspectos de la vida de los



Fig. 2.7

Pablo O'Higgins. **El Grano**. 1934-36. Mercado Abelardo L. Rodríguez. México, D.F.

trabajadores y de su lucha contra aquellos que los explotan.(Fig.2.7)

La liga se disolvió en 1938. El Taller de la Gráfica Popular fue organizada para continuar las tradiciones, primero del Sindicato y más tarde del LEAR. Se encontraba bajo el liderazgo de Méndez, O'Higgins y Luis Arenal, apoyados por Siqueiros; miembros fundadores también incluían a Bracho, Pujol, Zalce, Ignacio Aguirre, Raúl Anguiano, Jesús Escobedo, Everardo Ramirez y Gonzalo de la Paz Pérez.

2.6.1. OROZCO/1934-1940.

En este periodo, la posición de los artistas de vanguardia cambió considerablemente. En el mural, Orozco surge como una figura sobresaliente —primero por la calidad de su trabajo, segundo por la influencia que empieza a ejercer en la gente joven, particularmente en los artistas gráficos, pero también en los muralistas.

En pintura de caballete, Tamayo aparece como un líder del grupo no-revolucionario. Siqueiros, a pesar de sus actividades por fuera, produce bastantes de sus figuras esculturales para dominar la parte de este arte orientado políticamente.

En este momento, Siqueiros realiza su obra culminante en pintura mural con su cubo de escalera en el edificio de la Unión de Electricistas. Los murales de Rivera durante este periodo de seis años, incluye una nueva comisión del gobierno en el Palacio Nacional; confina su actividad mural al asunto abortivo del Hotel Reforma. De 1936 a 1940 su actividad se limita a pintura de caballete.

Los grandes murales de Orozco de este periodo, comienzan con un gran muro rectangular en el Palacio de Bellas Artes. Es una pintura sangrienta, de un conflicto entre el hombre moderno y el mundo caótico mecanizado que circunda y trata de sobrecoger. Este mural se mantiene como el único trabajo significativo logrado por Orozco en la ciudad capital durante el periodo de Cárdenas. Ya sea por la creciente presión política o por circunstancias accidentales, la mayoría del trabajo de Orozco en este momento, lo ejecutó en Guadalajara entre 1936-1939, finalizando con un mural transportable en 1940, para el Museo de Arte Moderno de Nueva York. (Fig. 2.8)

El climax de los esfuerzos de Orozco en Guadalajara, y uno de los sobresalientes monumentos de la pintura mexicana, es la serie de murales en la capilla del Hospicio Cabañas, donde en 1938-1939 el artista cubrió unos 1 200 metros cuadrados de superficie. (Fig. 2.9)

En 1940, Orozco aceptó el trabajo mural para la Biblioteca Gabino Ortiz en Jiquilpan, Michoacán, donde el Presidente Cárdenas, pronto a retirarse, deseó hacer un presente adecuado a su ciudad natal.



Fig. 2.8

José Clemente Orozco. *El Hombre Pentafásico*. ("El Conocimiento")
Fresco. 1936. Paraninfo. Universidad de Guadalajara, Jalisco.

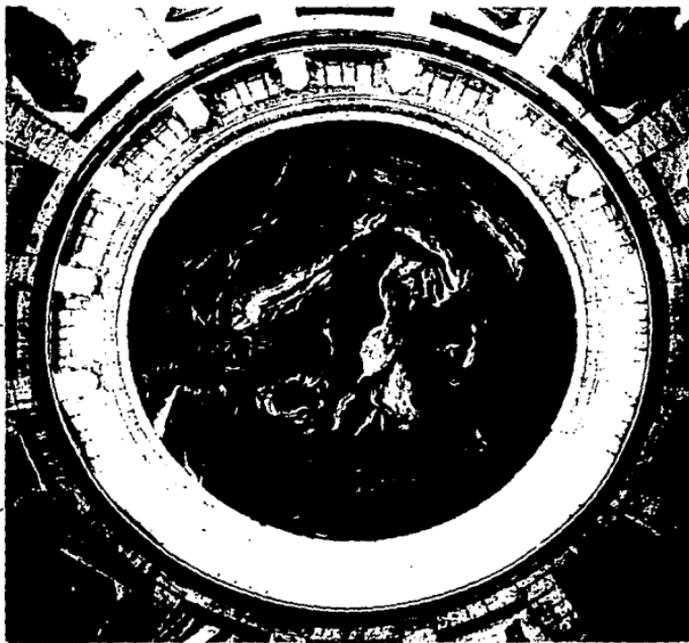
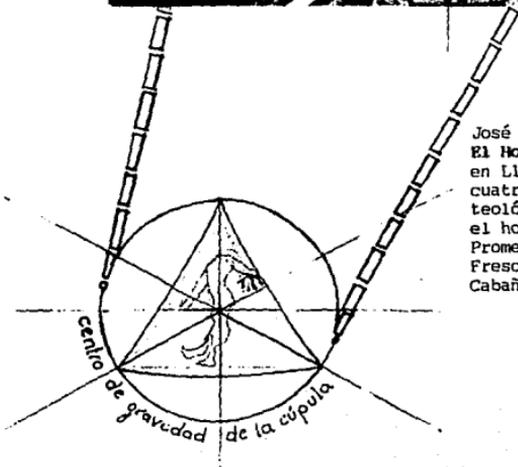


Fig. 2.9

José Clemente Orozco.
El Hombre de Fuego ("El Hombre
 en Llamas"). Cúpula con los
 cuatro elementos. El hombre
 teológico, el hombre metafísico,
 el hombre científico en torno a
 Prometeo incendiado.
 Fresco. 1938-39. Hospicio
 Cabañas. Guadalajara, Jalisco.



2.6.2. SIQUEIROS/1934-1940.

El regreso de Siqueiros a México en 1934, no lo condujo a retomar su trabajo mural, como había sido el caso de Rivera. Para Siqueiros, el asunto de la pintura no podía desasociarse de la lucha de clases.

Para 1935, era un asunto público su controversia con Rivera sobre la naturaleza del arte revolucionario. De sus experiencias tecnológicas en los Estados Unidos, Siqueiros externó la idea de que los edificios no debían ser elegidos por razones decorativas. "Es necesario —decía— girar de las antiguas ideas coloniales, a la nueva arquitectura pública; en esta área es apropiado considerar la ejecución de murales exteriores, hacia las calles, y mostrando su frente o fachada a las multitudes que transitan frente a ella."

En 1936, Siqueiros fundó en Nueva York el taller de experimentación, basando su trabajo en el interés hacia los elementos propicios para la pintura moderna, tanto espiritualmente como técnicamente. Trabajaron con él, miembros del Taller de la Gráfica Popular: Luis Arenal, Roberto Berdecio, Antonio Pujol y José L. Gutiérrez.

Siqueiros también trabajó con las posibles aportaciones de la cámara fotográfica y la cámara de video. Esto podía ser la base para un nuevo realismo y podía hacer posible la combinación de objetividad y subjetividad. Un ejemplo de esta aplicación se ve en su mural en la Unión de Trabajadores de Electricidad. (Lám. XIII)

2.6.3. RIVERA/1934-1940.

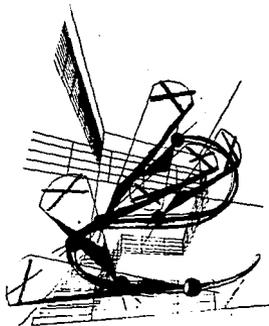
El trabajo de Rivera durante este período representa una continuación de su línea decorativa y didáctica iniciada al principio de su carrera, aunque bastante menos activa.

Sus dos asignaciones por parte del gobierno, tuvieron que ver con terminar trabajos inconclusos: el mural del Palacio de Bellas Artes en 1934 y las escaleras de Palacio Nacional. Terminó con el Hotel Reforma, mural que nunca fue mostrado en su forma original. En los murales de Bellas Artes se ven grandes contrastes. El trabajo de Orozco enfatiza purgación, sufrimiento humano, y aún la destrucción del mundo como un preludio a su mejoramiento, así como un expresionismo de color dinámico, composición y distorsión de forma.

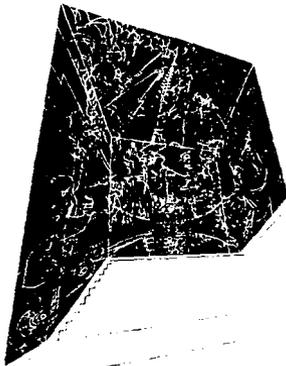
El trabajo de Rivera, por otro lado, es casi un clásico en el sentido Renacentista; sus formas están cuidadosamente balanceadas, un grupo contra otro alrededor de una forma [X] cuidadosa y



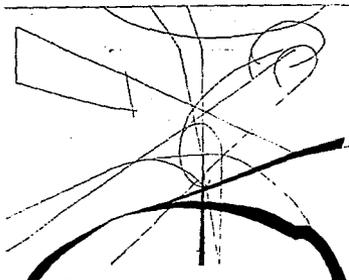
Fig. 2.10 A/
David Alfaro Siqueiros. Estudio para
Retrato de la Burguesía, 1939-40.
Sindicato Mexicano de Electricistas.
Desplazamiento ascendente del espectador.



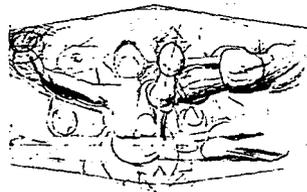
B/
Análisis del movimiento del espectador
indicando seis puntos de vista sucesivos
o "ángulos focales" principales p/
la visión poligonal.



C/
Esquema de composición basado en el
movimiento del espectador conforme
asciende en la geometría estática
de los cuatro muros.



D/
Esquema espacial (disposición curvilínea).



101-102-103

Fig. 2.11

A/ David Alfaro Siqueiros. Boceto para
Nueva Democracia, 1944. Palacio de
Bellas Artes. Ciudad de México.

B/ & C/
Estudios fotográficos de Angelica
Arenal de Siqueiros modelando para
la figura principal para Nueva
Democracia.

silenciosamente trabajada, y un eje vertical atravesando de arriba hacia abajo. El color unifica la composición, no contienen una fuerza emocional, en contraste con el propósito del color empleado por Orozco.

En los próximos años, 1936-1940, las actividades de Rivera fueron confinadas a la pintura de caballete.

2.6.4. LA PREPARATORIA: ESPACIO DE PRIMERAS EXPERIENCIAS.

En la Escuela Preparatoria, creada por Juárez, Diego Rivera comenzó su mural ayudado por Fernando Leal, Jean Charlot, Fermín Revueltas, Amado de la Cueva, Ramón Alva de la Canal, Emilio García Cahero, Carlos Mérida y Xavier Guerrero. La Preparatoria fue 'laboratorio' y 'taller' de la pintura mural, ahí los artistas ensayaron sus primeras obras.

Siqueiros, Orozco y Rivera, aparte de los paños lisos, buscaron las partes dinámicas del edificio para realizar sus ensayos de una pintura mural orgánicamente ligada a la arquitectura.

"Fue en esta escuela *sui generis*, donde al forjar uno de los movimientos más originales de la pintura, se forjaron los pintores mexicanos a sí mismos."

2.6.5. EL PALACIO NACIONAL: RESCATE DE UNA NACIÓN.

Al ver nuestras culturas tradicionales, muy ricas y vilmente menospreciadas, Rivera se sintió obligado a descubrir las vigorosas raíces de donde provenía su arte, para exaltarlas.

La epopeya del Palacio Nacional, canta una lucha por la libertad y la independencia en contra de todas las conquistas, invasiones e intervenciones extranjeras, sean políticas, económicas o diplomáticas."

2.6.6. OROZCO (1883-1949): LO CONTRADICTORIO.

José Clemente Orozco creció y maduró en un ambiente contradictorio y confuso, de "bajas pasiones" y de "elevados ideales". Todo lo reflejó en su arte, lo bueno y lo malo de la sociedad mexicana; imprimió en sus obras su visión pesimista.

En la capilla del Hospicio Cabañas en la ciudad de Guadalajara, se conforma un escenario donde contemplar el mayor ciclo muralístico de Orozco. Su pintura monumental aporta un mensaje socio-político a la vez que se integra magistralmente a su entorno arquitectónico.³⁵

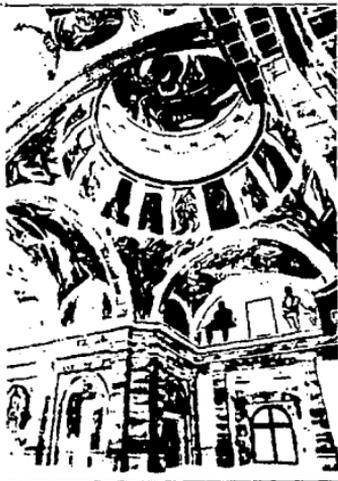


Fig. 2.12 & 2.13 izq. & arriba.
J.C.Orozco. Fresco, 1938-39. Capilla
Clementina, Hospicio Cabañas.
Guadalajara, Jalisco.

2.6.7. SIQUEIROS (1897-1974): INQUIETUD Y REBELDÍA.

Los tres grandes de México tenían tres rasgos: el carácter político, el doctrinario y el técnico-estético. Siqueiros pintó con dinamismo visual y político, evidente en sus murales del Castillo de Chapultepec (1957-1966), donde representa el derrocamiento del régimen dictatorial de Porfirio Díaz.

En la Ex-Aduana de Santo Domingo, Siqueiros acentuó la curvatura de la bóveda en los puntos de intersección con láminas de celotex. Fueron fabricadas con bagazo de caña y montadas en una enorme y complicada armazón de madera, y adosadas al muro. Se le criticó el recubrimiento de la gruesa estructura de piedra del viejo edificio por una superestructura adicional, heterogénea e inorgánica, de fibra prensada. A pesar de la crítica, la realización del proyecto no se vio afectado. (Fig. 2.14)

A Siqueiros se le debe asociar siempre con los materiales plásticos modernos. Creó innovaciones técnicas, pictóricas y formales, experimentando y consolidando materiales nuevos. En 1932 comenzó su etapa experimental.

Trabajó el "fresco al cemento" sobre un muro de hormigón, para el cual, considerando la rapidez de secamiento del cemento, eligió aplicar la pintura con pistola de aire o aerógrafo, instrumentos que aceleraban el proceso gráfico y que no fueron necesarios inventar pues ya eran de uso común en la desarrollada industria estadounidense.

Le dio importancia al muro exterior y al recorrido normal del espectador en la topografía arquitectónica correspondiente, de lo cual resultaron los principios para una nueva composición mural: "composición dinámica".

Más tarde formuló su "perspectiva poliangular" cuya base es la geometría dinámica determinada por el espectador en movimiento dentro o fuera de un espacio arquitectónico. (Fig. 2.10)

Descubrió lo útil de la cámara fotográfica no sólo como documento, sino como herramienta de análisis de las deformaciones visuales de las superficies a decorar, para analizar el proceso de trazado, etc. (Fig. 2.11)

Casualidades fecundas le permitieron descubrir las posibilidades de la pintura mural en superficies cóncavas, convexas y compuestas obteniendo un conjunto generador del movimiento.

Ensayó con los nuevos materiales sintéticos, con la superposición de sustancias, con las herramientas e instrumentos de uso industrial, aprovechó los accidentes causados por la piroxilina (pintura de automóviles y refrigeradores) y los solventes.

Con sus experiencias de trabajo e investigación en su taller de Nueva York (*Siqueiros Experimental Workshop*), logró plasmar el carácter de obra moderna.



Fig. 2.14

David Alfaro Siqueiros. **Patricios y Patricidas**. El Imperialismo y el feudalismo. Piroxilina. 1945. Trabajo inconcluso. Ex-Aduana de Santo Domingo. Ciudad de México.

2.6.8. RIVERA (1886-1957): LO DIDÁCTICO.

Su estilo es didáctico e invita a realizar un examen detenidamente. Las formas se explican por sí solas, el contenido es un poco más distante. En muchos murales como el del Palacio Nacional o el Palacio de Bellas Artes, contienen temas políticos de interés, como sería el marxismo-imperialismo, el papel del proletariado, etc. —un panorama de los problemas sociales.

Rivera supo comunicar sus ideas: mostró objetos, describiéndolos en sus detalles principales; planteó situaciones donde concurrían a ella los personajes para su desenlace; presentó circunstancias, dándose contrapartida para exaltar su opuesto. Usó el sistema de dualidades como instrumento de equilibrio.

Rivera quería reflejar en sus pinturas su visión acerca de la vida social en México y con esas representaciones de su realidad, la gente pudiera vislumbrar las posibilidades del futuro. Este propósito lo formuló cuando recién pintó los murales de la Secretaría de Educación Pública (1926-1927), donde pintó como tema la sociedad mexicana moderna en relación a las causas y consecuencias de la Revolución (planta baja y escaleras). En los murales de Chapingo (1926-1927) en la Universidad Autónoma de Chapingo, Estado de México, pintó con el mismo carácter. Estas figuras, en el caso del movimiento agrario mexicano del siglo, le sirvieron para retratar el progreso orgánico que la Revolución había hecho posible.

Con sus estudios acerca de la cultura y la sociedad prehispánica, desprendió la ancestral creencia mexicana de un sistema de dualidades que regulaba la existencia del hombre y de los dioses: los hombres y los dioses; el cielo y la tierra; la materia y el espíritu; la vida y la muerte.

La intención del pintor no quedó fuera de la función del sitio en el que se pintó la obra.

2.7. EL PERÍODO DE GUERRA Y POSGUERRA.

Siqueiros pintó su mural en el Palacio de Bellas Artes en 1940, con un contenido antifascista. Orozco comenzó este período con sus murales en la Suprema Corte. El General Manuel Avila Camacho era el nuevo presidente y Jaime Torres Bodet fue asignado como nuevo ministro de Educación en 1944, marcando el comienzo de una campaña contra el analfabetismo. Con una fuerte frase pro-revolucionaria se destacó la necesidad de salvaguardar los recursos naturales del país. Sus murales en el Hospital de Jesús en 1942-1944, reflejan la

situación de guerra en su aspecto apocalíptico y destructivo.

Rivera por otro lado, no reaccionó a la crisis del momento. Sus murales de 1943 en el Instituto de Cardiología, son una representación de la historia de cardiología.

Los murales de 1945-1950 en el Palacio Nacional, son una interpretación meticulosa y decorativa del México antiguo; mientras la comisión del Hotel del Prado, *Sueños de un Atardecer Dominical en la Alameda Central*, ofrece sobretonos románticos.

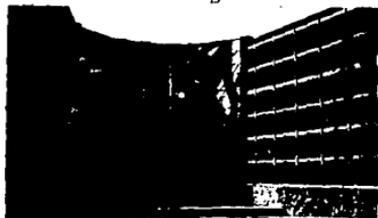
Con el siguiente presidente, Miguel Alemán (1946-1952), el primer presidente civil desde Madero, México continuó el curso hacia la industrialización. El logro más significativo en el ramo educativo fue la planeación y construcción de Ciudad Universitaria con sus modernos edificios, diseñados y distribuidos efectivamente con sus murales, fueran estos en pintura o en mosaico, pero todos en el exterior.

El giro hacia la mecanización y la industrialización durante el periodo 1946-1952, es paralelo a las artes, como se ve en los trabajos de Orozco: el mural *Alegoría nacional* en el Teatro al aire libre de la Escuela Nacional para Maestros (1947-48); y en los muchos murales de Jorge González Camarena en bancos, edificios de oficinas, y el mural de Siqueiros de 1952, en el Instituto Politécnico Nacional (IPN), *El Hombre como Amo y no como Esclavo de la Tecnología*. Siqueiros convenció al ministro de Educación Torres Bodet, para formar el Taller de Ensayos de Materiales de Pintura y Plásticos en el IPN, para el uso de ambos, artistas e industriales. Aquí, bajo el hábil liderazgo del pintor y anterior miembro del taller de Siqueiros, José L. Gutiérrez, materiales modernos como: vinilita, piroxilina y silicato etílico, fueron adaptados para el beneficio del mundo artístico.



Fig. 2.15 A
D.A.Siqueiros. *El Hombre como Amo y no como Esclavo de la Tecnología*. Piroxilina sobre aluminio. 1952. IPN. México, D.F.

Fig. 2.16
J.C.Orozco. *Alegoría Nacional*. 1948. Teatro al aire libre. Escuela Nacional de Maestros. México, D.F.



Con el crecimiento de negocios e industria en México, una nueva clase media surgió, por quien el arte se convirtió inevitablemente en un símbolo de importancia social.

Durante los años cuarenta, comenzaron a aparecer por primera vez, galerías privadas como intermediarios necesarios entre este nuevo público y los pintores de caballete y grabadores independientes.

Para este grupo de artistas, el gobierno de la administración de Miguel Alemán, (1950) organizó el Salón de la Plástica Mexicana y sus ramas, donde los artistas podían mostrar sus trabajos en forma gratuita y venderlos sin la establecida comisión.

El rápido proceso de industrialización en México, causó inestabilidad social. Por ello, y a partir del final de la administración de Avila Camacho, las tendencias hacia la reforma social fueron reflejadas en el ámbito artístico, así como en el movimiento laboral. El mural de O'Higgins-Méndez del Hospital de Maternidad Núm. 1 del Seguro Social en 1946-1947, el mural de González Camarena en el edificio del Seguro Social sobre el Paseo de la Reforma en 1950, y muchos más, son evidencia del esfuerzo del gobierno de proveer al pueblo los beneficios del seguro social de la atención gratuita, incremento de oportunidades educativas, etc. Así, artistas del ala izquierda se volvieron activos nuevamente: grupos tales como el Taller y el recién Frente Nacional de Artes Plásticas encabezado por el veterano Francisco Goitia (1882-1960), aunque su contribución fue más político que artístico.

2.8. APORTES DE LOS MURALISTAS.

En Alfredo Zalce, integrante del primer grupo de muralistas, su aporte con trabajos que son parte de la tradición mexicana de los últimos 30 años, se reflejan variaciones personales e individuales. Esto se ve en murales tales como: los frescos de la Escuela Secundaria Núm. 2 en la Ciudad de México, en el Museo de Morelia comenzado en 1945, su fresco móvil de Zapata en 1952.

De esta misma categoría de contribución, son los trabajos de O'Higgins-Méndez en el Hospital de Maternidad del Seguro Social en 1946; en 1947, la ampliación de *Negros-y-Blancos* de Méndez para la reunión de la UNESCO en la Ciudad de México; y el mural transportable de Arenal para la Escuela Rural en Arcelia, en el Estado de Guerrero. Estos artistas representan la segunda generación de muralistas y generalmente equilibran cualidades de Rivera y Orozco en sus obras.

Una tercera generación de jóvenes pintores muralistas incluye un grupo de "Riveristas," por ejemplo: Rina Lazo, Arturo García Bustos y Diego Rosales; un grupo pequeño de "Siqueiristas" —seguidores de



Fig. 2.17
Diego Rivera. **El pueblo en demanda de salud.** Centro Médico "La Raza". Fresco: pintura, 112 m²; Mosaico: 15 m². 1953.



Fig. 2.18
Luis Nishizawa. **El aire es vida.** Centro Médico Nacional. Vestíbulo y escaleras del Hospital de Cardiología y Neumología. Acrílico s/aplanado de cemento blanco. 1958. 85 m². Detalle.



Fig. 2.19
David Alfaro Siqueiros. **Por una seguridad completa y para todos los mexicanos.** Centro Médico "La Raza". Mural en planta semiovoidal y concha parabólica. Piroxilina y vinílica s/ celotex. 310 m². 1951-54. Detalle.

Siqueiros, son: Francisco Pego y Federico Silva; y un grupo mayor de discípulos de Orozco son: Armando López Carmona, Guillermo Monroy, y Ramón Sánchez García. Finalmente están aquellos que representan una fusión de las tres influencias: Luis Robledo, Jorge Best, Fermín Chávez y Arturo Estrada.

El trabajo de los seguidores de Rivera se puede ejemplificar por el proyecto de Rina Lazo, Arturo García Bustos y Antonio Carrasco para la sociedad de la Comunidad Cooperativa de Atencingo, Puebla, en 1950, que consiste en siete paneles representando *La Lucha del Campesino contra el Feudalismo* (?). El grupo de Orozco puede ser tipificado por el mural en piroxilina de 1950, de Guillermo Monroy, en la Escuela Belisario Domínguez en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Influencias mixtas se ven en los murales por Arturo Estrada en el vestíbulo del cinema Narciso Mendoza en Cuautla, Morelia, una vinillita sobre gesso de 53 metros cuadrados, mostrando *Un Gesto de Independencia* (1952).

La calidad de estos seguidores de los tres grandes, no es comparable al trabajo de los maestros. Para los seguidores de Siqueiros, su estilo manifiesta una imitación superficial de los lineamientos de la perspectiva.

De entre los muralistas más notorios de los años cuarenta, destaca Jorge González Camarena (1908), quien recibió influencia de Rivera mientras este ocupaba la dirección de la Academia.

El conjunto de los trabajos de González Camarena, fueron efectuados para edificios comerciales, y probablemente marcan el inicio de la fase de cambio de patrocinaje en el México moderno, es decir, de uno gubernamental puro, a un incremento de carácter privado. Proyectos similares incluyen los frescos de un banco de Roberto Montenegro, en la Avenida Venustiano Carranza; el mural en una factoría de Fanny Rabel, varios murales en cines, y otros que caracterizan esta etapa del nuevo patrocinio ofrecido a los muralistas mexicanos en años recientes. De esta misma forma limitada, hay un leve incremento en la tendencia hacia murales en las residencias privadas, (obra de José García Narezo (1922), para el Sr. Mario López Lena, en su casa en la calle de Caracas en la Ciudad de México).

Arquitectos progresistas están atentos hacia la posibilidad de integrar mural y escultura como decoración de la arquitectura contemporánea, pero los clientes obstinados, no comparten la misma idea ni el gastar dinero extra, lo cual constituye ésta aceptación un proyecto remoto.



Carlos Mérida.
Relieves en madera con tres personajes.

CAPITULO: 3.

Fig. 3.1

LA CRISIS DEL MURALISMO MEXICANO.

3.1. LA ARQUITECTURA MODERNA INTERNACIONAL ANTE EL MURALISMO MEXICANO.

Como parte de la cultura de la posguerra entre 1919 y 1930, el campo profesional de la arquitectura, se desarrolló con distintas tendencias, afectando el trabajo de la pintura mural.

- 1) La 1ª tendencia fue el funcionalismo que partió de la necesidad de reconstruir Europa de la posguerra, en una situación donde escasearon los recursos económicos, materiales y humanos; "por otro lado, una potencialidad tecnológica e industrial desarrollada al límite (en Inglaterra, Estados Unidos, Alemania y Francia)."
- 2) La 2ª tendencia fue la del consumo dirigido por parte de la "Arquitectura moderna," donde los edificios debían optimizar el uso del suelo con un mínimo de inversión y mantenimiento, y máxima recuperación o rentabilidad. Esto significó que la arquitectura se convirtió en un producto o mercancía, parte de la evolución de la sociedad capitalista.

- 3) La 3ª tendencia se refiere a la imagen estatal poderosa invirtiendo en obras arquitectónicas urbanas suntuosas, caracterizadas por el empleo de materiales eternos como son piedra, bronce, mármol y alabastro.

Hacia 1926, con el inicio de la enseñanza moderna en México, jóvenes arquitectos construyeron con los gobiernos revolucionarios, con una postura abiertamente contra la academia y en busca de una arquitectura adecuada al tiempo histórico que vivía el país, es decir, el México posrevolucionario de Obregón y Calles.

3.2. LOS MURALISTAS MEXICANOS Y EL MOVIMIENTO ARQUITECTÓNICO MODERNO.

La actividad académica de Bellas Artes, resentía la fuerte presencia de los grandes del muralismo mexicano: Orozco, Rivera, Siqueiros, Revueltas, Alva de la Canal, quienes durante el callismo vieron declinar la actividad mural auspiciada por el gobierno de Obregón (especialmente de Vasconcelos). Estuvieron prácticamente obligados a una recesión por los nuevos funcionarios callista (no fue el caso de Rivera: Educación, Chapingo y Palacio Nacional), y entorno a la formación del artista que la Revolución necesitaba, declararon (se lee en el *Manifiesto* del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de México: 1923 {firmado entre otros por: Orozco, Rivera, Siqueiros, Revueltas, Guerrero, etc.}).

"Nuestro objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas... Toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa, y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades... Los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presenta un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte ...una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate..."

D. Manuel Toussaint, historiador de la arquitectura y el arte colonial, introdujo las inquietudes formales y las búsquedas artísticas del modernismo europeo: fauvismo, expresionismo y las modalidades que emergen de la *Exposition des Arts Décoratifs* de París de 1925. Se convirtió esa cultura ajena en apropiada a las demandas revolucionarias de los pintores, escultores y una minoría

de arquitectos como Juan O'Gorman (1905-1982). Como resultado, Rivera ocupó el puesto de director en la Academia de las Bellas Artes de San Carlos llevado por un grupo, destacando entre otros a Ignacio Márquez Rodiles, crítico e impulsor de la cultura en México. —Juan O'Gorman y Jorge González Camarena, muralista de la tercera generación.

Rivera planeaba proletarizar el trabajo artístico y propiciar la educación estética y artística del proletariado urbano en el México de 1929. Ofrecía al estudiante de arte mayor capacidad técnica y convertirlos en obreros técnicos, hábiles en los oficios de las bellas artes. Deseaba Rivera, alcanzar las nuevas técnicas expresivas, los métodos de investigación y la experimentación en proyecto y práctica, unidas a una teoría del arte a su vez ligada a la historia de la cultura y las luchas del hombre.

Rivera deseaba dirigir las artes plásticas:

"Hacia un arte público, monumental y de contenido, un arte al servicio del pueblo, destinado a narrar y analizar sus luchas, exaltar sus héroes, denunciar el abuso y la injusticia... y plantear la solidaridad humana revolucionaria para la construcción de un hombre y un mundo nuevo." ¹⁸

Según Carlos González Lobo, el arte que buscaba Rivera debía tener esa nueva meta basada en el retorno: primero, a la experiencia de formas públicas que formaron una unidad orgánica e indisoluble de la arquitectura con la pintura y la escultura; segundo, la búsqueda de la integración de las artes plásticas y la investigación de las ciencias del diseño: las formas en el espacio, la nueva geometría, la perspectiva dinámica, la física y la química del color, al igual que la psicología de la percepción.

Este arte requiere el trabajo cooperativo de los arquitectos, los pintores y los escultores, cambiando el concepto de artista radicalmente, a obrero del arte, y sustituyendo el individualismo de la creación artística, por el trabajo colectivo. Se habla de un arte creado por equipos cooperativos y multidisciplinarios.

Los estudiantes de arquitectura no comprendieron la dirección ni el alcance de este plan. Por ello el acceso a lo moderno en la enseñanza y difusión del arte en México, quedó clausurado (Raquel Tibol en su Documentación del Arte Mexicano).

3.3. LA CRISIS DEL MURAL EN LA ARQUITECTURA MODERNA.

La arquitectura "internacional" encontró en México justificación para su implantación poniéndose sobre la balanza, de un lado, ambientes artísticos o aspectos agradables o espirituales de los edificios, y del otro lado, la responsabilidad y trascendencia de la urgencia de higiene del pueblo mexicano. Llegó a sonar a una necesidad ridícula el recurrir a adornar con algo mexicano la arquitectura internacional basada en un sistema estructural internacional, de concreto armado, de grandes ventanas metálicas que proporcionaban mucha luz, etc.

3.3.1. POSTURA DE LOS ARQUITECTOS.

Para el desarrollo de la arquitectura de los años treinta, la postura mayoritaria de los arquitectos, fue relevante. Se marginaron de la "institucionalización de la revolución hecha gobierno", y optaron por el movimiento cultural modernista europeo.

En aquel momento, Juan O'Gorman convencido del indiscutible beneficio del nuevo enfoque arquitectónico, decía que —a la arquitectura funcional o racional también referida como alemana, susca, internacional o moderna, es ante todo arquitectura técnica con la finalidad de ser útil al hombre. Esta cualidad beneficiaba a la mayoría de los individuos cuya primordial necesidad es de carácter material, mientras que la obra de un arquitecto académico o artístico servía a una minoría, que seguramente gozan del usufructo de la tierra y de la industria.

Los defensores de la posición funcionalista radical de ese año de 1933, afirmaron servir al estado y a las comunidades con una arquitectura pura, simple y económica, logrando mayor eficiencia para todos, contrario al servicio a particulares, haciendo arquitectura burguesa para el hombre de dinero.

Los defensores de lo individual, democrático, artístico y tradicional, en resumen, del concepto de necesidades espirituales, destacaron el error de los arquitectos al pretender imitar las máquinas ingenieriles para hacer una nueva arquitectura. Estas obras carecían, según sus argumentos, de la estabilidad lograda al armonizar la obra con la Belleza. Así resumieron que, con la culminación del progreso se acentuaba la necesidad de belleza y de estética "en toda la labor humana". Ciertamente con el funcionalismo se alcanzó la "belleza orgánica o funcional", más no el "verdadero esplendor del orden", la belleza de lo útil y lo estable.

Manuel Ortiz Monasterio, autor del edificio La Nacional, de la Compañía de Seguros, señaló: que las formas útiles y estables,

modeladas plásticamente, quedan unidas en un conjunto volumétrico que es generado por la distribución del edificio y en el cual, por medio de los factores: proporción, balance, simetría, claro oscuro, color, etc., se busca la belleza.

Silvano Palafox, presidente de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos hacia 1930, partidario de la cooperación del arquitecto mexicano con el estado revolucionario, sostenía que —cada elemento de la arquitectura requiere una justificación funcional, incluyendo los elementos decorativos, los cuales en ciertos edificios son indispensables para perfeccionar la arquitectura, señalar la función y producir el bienestar espiritual del que se goza al contemplar algo bello.

Antonio Muñoz G., autor de la Suprema Corte de Justicia, el Centro Escolar Revolución y el Mercado Abelardo Rodríguez, resumió a cuatro las explicaciones del modo y razón de ser, o modalidad de la arquitectura actual: la mayor higiene, el menor costo, el menor tiempo de ejecución y la mejor inversión.

El ingeniero Raúl Castro Padilla, defensor de la belleza como necesidad del hombre, lo mismo que del funcionalismo, dijo que —se debe adaptar la casa, el edificio, la calle, la ciudad, para cubrir las necesidades de comodidad e higiene, pero esto no excluye que de la misma forma se cubran necesidades de un ambiente que tranquilice y satisfaga, y aún sublime la vida espiritual del hombre.

Hannes Meyer, arquitecto y planificador suizo, fue director de la Bauhaus entre 1928-1930, como sucesor de Walter Gropius. Fue llamado a México en 1934 por el gobierno de Cárdenas. Se convirtió en director del recién fundado Instituto de Urbanismo y Planificación (parte del IPN). En 1938, dio una conferencia en la Escuela Nacional de Arquitectura (ENA) de la Academia de San Carlos, recalcando el *Problema del contenido y la forma en el arte arquitectónico*, indicando la importancia de darle contenido social a esta *forma arquitectónica* (debe tener contenido social, pues de lo contrario se convierte en vana decoración y artistería).

Desde sus publicaciones como miembro de la Bauhaus, promovía la reconciliación de las artes: arquitectura, escultura y pintura.

Señaló que el proceso arquitectónico es una ejecución plástica de las funciones económico-sociales, técnico-constructivas y psicofisiológicas del proceso de la vida social. A este análisis del problema arquitectónico se hizo una observación a una situación sobresaliente: que en México llama la atención lo aislado que está del pueblo el ambiente arquitectónico, mientras la pintura mural goza de una popularidad única.

Esta popularidad tuvo su inicio en el apoyo determinante al arte nacional ligado a las obras públicas, ya conocido como "Muralismo Mexicano" por parte de Vasconcelos, principal promotor cultural del

país, como ministro de Educación Pública del período de Obregón.

Justino Fernández, distinguido analista del trabajo de Orozco, remarcó que de acuerdo con Mark Girouard, la arquitectura moderna "ha fracasado casi por completo en producir imágenes de goce y esparcimiento, o imágenes de vida doméstica con las que pueda identificarse un gran número de personas." ⁴⁰

3.3.2. MOVIMIENTO DE INTEGRACIÓN PLÁSTICA Y LA POSTURA DE LOS ARTISTAS.

Con la implantación de la arquitectura internacional, surgió el movimiento de Integración Plástica que debió ser, según Juan O'Gorman, mucho más que el recubrimiento de las superficies de los muros tectónicos.

Juan O'Gorman analizó el desempeño de las profesiones del artista y del arquitecto diciendo:

Esta arquitectura es el producto de la especialización del trabajo por la que el arquitecto ha ido desligándose de la pintura y de la escultura, que son medios para el ejercicio de la imaginación plástica. El arquitecto acaba por convertirse en un tipo de gerente de producción de construcciones, cuyo valor como mercancía vendible y rentable, es la principal razón de quien las realiza. La pintura y la escultura, a su vez, son ejecutadas por artistas también especializados, pero que no tienen relación entre sí, ni tampoco el menor contacto con la construcción.

Es precisamente dentro de estas condiciones, donde hace más falta y debe realizarse el principio de un movimiento de regeneración para unificar de nuevo las artes plásticas. ⁴¹

Cuando tuvo lugar la Bienal de Venecia en 1950, México fue invitado por primera vez, presentándose con obras de Orozco, Tamayo, Rivera y Siqueiros. La Escuela Mexicana de Pintura recibió reconocimiento internacional con sus originales aportes al objetivismo y al realismo; Siqueiros obtuvo el segundo premio para pintores extranjeros.

Para entonces, la pugna de corrientes se debatía en el campo internacional donde destacaba el arte mexicano, y la obra de

Siqueiros en particular, ofreció al jurado "la fuerza, la calidad, el aliento necesario como para señalar al mundo, que el realismo no sólo no había desaparecido, sino que ofrecía frutos frescos, novedosos, diferentes," algo totalmente original desarrollado fuera de las influencias europeas.

Los realistas mexicanos, sintiendo la oposición de los defensores del formalismo, se unieron en una lucha unánime para conseguir espacios murales, y las autoridades se vieron presionadas a proteger la plástica monumental de contenido humanista militante.

Así, el desarrollo en México de la pintura realista monumental, dio lugar al inicio del movimiento de reincorporación de la pintura y la escultura a la arquitectura:

Con el inicio de la construcción de Ciudad Universitaria en 1950, el reclamo de los pintores y escultores encontró el lugar y el momento propicio para agudizarse, escuchándose la consigna general: ¡Integración Plástica!

Siqueiros señaló que la construcción de Ciudad Universitaria marcaba la primera oportunidad histórica importante para que la pintura mexicana y la escultura, alcanzaran su segunda etapa. En C.U. quedó el testimonio del trabajo conjunto entre arquitectos y pintores. Si bien, la fuerte crítica en contra de la pintura mural por no mejorar plásticamente las construcciones, como manifestó el Lic. Vicente Toledano (entonces director de la Escuela Nacional Preparatoria), debe considerarse resultado de malos entendimientos de ambas partes. Si los arquitectos responsables negaron la participación íntegra y armoniosa de los pintores, los aciertos y desaciertos lo demuestran. Existió la voluntad por parte de los pintores de manejar adecuados elementos plásticos y motivos intrínsecos que convirtieran al conjunto en una obra de arte.

Sin embargo se puede y debe afirmar que fueron los arquitectos, con sus honrosas excepciones, los que se opusieron a la Integración Plástica en Ciudad Universitaria.

Arquitectos como Juan O'Gorman, opinaron que con excepción del Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria, que sí armoniza con el lugar donde está construido, en todos los otros casos la decoración exterior se efectuó como una yuxtaposición de la pintura; no fue esto resultado de una inadecuada solución técnica sino de cerrados criterios administrativos.

El clima ante la Integración Plástica era polémica; destacó la postura del arquitecto Enrique del Moral —director del proyecto de la Ciudad Universitaria y junto al arquitecto Mario Pani, trató de demostrar que— "la inmensa pétreo del Estadio no necesitaba de las esculto-pinturas para valer como obra completa". (ver Enrique del Moral, Ensayos sobre el estilo y la Integración Plástica, cuadernos de Arquitectura. Núm. 16: INBA/Departamento de Arquitectura. México, diciembre 1964.)

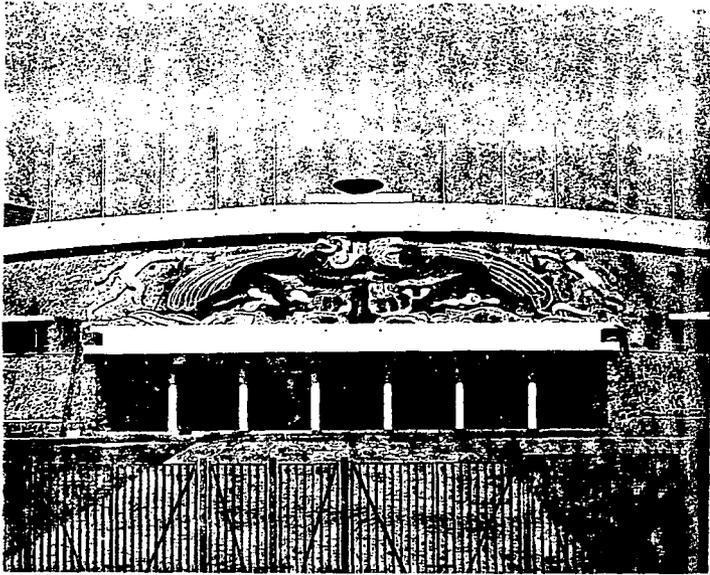


Fig. 3.2
Diego Rivera. Estadio Olímpico. 1954. Esculto pintura. Ciudad Universitaria. Ciudad de México.



Fig. 3.3 David Alfaro Siqueiros.
Rectoría. 1952-56. El pueblo a la universidad, la universidad al pueblo.
Mosaico de vidrio s/relieve. C.U.

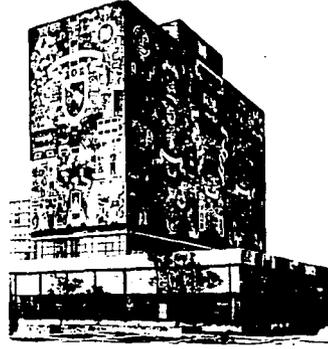


Fig. 3.4
Juan O'Gorman. Biblioteca Central. 1949-51
Representación histórica de la cultura.
Mosaico.C.U.



Fig. 3.5
Rodrigo Arenas Betancourt. Torre de Ciencias. 1951-53. Prometeo.
Bronce y basalto. C.U.



Fig. 3.6
José Chávez Morado.
Auditorio de la Facultad de Ciencias. 1950-52.
El hombre conquista la energía. C.U.

Aun así, se experimentaron importantes y exitosos resultados de la relación lograda entre la arquitectura moderna cosmopolita y las otras artes plásticas: pintura, mosaicos y escultura. Sobresalen los murales en los que se desarrollaron nuevas técnicas: Diego Rivera (Estadio Olímpico 1954); Siqueiros (costado sur del Edificio de la Rectoría 1952-56) con *El pueblo a la universidad, la universidad al pueblo*, relieves de cemento recubiertos con mosaico de vidrio; Juan O'Gorman (Biblioteca Central 1949-51), con su *Representación histórica de la cultura*; muro norte *Epoca prehispánica*, muro sur *Epoca colonial*, muro poniente *La Revolución de 1910*, muro oriente *La cultura moderna*, mosaico en piedras naturales y vidrio en losas precoladas; Chávez Morado (Auditorio de la Facultad de Ciencias 1950-52), y Francisco Eppens (Escuela de Odontología). En escultura, al único que se puede mencionar es a Rodrigo Arenas Betancourt con ["Prometeo"]; su *Alegoría del hombre, el águila y la serpiente*, en bronce y basalto para el patio oriente de la Torre de Ciencias (1951-53). A este solo ejemplo debe señalarse que fueron los arquitectos quienes rechazaron a los escultores de C.U. (Lám. XVI)

El pintor Diego Rivera resaltaba las tres formas de expresar la emoción plástica: la pintura, la escultura y la arquitectura, y que tanto la arquitectura como la pintura y la escultura son, por lo que hacen a su función estética, forma y color. 17

Por ello mismo, no se puede ser un arquitecto íntegro sin ser pintor y escultor o viceversa porque se involucra la necesidad de la forma plástica eficiente, cuya contemplación del conjunto forma la expresión estética.

3.4. NUEVAS CIRCUNSTANCIAS MODIFICAN LA PLÁSTICA.

El movimiento del muralismo mexicano fue perdiendo fuerza a partir del régimen de Miguel Alemán (1946-1952), los problemas sociales y culturales eran otros a los que hubieron durante los gobiernos de Obregón, Calles o Cárdenas.

La Revolución Mexicana que había introducido ardor a los artistas de 1922, se empezó a ver como un fenómeno lejano, las luchas armadas pasaron a ser recuerdo de viejos. Para muchos pintores modernos fue un tema gastado, que había alcanzado un agotamiento formal por repetitivo.

El muralismo, que se dirigía al pueblo del mismo modo que lo había hecho durante el inicio de la Colonia para evangelizar al indígena, ahora se había propuesto enseñar, politizar, hacer conscientes a las masas de los problemas sociales o históricos. Sin embargo, al distorsionarse la finalidad de la Revolución, la pintura mural entró en pugna con una sociedad que se escudaba con

la careta de revolucionarios; así, plasmadas sobre los muros de los edificios públicos, la burguesía presenciaba las verdaderas relaciones de clases o la crítica a sus instituciones.

Además de que el capitalismo se hallaba en una etapa de franca consolidación y el gobierno, que correspondía naturalmente a este sistema, no necesitó transigir con la ideología revolucionaria de los pintores a cambio del apoyo a su política. ⁴¹

El pintor fue obligado a asumir una postura diferente ante el muro. Los jóvenes artistas tenían una nueva oportunidad de expresar la inconformidad:

"...podrían haber llevado un nuevo realismo social y denunciar en él, que la Revolución fue entregada a la burguesía para la consecución de una desigualdad social, económica y cultural que ha alterado siempre, y existido en todo tipo de sociedad". ⁴²

Sin embargo los movimientos internacionales ofrecieron la alternativa a su búsqueda estética. Unos crearon abstraccionismo, otros decorativismo ornamental, algunos se evadieron hacia la arqueología, otros intentaron recrear una mitología, y los últimos se refugiaron en la iglesia o convirtieron sus pinturas en medio publicitario de un producto o de un gobernante. ⁴³

Las instituciones oficiales que patrocinaron la pintura mural de carácter histórico y patriótico, ya no entregaron los muros incondicionalmente como antes. Continuaron comprendiendo y estimulando la afirmación de la nacionalidad, así como aceptando la exaltación de héroes y grandes epopeyas nacionales. Toleraron la Revolución pero suprimieron de vez en cuando alguna figura. Algunos pintores no pintaron nada con contenido ideológico. Adornaron los muros algunas veces con metáforas, si no pintaron cosas blancas, o rosas, y cuando fue servil se hizo publicidad.

Se pintaron murales en residencias particulares de banqueros, de abogados de grandes compañías, de altos funcionarios, de industriales y hasta de diputados.

El gran edificio se transformó en una inversión para una empresa comercial en el medio de publicidad. Las compañías comenzaron a pintar murales en: fábricas de cerveza, empresas industriales mexicanas, compañías extranjeras, restaurantes, bancos, hoteles, cafés, casas de apartamentos, clubes sociales, periódicos, instituciones cívicas y escuelas para veteranos, en boliches, en cafeterías, en farmacias, en lotes de venta de coches, en jardines públicos y hasta en la penitenciaría. ⁴⁴(Fig. 3.7)



Fig. 3.7 Pablo O'Higgins. Mercado interior indígena. 1961. Banco Nacional de Comercio Exterior. México, D.F.

La iglesia requirió de una pintura religiosa, que ayudara a la comunión entre el creyente y Dios. Los arquitectos con una postura a favor de la Integración Plástica, exigieron respeto a la pureza arquitectónica de sus construcciones. Aunque la mayoría prefirió que sus edificios se conservaran "limpios y puros": en mera arquitectura.

Anteriormente, el pintor no se preocupó por las características del edificio, unas veces se ajustaba a la arquitectura, otras la destruía y nadie reclamaba.

La pintura mural que en un principio se había realizado en el interior de los edificios tuvo su camino y su lenguaje; decoró cubos de escalera en viejos edificios, con temas de la historia; se pintaron series de tableros situados al nivel visual del espectador con episodios de epopeyas o de la vida del pueblo; convirtieron el interior de una iglesia con sus altas paredes, bóvedas, cúpulas y pechinas en una "caja pictórica" que envolvió al espectador. Todo cambió, en vez de cúpulas se decoraron paños lisos de grandes fachadas. Las figuras de la pintura dejaron de estar al nivel del espectador, para ubicarse a varios metros de altura. Ya no hubo esa luz discreta que penetraba por las ventanas o claraboyas; la nueva pintura fue alumbrada por el sol, con lo que dejó de atenuarse los defectos que ella contenía.

Los materiales a usar constituyeron un problema. En 1930, Alfredo Zalce experimentó por primera vez con el cemento coloreado, experiencia que paso inadvertida. Siqueiros ensayó el fresco sobre el cemento en Los Ángeles, dos años más tarde, y no le dio buenos resultados. Orozco utilizó aplicaciones metálicas en la Escuela

Nacional de Maestros, teniendo un fondo pictórico pero inclinándose a un resultado caligráfico. Siqueiros y otros pintores emplearon materiales plásticos —silicón, vinilita, acrilatos de los cuales todavía no se comprobaba su durabilidad.

Chávez Morado ensayó por primera vez en México, el mosaico italiano, seguido por Francisco Eppens. Juan O'Gorman aprovechó la experiencia de Diego Rivera y recubrió las fachadas con pedacitos de piedra de varios colores.

Rivera modeló figuras en cemento y las cubrió con piedra (Siqueiros consideraba el mosaico como la antítesis de la plástica).

Juan O'Gorman proyectó la Biblioteca de Ciudad Universitaria con la más moderna técnica de bibliotecas del mundo. Consistió en un cubo de paredes ciegas, más de 3 000 metros cuadrados con pequeños orificios para la alimentación de aire, más de 10 pisos de altura, recubierta toda de mosaicos de piedra de diversos colores provenientes de todo el país.

La Integración Plástica nacida con Ciudad Universitaria, tuvo sus fracasos pero abrió nuevas perspectivas al muralismo de México.

Siqueiros dijo que el trabajo realizado en Ciudad Universitaria por los artistas plásticos, constituyó la segunda etapa de su movimiento muralista "con la salida de la pintura mural al exterior, al encuentro de las grandes masas".

Carlos Lazo, constructor de Ciudad Universitaria (1950-1952), confirmó que la experiencia en C.U. fue reforzada por los resultados positivos de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas (1953), con lo que se abrió la vía a esa segunda fase del movimiento muralista. La pintura al exterior o en superficies cubiertas; pero visibles desde el exterior, conquistó a México.

Se revivió el empleo del azulejo tradicional en México para cierto tipo de decoración. Se crearon nuevos tipos de murales, los murales autónomos, separados de cualquier edificio como los de José García Nazarena, Rolando Arjona Amabilis y Manuel Salas, a modo de biombo pero semicirculares, ubicados en jardines y plazas públicas.

Carlos Mérida fue el primer pintor en utilizar el procedimiento del cemento tallado y coloreado después de Alfredo Zalca.

Jorge González Camarena desarrolló más este procedimiento en la fachada de la biblioteca del Instituto Tecnológico de Monterrey (1955-1956), con un bajo relieve en cantera de 200 metros cuadrados, revistiéndolo después con aplicaciones de mosaico, cerámica y pintura de hule.

José Chávez Morado llevó el mural a convertirse en escultura, revistió la fachada y columnas de un edificio-escuela del Centro

Médico de la Ciudad de México con un relieve escultórico de 600 metros cuadrados. La realizó en piedra con la combinación de la técnica del alto relieve y del grabado, pero en el fondo es un trabajo pictórico.

Federico Cantú, pintor muralista, dio una nueva modalidad a esta búsqueda al cubrir varias fachadas con auténtico grabado en piedra.

Carlos Mérida derivó su arte hacia manifestaciones abstractas, semiabstractas y decorativas; en 1949-51 realizó la interpretación del texto épico el "Popol-Vuh", representando las historias antiguas sobre el origen del mundo y la genealogía del hombre "quiché, en un mural a gran escala en el conjunto habitacional: El Multifamiliar Benito Juárez en la Ciudad de México.

Utilizó tableros de concreto con colores vinílicos, colocados en diversos niveles que sobresalen de las paredes o que suben en forma serpentina por las escaleras de servicio.

Carlos Mérida fue opositor del muralismo "romántico", "académico" y "limitado", como llama al de Rivera, Orozco y Siqueiros. Mérida consideró la pintura de caballete como cosa del pasado, definiéndolo como arte para minorías y a la "pintura funcional (equivalente a pintura arquitectónica mural) como arte para mayorías". Se opuso al muralismo político-social con lo que su muralismo perdió en profundidad pero ganó en extensiones y en inquietudes formales. ⁴⁶ (Fig. 3.1)

3.5. EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO Y LA RUPTURA DE LA ESCUELA MEXICANA DE PINTURA.

La pintura de Rufino Tamayo y Carlos Mérida en los 50's, se daba simultáneamente al muralismo pero con un sentido diverso. Tamayo expresó con frecuencia que originalmente él no se oponía, en principio, a lo que los tres grandes hacían en el inicio de su muralismo, tan nacionalista y revolucionario, esto es, los intentos por rescatar para las masas, la historia y cultura auténticas de México, cuya herencia indígena había sido negada por tanto tiempo, minimizada intencionalmente ante los modelos académicos artísticos de las élites europeas. "Pero, —como él mismo ha afirmado— yo mismo me sentí un poco alejado de eso. Era un rebelde, no en contra de la Revolución, pero sí en contra del Muralismo Mexicano y de la manera en que se proponía expresarla". ⁴⁷

Tamayo aprendió en los Estados Unidos que la libertad artística era fundamental para la práctica del arte. Adquirió y confirmó su sentido de lo UNIVERSAL, la consciencia de que el arte debe comprenderse en todos los confines del mundo. "De ahí la elección (en 1929) de un lenguaje semiabstracto". ⁴⁸ Este lenguaje semi-

abstracto no se apreció en México alrededor de su regreso en 1930 y pronto habría de volver a los Estados Unidos; declaró que —"con esfuerzo y talento era posible escapar al peso de la Escuela Mexicana". (Fig. 3.8)

En la década de los 50's se generó un movimiento de cambio fundamental en el arte y la cultura en México. Esta vez se inició A FAVOR DE UNA MINORÍA ELITISTA que la proclamó.

En el periodo comprendido entre 1952-58, la producción mural alcanzó su mayor incremento, sin embargo predominó un nuevo estilo; se hacía más fuerte la corriente que se oponía al arte de contenido socio-político. Fue en el decenio de 1955-65 cuando se produjo "la ruptura de la Escuela Mexicana de Pintura". Se vislumbró la conquista neoimperialista cultural (financiada y apoyada por las instancias particulares: Nelson A. Rockefeller, u oficiales), una cultura ajena a la nueva necesidad de expresión social en el arte, incomprendible a la colectividad. Se consolidaron los vínculos con el mercado de arte de los Estados Unidos. El programa cultural de la Organización de los Estados Americanos (OEA, *Pan American Union*) logró sus objetivos de "penetración cultural" e impuso orientaciones estético-políticas.

La relación de este momento histórico con el motivo de mi investigación, se presenta particularmente en la transformación estética que sufrió el muralismo mexicano. El diálogo visual que entre artistas y pueblo se había creado, a partir de la Revolución de 1910, se proyectó con nuevos e indescifrables códigos visuales como resultado de las corrientes internacionales. La pintura muralista, acusada por el medio estadounidense de ser "arte de propaganda", se transformó en un arte carente de mensaje político e ideológico, que no ofrecía tales problemas y resultaba en esa circunstancia, más confiable.

El carácter en la continuidad del muralismo a partir de esta nueva "penetración cultural", se reflejó en los pinceles de los jóvenes pintores (muralistas de la segunda y tercera generaciones). Surgieron los "nuevos" enemigos del movimiento muralista con José Luis Cuevas a la cabeza. Otros pintores que contribuyeron al cambio del rumbo de la pintura en México fueron: Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Juan Soriano, Carlos Orozco Romero, Julio Castellanos y Rodríguez Lozano.

"En los años 50's, cuando los artistas de izquierda en nuestro medio (notablemente Siqueiros) declararon que la pintura formalista norteamericana era un arma del imperialismo y la Guerra Fría, se rieron y se burlaron de ellos los intelectuales "esclarecidos", antirracionalistas de vanguardia, cuyos nuevos modos de pensar eran promulgados y apoyados por organizaciones que funcionaban con fondos norteamericanos (por ejemplo el Centro Mexicano de Escritores, la Fundación Ford). El programa cultural de la OEA, incluía apoyo a artistas latinoamericanos cuyos estilos e ideología

eran afines o compatibles con el ideal norteamericano, ofreciéndoles exposiciones en Washington".⁵⁰

México entró en los fines culturales; conforme crecía la tendencia internacionalista de la clase empresarial, se perdía el énfasis sobre el nacionalismo y su corolario: el indigenismo. Después de 1940, la política oficial de México ya no se guió por la creencia en los valores subsistentes de la herencia indígena. Según el pensamiento oficial, México estaba listo para ocupar su lugar en el mundo moderno y su pueblo necesitaba realizar el tránsito hacia las actitudes y las formas de vida modernas.⁵¹

"Los Estados Unidos eran el modelo más obvio y aunque los intelectuales mexicanos señalaron las deficiencias espirituales y culturales de la civilización norteamericana, sus logros materiales ejercieron una atracción magnética."⁵²

Los actos de rebelión del arte mexicano durante el decenio correspondiente a los años 50's —"decenio de confrontación", mostraban una cualidad difusa, carente de preceptos positivos. La crítica desvaloró a la "clase trabajadora" y a los "explotados", y mostró preocupaciones propias de la nueva izquierda internacional constituida por la enajenada y descontenta "juventud inteligentia" (así denominada por C. Wright Mills) que ya no consideraba a la clase trabajadora como agente histórico del cambio.

La dirección que asumió el arte mexicano contemporáneo no ocurrió en un nivel puramente interno o por razones meramente estéticas. "En 1967 se puso en evidencia la participación de la CIA (Agencia Central de Inteligencia) con el patrocinio encubierto de organizaciones culturales tanto en los E.U. como en el extranjero, como parte clave de la política exterior de Norteamérica durante la Guerra Fría (...)"⁵³

En la batalla por la supremacía cultural en México, era necesario el talento joven que pudiera destacar como emblema en contra del realismo social —para esta tarea fue propicia la persona de José Luis Cuevas, quien en 1964, alcanzó su primera notoriedad internacional con una exposición montada por la OEA, en Washington D.C. Fue en este momento que Cuevas se dispuso a polemizar en contra de la "escuela mexicana" y del realismo social a lo largo de México, Latinoamérica y los Estados Unidos.

De tal modo se combinó el exitoso ascenso del expresionismo abstracto en los Estados Unidos y los motivos teñidos de razones políticas e ideológicas, para que la pintura muralista y de "escuela mexicana" perdieran su prestigio y mercado, no sólo en los Estados Unidos, sino en el resto de América.

La "escuela mexicana" de pintura llegaba a su fin junto con los muralistas, que habían inyectado fuerza a su movimiento y luchado contra el movimiento internacional. Con la muerte de Orozco en

1949, desaparecía la búsqueda de novedades; Diego Rivera moriría al poco tiempo (1957); y David Alfaro Siqueiros pasaba mucho tiempo en su actividad política y menos en la práctica artística, fue encarcelado de 1960 a 1964 y posteriormente su producción disminuyó.

A partir de la Segunda Guerra Mundial, las tendencias internacionalistas, notoriamente europeas o norteamericanas, han influido en el desarrollo artístico de latinoamérica.

El expresionismo abstracto y el informalismo lograron difusión, reconocimiento y una amplia aceptación hacia fines de los 50's, tanto que desde principio del siglo XIX, los artistas mexicanos y latinoamericanos lo fueron adoptando.

El vínculo entre la política cultural de la Guerra Fría y el expresionismo abstracto no es coincidencia ni un asunto imperceptible por gobernantes y pueblo. La relación política entre el expresionismo abstracto y la Guerra Fría, se ve claramente en los programas internacionales del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), como formadores del gusto en el ámbito del arte americano contemporáneo y el más poderoso defensor del movimiento del expresionismo abstracto.

Similares fueron las operaciones de la CIA, la que no se limitó al espionaje o a establecer contactos con intelectuales prominentes de otros países, sino que trató de influir sobre la comunidad intelectual en otros países, y presentar una convincente imagen propagandística de los Estados Unidos como una sociedad "libre", lo contrario de la sociedad "regimentada" del bloque comunista.

"En el mundo del arte, el expresionismo abstracto era el estilo ideal para estas actividades propagandísticas. Era el contraste perfecto al "estrecho, tradicional y regimentado" arte del realismo social (...). Estrictamente era de vanguardia y original y podía representar a los E.U. en competencia con París."⁵¹

Muchos de los artistas americanos de la vanguardia como Jackson Pollock, dejaron atrás su interés en el activismo político. El expresionismo abstracto daba a su pintura un énfasis individualista, y eliminaba la temática reconocible. Los expresionistas abstractos crearon un nuevo e importante movimiento artístico, que con conocimiento o sin él —contribuyeron también a un fenómeno puramente político— "el supuesto divorcio entre el arte y la política que tan perfectamente sirvió a las necesidades de los E.U. en su Guerra fría."⁵²

"Los ricos y poderosos patrocinadores del arte, hombres como Rockefeller (quien apoyó la creación del Museo de Arte Moderno de São Paulo.) y Whitney, que controlan los museos y ayudan a formar la política exterior de su país, reconocen también el valor de la cultura en el campo político. El artista crea libremente, pero su obra es promovida y usada por otros para sus propios fines."¹⁶

Durante las dos "décadas vulnerables" (1950-1970), los artistas latinoamericanos recibieron estímulos para que cambiaran su estilo y lo aceptaran como una respuesta a los concursos internacionales. Así, en las bienales como en la de São Paulo de 1961, al menos 80% del trabajo artístico pertenecía al abstraccionismo y más de la mitad a las últimas modalidades, relegando el concepto de "regionalismo" y de "raíces".

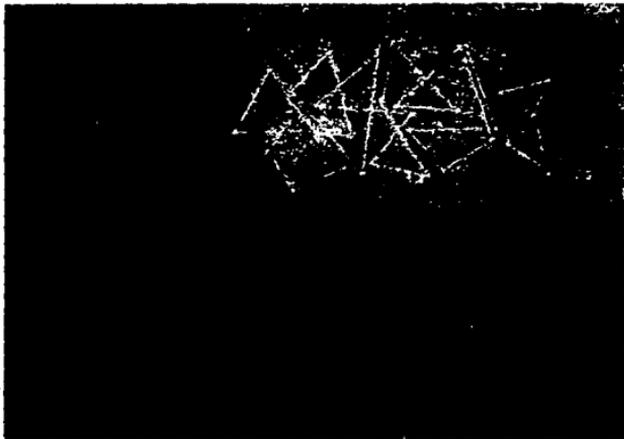


Fig. 3.8

Rufino Tamayo. *La Gran Galaxia*. 1978. México, D.F.



Fig. 4.1
Vizdy. Detalle.

CAPITULO: 4. HACIA UNA NUEVA PINTURA MURAL MEXICANA.

4.1. LA ÉPOCA MODERNA Y TECNOLÓGICA EN MÉXICO.

Al hecho de que la arquitectura fuera despojada sistemáticamente de la pintura y la escultura, Juan O'Gorman afirmaba —que era causa de un fenómeno propiciado por la civilización occidental de la época moderna. Esa época, nacida de la Revolución Industrial, tuvo un período de deshumanización, donde el ser humano se convirtió en simple fuerza de trabajo especializada, y al cual, no se le dio importancia ni como espectador en el proceso cultural. La arquitectura fue entonces, por principio mecánico, despojada de decoración.

Era entonces necesario recordarse que en los períodos de toda la historia, desde las culturas más antiguas de América, hasta la época de Porfirio Díaz, la pintura y la escultura siempre acompañaron a la arquitectura. Algunas veces eran parte integral de la obra arquitectónica, otras, simple decoración puesta sobre ella. En el período neoclásico, la arquitectura no se "despojó de sus artes hermanas," pues empleó muchos elementos decorativos. Las fachadas fueron muy escultóricas y los altares de las iglesias católicas se adornaron y decoraron de elementos con pintura y escultura.

Durante el fin de siglo XIX y principios del XX, la arquitectura francesa continuó empleando la pintura y la escultura realizadas en el marco académico de la época. En la época moderna, "se intentó

con éxito la integración a la arquitectura moderna con la pintura o mosaicos de la tendencia [mal] llamada abstracta, es decir. sin tema realista".⁵⁷

4.2. LA POLÍTICA E IDEOLOGÍA DEL ESTADO RELEGARON EL MURAL.

La magnitud de la necesidad social hizo optar a la rama de la construcción, por la cantidad de edificios modernos en lugar de la calidad, refiriéndose estrictamente a los dos términos de contradicción que existe en toda arquitectura, "entre el concepto estético subjetivo y la necesidad utilitaria objetiva".⁵⁸

Al parecer de Juan O'Gorman, el arquitecto debía actuar como un hombre de negocios, ya que no debía ser como los antiguos tenían conceptualizado al arquitecto: era "el maestro del arte, de los ritmos, de las armonías, y del equilibrio estable de la piedra, del mármol, para realizar obras de arte perdurable".⁵⁹

El hecho de la separación entre las artes plásticas: pintura y escultura, y la arquitectura, fue patente al iniciar el trabajo de los muralistas mexicanos. Entraron en edificios viejos que en distintas épocas albergaron centros de enseñanza y talleres de artesanos, lo mismo que en antiguos palacios o recintos pequeños, muchas veces sitios inadecuados para la gran pintura. Muchas de estas obras arquitectónicas, habían sido proyectadas en función del servicio que iban a prestar, ya fuera para predicar o para servicios burocráticos.

A pesar de que la pintura mural (época de Vasconcelos) como elemento estético de la arquitectura, había sido añadida a ésta, la pintura mural se conservó como una obra de arte. Como tal, reflejaba con realismo una necesidad sentida por el pueblo, y un contenido esencialmente mexicano. Con la pintura mural la arquitectura ganó en calidad, lo mismo que la enseñanza, la cultura, la economía y la política de México.

"Las casonas de estilo colonial o afrancesadas ganan en movimiento y en colorido con las pinturas empotradas en sus paredes y, en cierta forma, cambian su aire de claustros en desuso y se transforman en hogares colectivos de una inquietud juvenil que abarca a la gran mayoría de los mexicanos."⁶⁰

Para los antiguos mexicanos, las artes plásticas pertenecían a un concepto íntegro de forma y color en el espacio absoluto de la

arquitectura, es decir, por dentro y por fuera. Hoy mismo, por todo el mundo existen notables trabajos de pintura popular, realizadas en los exteriores.

La pintura mural en el exterior de los edificios no significa una novedad. En México, desde la época prehispánica hasta nuestros días, hay la necesidad de continuar nuestra propia tradición y de buscar su desarrollo, tanto plástico como técnico. Con estos dos aspectos se logra objetividad en sus contenidos estético y político, así como su mayor duración a la intemperie.

La pintura (mosaico, etc.) en el exterior de los edificios puede tener más público que la realizada en los interiores. Así, su contenido llega a todas las capas del pueblo más rápidamente, y en esto consiste su principal virtud. Aún cuando exista la consideración, de que el arte sólo puede ser privilegio de las minorías intelectuales y "cultas", la pintura en el exterior de los edificios plantea una proposición contraria a sus intereses de clase.

4.3. INFLUENCIA DE LA ESCUELA TRADICIONAL MEXICANA.

La pintura de historia sigue respondiendo en México a diferencia de otros países.

A finales de la década de los sesenta, surgió en los Estados Unidos el interés por los muralistas mexicanos influenciando a una nueva generación de jóvenes artistas-activistas, muchos representando a los sectores político y socialmente oprimidos de los ghettos negros, chicanos y asiáticos. Imitaban el arte político monumental de los mexicanos y muy particularmente la retórica de confrontación radical y las figuras colosales y escorzadas de Siqueiros, el último sobreviviente de los tres grandes. Son murales comunitarios, elaborados por todo el territorio de los Estados Unidos, que si bien resulta en error mirarlos con criterio comparativo con los trabajos de sus maestros mexicanos, es justo reconocerlos como pintores marginados, no profesionales, que nunca tuvieron la intención de "imitar" y mucho menos de competir, y sí el deseo de lograr la influencia ideológica.

4.4. MURALISTAS DE HOY.

La pintura mural de México usó durante 25 años la influencia de la Revolución. Veinticinco años después de los trabajos de la Preparatoria, de la Secretaría de Educación Pública y de Chapingo,

"...El gobierno ya no considera tan necesario apoyarse culturalmente en los pintores, como lo había hecho antes, para tener que tolerar, en los muros públicos manifestaciones tan abiertas de rebeldía como la de Orozco en la Suprema Corte de Justicia, o como la de Rivera en el tríptico del mismo Palacio Nacional y en la Secretaría de Educación Pública, donde incita a una nueva revolución, ahora de tipo socialista, contra la sociedad vigente." 61

Los artistas jóvenes buscan lo reciente del mundo para plasmarlo en la pintura, con ello también, la pintura mural se extiende y amplía. Los artistas son fieles a preocupaciones del pasado, concerniente a anhelos de justicia social, de fraternidad humana y la exaltación de lo mexicano, en un plan de mayor universalidad a los temas.

Esta es una preocupación de los muralistas jóvenes dentro de los que destacan: Benito Messeguer, Mario Orozco Rivera, Francisco Moreno Capdevila, José Hernández Delgadillo y Federico Silva.

Manuel Felguérez realiza en su obra una prolongación de la pintura mural, sustituyendo colores por formas plásticas no figurativas.

Con su obra,

se "...confirma la tesis... de que el muralismo mexicano, orientado desde hace tiempo hacia formas escultóricas, constituye una de las expresiones más vivas y constantes del arte de México." 62

Se comprueba que lejos de haberse extinguido, después de décadas de producción, el muralismo se ha dirigido en su búsqueda con artistas jóvenes, a nuevas formas creativas, abundantes de originalidad y vigor.

El mismo José Luis Cuevas (1934), quien se había mostrado contra el muralismo, realizó una pintura monumental en lo alto de un edificio y lo llamó «mural efímero» por estar expuesto a la intemperie y no pretender su durabilidad. Inició una forma de muralismo, la de los grandes edificios y en las grandes calles, para comunicarse a la manera de anuncio comercial, pero en lenguaje artístico con el público.

Destaca el hecho importante acerca del interés, continuo y vigente, de los artistas por la pintura mural.

La producción de la pintura mural ha ido en ascenso en forma continua. Debe señalarse que el muralismo mexicano, desde su inicio, ha contado con apoyo económico y estímulos, sean estos por parte del gobierno o del sector privado (lo que afirma Orlando Suárez), aunque destaca el mundo oficial como el que fue y seguirá siendo casi el único mecenas posible del arte monumental.

Resaltan claramente dos periodos de auge: el primero abarca la década de los 30's y el segundo se inicia alrededor de 1948 hasta 1969, destacando dos años por la alta producción, 1959 y 1964 cuando se ejecutaron 98 murales, muchos de ellos en el nuevo Museo Nacional de Antropología. (Lám. XVII)

En la década de los 30's, estimularon la producción de murales: las Misiones Culturales, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, la Alianza de Trabajadores de las Artes Plásticas organismos estos últimos que desplazaron una amplia actividad en contra del fascismo; y por último el apoyo por parte del gobierno del general Lázaro Cárdenas.

Posteriormente, la producción de murales ha estado directamente relacionada con el aumento en la industria de la construcción. Los gobiernos patrocinaron grandes obras como numerosos multifamiliares, la Ciudad Universitaria, la Secretaría de Comunicaciones, el Centro Médico Nacional del IMSS, centros escolares y asistenciales, muchos construidos por el Instituto Mexicano del Seguro Social, el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana y el Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado. A ese interés constructivo se suman los nuevos edificios construidos por la banca, la industria y el comercio en toda la República.

Ha quedado demostrado, por medio de estadísticas:

- 1) que el número de artistas que practican el muralismo no ha decrecido, por el contrario: las nuevas generaciones demuestran gran inquietud por cultivar este género;
- 2) que existe una concordancia entre la producción de murales y la incorporación de artistas en las fechas marcadas de mayor auge;
- 3) y que se debe considerar falsa la acusación que se hiciera contra los tres grandes de ejercer el monopolio de las oportunidades para producir murales, en detrimento de los demás artistas. Es justo que se les reconozca el gran talento creador y la enorme capacidad de trabajo para producir obras que se imponen por su calidad y monumentalidad tales como:



Fig. 4.2

Pablo O'Higgins. *Boda indígena en el pueblo de San Lorenzo*. 1963-64.
Museo Nacional de Antropología. México, D.F.



Fig. 4.3

Fig. 4.3
Fanny Rabel. *Ronda del tiempo*. 1964.
Museo Nacional de Antropología.
México, D.F.



Fig. 4.4

Fig. 4.4
Raúl Anguiano. *La creación del hombre en el mundo maya*. 1964.
Museo Nacional de Antropología.
México, D.F.

SEP, Escuela Nacional de Agricultura, Palacio Nacional, Hospicio Cabañas, Universidad de Guadalajara, Hospital de Zona Número 1 del IMSS, etc.

Registrados 289 artistas hasta 1969, se debe afirmar que a nuestros días son muchos más los artistas que trabajan el muralismo mostrando talento y calidad profesional.

De 1921 a 1923 el muralismo se inició con el impulso de 17 artistas mexicanos y 3 extranjeros; en el segundo impulso 1930 a 1940 se aumentaron a los primeros, 43 artistas mexicanos y 10 extranjeros. Durante el auge de mayor producción mural 1948 a 1968, se añadieron 161 artistas más.

Los gobiernos mexicanos fomentaron e impulsaron el muralismo y duraron de ser en 1930, el impulsor principal al interesarse el sector privado, sobrepasando al Estado en cantidad de encargos (así se registran en los años: 1932, 1940, 1943, 1944, 1946, 1949, 1954, 1955, 1958, 1961, 1965, 1967 y 1968).⁶³

Haciendo el análisis desde el punto de vista histórico, social, cultural, político, diplomático, etc., encontramos las causas de presión ideológica que normaron el contenido de la producción mural.

4.5. HACIA UNA NUEVA PINTURA MURAL EN MÉXICO.

Posteriormente a la ruptura con la Escuela Mexicana de Pintura y durante el momento que el expresionismo abstracto de la Escuela de Nueva York se encontraba tan de moda en los Estados Unidos, Arnold Belkin, artista mexicano de origen canadiense, se había interesado en el libro de recién edición de Selden Rodman intitulado: The Insiders: Rejection and Rediscovery of Man in the Art of our Time (Los Interioristas: rechazo y redescubrimiento del hombre en las artes de nuestro tiempo). Rodman apoyaba el neomuralismo que empleaba la representación de la figura humana, y atacaba al expresionismo abstracto.

Belkin junto con Francisco Icaza se animaron a formar un grupo con el nombre propuesto por ese autor: "Los Interioristas". En agosto de 1961, se redactó un manifiesto "Nueva Presencia: El hombre en el arte de nuestro tiempo". Sus propósitos eran "destacar el único arte que es significativo para nuestros contemporáneos; el arte que no separa al hombre individuo del hombre como integrante social. Nadie tiene derecho a la indiferencia frente a la organización social. Mucho menos el artista. Lograr para el arte un cometido activo, como única postura responsable del artista frente a su tiempo."⁶⁴

Ante la militancia contra el abstraccionismo y en defensa del arte neofigurativo, surgió un Neomuralismo Humanista practicado por Arnold Belkin.

La obra de muchos artistas sufrieron el embate de la penetración cultural, —un gusto en el arte, impuesto por las potencias políticas y económicas— y a pesar de ensayar tendencias de vanguardia, luchan por afirmar un lenguaje de sentido nacionalista.

Con el neomuralismo los artistas han tomado conciencia ante las advertencias sobre una falta de libertad interpretativa en el trabajo, se antepone el concepto de honestidad intelectual tanto en la voluntad de ser entendidos, como en el de abrirse hacia nuevas tendencias y nuevas propuestas.

El valor innegable de la pintura mural consiste en ser una obra autónoma, que no puede ser promovida ni tampoco puede ser usada por otros para sus propios fines.

José Chávez Morado, afirmó en 1990, refiriéndose al muralismo mexicano que —"Nunca hay camino de regreso..."

Propuso buscar un nuevo tipo de monumentalismo, considerando que el carácter de monumentalidad e intimidad han sido parte de la arquitectura mexicana desde los prehispánicos hasta nuestros días.

El pueblo mexicano ha mostrado ser un gran creador. Barragán, por ejemplo, retomó como elemento primordial en su arquitectura, el color. Fernando González Gortázar, compañero de oficio de Barragán, señaló (*La Jornada*, 17 de octubre de 1985) —que aquel "introdujo en los edificios un inusitado cromatismo de amarillos y azules, de naranjas, de rosas y morados que se creían patrimonio de otras artes y nos enseñó a ver el cielo desde las azoteas..." Pocos son los artistas que como Barragán le han dado a nuestro país, "el rostro que hoy tenemos".

La visión de algunos artistas sobre la "nueva pintura" es la de una tendencia a liberarse de la arquitectura, propuesta donde se sugiere una búsqueda en la calidad del muralismo y pasar de lo didáctico a transformador del entorno humano.

El mural no tiene porque liberarse del muro, así como tampoco tiene porque restringirse a él, o a varios de ellos, puede extenderse a todos ellos y a todo cuanto pueda ser pintado, incluyendo en la composición, las rendijas, los recovecos y aun los espacios vacíos, así como el piso, el "plafond", las celosías, etc. Se puede pensar en el UNIVERSO PICTÓRICO TRANSITABLE, que pueda dar vida a la carencia de estímulos estéticos para el hombre en la calle.

4.6. EL LENGUAJE DE LA PINTURA MURAL.

Las dos orientaciones esenciales de la pintura mural son: la pintura mural con un contenido dialéctico y doctrinario, apoyado sustancialmente en una expresión formal estética, y la pintura mural con una intención exclusivamente estética.

4.6.1. MURAL DE CONTENIDO DIALECTICO Y DOCTRINARIO.

Los muralistas posrevolucionarios pintaron con un objetivo social y político correspondiente a un momento de luchas de clases y de poderes. En manos de los pintores modernos, el muralismo se convirtió en instrumento de expresión de sus convicciones proletarias revolucionarias.

Los acontecimientos en nuestro país dan opción a una plástica política, representativa del régimen capitalista y las etapas próximas de la nueva sociedad.

Habrà política en la pintura mientras nuestra sociedad mantenga división de clases.

"Mientras la pesadilla de la dominación extranjera (política, económica, diplomática, etc.) no se disipe por completo de la mente del hombre, los pintores mexicanos tendrán que seguir fustigando, en Cortés, a las conquistas; en la Malinche, a los entreguistas; y en los diplomáticos (amigos), a los que arman el brazo de los hombres. Del mismo modo, mientras haya necesidad de estimular el heroísmo y la abnegación de los próceres, los pintores no se cansarán de exaltar, ni el público de aplaudir, a hombres como Cuauhtémoc, Morelos, Juárez, Zapata y Villa."

La pintura mural puede contar historias, pronunciar discursos, hablar de moral, de los hechos vivos (objetivos o subjetivos), de la sociedad capitalista, de la vida diaria y las luchas constantes del proletariado.

El pintor emplea los elementos de la plástica que contengan connotaciones psicológicas, que hablen con un lenguaje subversivo y revolucionario. El pintor requiere de una postura activa e ideológica a favor del proletariado y su combate, para lograr un trabajo de fuerza revolucionaria y no únicamente decorativo.

La pintura mural tiene por objetivo ser una plástica de afirmación socialista, de combate contra el régimen capitalista, de captación ideológica de las grandes masas, una plástica con contenido doctrinario y dialéctico. Con estos elementos aplicados en la pintura mural, ella será un arte con valor absoluto.

4.6.2. MURAL DE CONTENIDO ESTETICO.

El otro camino de la pintura mural, independiente de la opresión de las clases dominantes y de toda desviación política, puede estar lejos de cualquier intención anecdótica o descriptiva, con contenido filosófico o literario.

La pintura mural puede ser producida por el solo placer de las texturas, las formas, los volúmenes, los colores y los ritmos, creados por todos estos elementos. La pintura mural puede ser, resumidamente, una plástica al servicio del sentimiento estético del hombre.

Fernand Léger sustentaba que el arte abstracto se encontraba en conflicto cuando se intentaba hacer pintura de caballete, no así para la pintura mural. Para el mural, las posibilidades son ilimitadas.

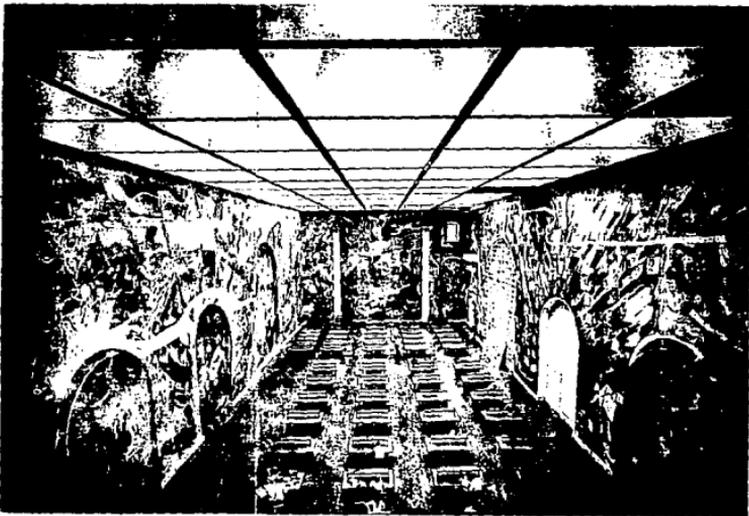
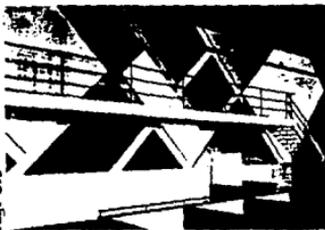


Fig. 4.5

Vlady Kibalchich. *Un Nuevo Muralismo*. 1982. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada. Antiguo Templo de San Felipe Neri. México, D.F.

Fig. 5.1



Theo van Doesburg. El Cabaret Aubette de Estrasburgo. (Colab. Jean Arp). 1926.

CAPITULO: 5. USO Y DESUSO DE LA PINTURA MURAL.

5.1. LA EDAD MODERNA: LA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL EN EUROPA.

En el siglo XVIII, se inició en Europa una revolución en la productividad, mecanizándose el trabajo artesano, norma de la existencia humana. Los inventos se sucedieron uno tras otro, y el aspecto tecnológico empezó a transformar la vida del hombre. El individuo abandonó el taller casero y se unió a la masa anónima de la gran empresa. La Revolución Industrial trajo consigo, un estilo que se impuso.

La mayoría de los arquitectos no captaron la esencia de la época y en sus realizaciones continuaron a través del neoclásico, después siguieron con el neogótico, siempre en vez de asimilar el momento actual o indagar en el futuro, se entretuvieron en revalorizar antiguas tendencias arquitectónicas, que si en el siglo XVIII ya se consideraban arqueológicas y caducas, más lo eran en el siglo siguiente en el que la Revolución Industrial presentó un sin fin de oportunidades para el artista innovador.

En el último cuarto del siglo XIX, los descubrimientos técnicos influyeron en el trabajo artístico; se formó un eclectisismo arrollador que hizo suyo toda manifestación plástica sin responder a alguna idiosincrasia social o nacional. Se formó el "Eclecticismo Arquitectónico", que según las manos y la sensibilidad que los producía, el efecto resultaba mejor o peor; en resumen, se mostró el

caótico estado del arte en la arquitectura.

5.2. DIVORCIO DE LA ARQUITECTURA Y LA PINTURA.

Hacia la culminación del siglo XIX, los adelantos materiales asombraron a todos y crearon confusión entre los constructores y artistas. Unos artistas se inclinaron "ante la maravilla de los avances industriales", perdiendo todo el sentido emocional y ganando en lo práctico y funcional ante la expresividad estética.

Los otros artistas, se apartaron de la próspera realidad, y se produjo un aislamiento negativo en el proceso de la historia del arte. La Revolución Industrial causó un duro impacto, trastornó toda la estructura humana, cambiando de ideas a los hombres y las circunstancias de su ámbito común. Con esto se rompió la magnífica colaboración que había habido entre el arquitecto, el pintor, el escultor e incluso entre el urbanista. Trabajaron cada uno individualmente en un "divorcio plástico", careciendo del criterio unánime y artístico, cosa que no se había producido hasta entonces.

La arquitectura se alejó cada vez más del mensaje de los artistas, como disciplina coordinadora, desconoció, su poder de dirección y tuvo que surgir el inevitable divorcio plástico del siglo XIX.

5.3. TECNOLOGÍA: NUEVOS MATERIALES, NUEVAS POSIBILIDADES.

Durante la ejecución de la arquitectura neoclásica, carente de espíritu y presencia sociológica moderna, se tropezó con la aparición de un material antiguo en cantidades industriales: el hierro, que producido en serie se convertía en un elemento de notoria efectividad. Se utilizó sin revestimiento, definiendo una arquitectura en la que predominó el uso de dicho metal.

Con el hierro, se introdujo otro material que fue decisivo en el devenir de la construcción: el hormigón armado; y al poco tiempo apareció otro material muy prospero para el constructor: el acero.

Estos nuevos materiales dieron un sello renovado a la arquitectura, al mismo tiempo que abatieron el costo de la construcción. Así triunfó la técnica industrial en Europa y poco más tarde en América.

A finales del siglo XIX, el arquitecto holandés, Hendrik P. Berlage impuso el uso del ladrillo (Bolsa de Amsterdam) dirigiendo la plástica arquitectónica hacia un sano racionalismo sin ornamentaciones decorativas que recarguen, en forma arqueológica,

la obra arquitectónica. Aquí comenzó la purificación estética y la esencia contemporánea. (Fig. 5.2)

5.4. EL MOVIMIENTO DEL ART NOUVEAU EN EUROPA.

Al fin del siglo XIX, el pintor belga Henry van de Velde, lanzó la consigna del *Art Nouveau*; el estilo 1900 (una sobrecarga de decoración) que no tardó en ser el *modern style* o modernismo.

Después de que la arquitectura prescindió de las líneas clásicas, se aplicó las decoraciones florales de la arquitectura árabe y gótica, logrando formas serpenteantes y onduladas con el hierro, la madera, el adobe, las tierras cocidas, la piedra, etc., elementos que entraron en el modernismo. El arte participó en esta arquitectura. Los belgas van de Velde, Victor Horta y el catalán Antonio Gaudí, destacaron en este movimiento. Careció de aspecto sociológico y técnico, pues no aprovechó las posibilidades de los nuevos materiales, producto de la industrialización masiva. Antes de 1914 el modernismo perdió empuje, ya que no mostró ser práctico, dinámico e industrializado. La Exposición Internacional de 1925, marcó el fin del estilo *art nouveau*, y apareció una nueva característica con todas las consecuencias que ella implicó, el "muro blanco" y el nuevo "rectángulo habitable". (Fig. 5.3)

5.5. LOS «ISMOS».

Fueron un grupo de pintores: Ingrés, Manet, Van Gogh, Seurat, Gauguin, Cézanne y otros, los que iniciaron la reivindicación del arte con la "buena arquitectura", quienes con sus nuevos criterios representativos, encontraron nuevos problemas pictóricos a resolver.

5.5.1. LA ARQUITECTURA SE IDENTIFICA CON LA PINTURA.

En arquitectura, siguieron los adelantos modernistas aportados por Antonio Gaudí, van de Velde y otros pintores y escultores, donde la incorporación del arte en la arquitectura se resolvió nuevamente.

El impresionismo nos muestra como se copió la naturaleza atendiendo la impresión sensorial más que a la estricta realidad, despreció los objetos y los descompuso en efectos parciales, "en un triunfo del color y de la materia, en ritmos expresivos pasando luego al llamado expresionismo en donde la expresión domina todo el tema".

Es de notarse, que esas inquietudes pictóricas llevaron paralelas

inquietudes arquitectónicas las que reflejaron la constante social, cultural y económica del momento.

5.5.2. CUBISMO, NEOPLASTICISMO, PURISMO, FUTURISMO Y LA ARQUITECTURA.

El cubismo surgió como una nueva tendencia que repercutió en el proceso evolutivo del arte y de la composición arquitectónica.

El criterio espacial del porvenir se vio influenciado por los cuadros cubistas pintados en 1910. Más adelante, el pintor holandés Piet Mondrian, sin ser arquitecto, dispuso con sus pinturas de retículas rectangulares, "un ideal neoplasticista" que pronto influyó en la actividad constructiva. Sus pinturas, que muestran los colores primarios distribuidos en tonos planos, originaron un sistema estético que se impuso. Fue el inicio del "arte puro".

Surgió el futurismo, fundado por Marinetti, que estudió el movimiento de las líneas. La preocupación intelectual del momento fue la "...dinamización del color como materia de expresión por encima de la línea y de la forma..."

Los ensayos de Braque, Mondrian, Picasso en el campo pictórico y Le Corbusier y otros en la parte arquitectónica, resultó en renovaciones en ambos aspectos artísticos. Volvió a haber diálogo entre artistas y arquitectos después de una década de divorcio.

La arquitectura asimiló de los «ismos», todo aquello que le daría valor para su imperiosa renovación. Desde 1911, todo desde el impresionismo, condujo a la abstracción: sencillas gamas colorísticas y de dos dimensiones. Wassily Kandinsky marcó los pasos para esta nueva forma de ver el espacio junto con Piet Mondrian hasta 1920, que fue la primera etapa, y a partir de 1945, acabada la Segunda Guerra Mundial, comenzó la siguiente etapa.

5.6. EL ARTE ABSTRACTO Y LA EVOLUCIÓN DE LA ARQUITECTURA.

Con los trabajos pictóricos de Braque, Kandinsky, Picasso, Mondrian, van Doesburg, Le Corbusier, etc. se llegó a conclusiones positivas.

En Le Corbusier, por ejemplo, pintando logró meditar en la tela muchas soluciones que le dio a la arquitectura. Vemos en esa época "...una interesante encrucijada donde los artistas y los arquitectos vuelven a identificarse en un criterio estético que repercutirá en el devenir de la arquitectura contemporánea, en sus formas y volúmenes estructurales como en sus líneas y decoraciones

plásticas". 69

El cubismo y el futurismo buscaban sustituir la pintura naturalista del post-impresionismo por una más abstracta, en la que el espacio sufriera una variación; esto se puede identificar en las primeras obras de Le Corbusier.

El neoplasticismo se inició en Holanda (1917) gracias a Mondrian y Theo van Doesburg; se reunieron en torno a la revista "De Stijl" que recogió a destacados pintores, escultores y arquitectos de vanguardia.

El movimiento fue decisivo para la formación de la arquitectura moderna, por la eliminación de la ornamentación, la modulación de las superficies planas, la aplicación del color vivo, y la total abstracción de cualquier figurativismo. (Fig. 5.1)

La arquitectura del movimiento "De Stijl" se caracterizó por la pureza de sus planos y volúmenes, la asimetría y dinámica de los elementos articulados por doquier; la eliminación del dualismo interior-exterior; la utilización de elementos ortogonales coloreados y bajo-relieves para estructurar y modular los espacios interiores; y lo más notable, el colorido primario, típico de las obras de Mondrian. 70 (Fig. 5.4)

El purismo es un movimiento que apareció en 1918, mediante la publicación del libro "Aprés le Cubism", sus autores: Amedée Ozenfant y Charles-Eduard Jeanneret (Le Corbusier). (Fig. 5.5, 5.6)

Ozenfant y Le Corbusier presentan el funcionalismo en pintura, arquitectura, ingeniería y diseño industrial de una forma conjunta, en "términos humanistas", con el mismo principio del Renacimiento: el cuerpo humano como el "canon" del orden que busca el hombre. 71

El pintor se esfuerza cada vez más por intervenir en los aspectos estructurales y funcionales, o al menos, en los espaciales de la arquitectura, exigencias que los arquitectos juzgan como intromisiones que no están dispuestos a consentir. Uno de los primeros conflictos estalló entre el arquitecto holandés Oud, y van Doesburg con motivo de su colaboración en el bloque VIII de las viviendas Sprangen en Rotterdam (1921). En este proyecto, como en el Estudio de color para casa de clase media (1921), van Doesburg no ocultó la ambición de negar las funciones arquitectónicas o de sustraerse a los elementos estructurales con objeto de resaltar la autonomía de los planos y las formas compositivas abstractas. El hecho de que una puerta fuera entendida como un elemento funcional o como un plano cromático, provoca que las exigencias de la composición abstracta del colorista, entren en colisión con los requerimientos prácticos del arquitecto. 72



Fig. 5.2
Hendrik P. Berlage. LA BOLSA DE AMSTERDAM. 1903. Holanda. Detalle.



Fig. 5.4
LA CASA SCHÖDER-SCHRADER DE UTRECHT. Gerrit Rietveld y Mrs. Schöder-Schräder. 1924.
Casa moderna que pone de manifiesto los principios de la teoría del arte y de la arquitectura de De Stijl con su interpretación de planos, sus entrantes y colores. Holanda.

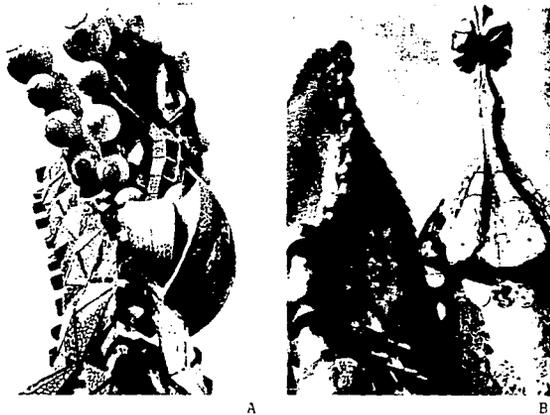


Fig. 5.3
Antonio Gaudí. LA SAGRADA FAMILIA. 1905. Barcelona, España. Detalles.

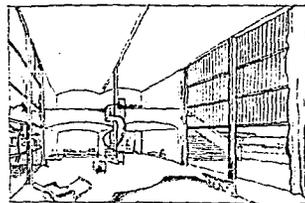


Fig. 5.5
Le Corbusier. Proyecto para una villa. 1916.

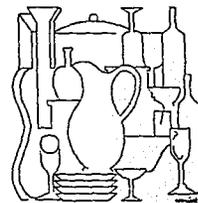


Fig. 5.6
Amédée Ozenfant.
Composición Purista.

fig. 6.1



CAPITULO: 6.

Gene Davis. "Artpark". Estacionamiento de Niágara, Nueva York.

NUEVAS PROPUESTAS.

6.1. MATERIALES INNOVADORES.

En la época moderna aparecieron nuevos materiales: aluminio, vidrio y plástico con lo que cambió la fisonomía de la arquitectura. En la actualidad, un muro en la arquitectura puede sólo cumplir la función de cerramiento de la obra conjunta.

El papel anterior de pared sustentante fue sustituido por un material ligero, como es el vidrio.

"Los edificios se convierten en piezas exteriormente vidriadas, y la ingeniosa habilidad del arquitecto en escoger especiales coloridos para los cristales, de día con el sol, y de noche con la luz interior, proporcionan unos efectos urbanos de extraordinaria belleza."

El plástico es el otro material que también transforma el criterio arquitectónico, proporcionando una ventaja económica.

El progreso técnico configura la estructura arquitectónica, colaborando a definir el estilo artístico. Aun con esos materiales

nuevos, hay una vuelta a los materiales y técnicas artísticas antiguas, como son los mosaicos, la cerámica, la pintura al fresco, etc.

El proceso de vidriar la alfarería y hacer vidrio amplió el rango de color para ser explotado en el diseño. El vidrio, consiguió dar luminosidad al color, el cual iluminó interiores de iglesias y catedrales.

En el ambiente moderno, la policromía amplía la experiencia de la forma arquitectónica y escultural. Este es el empleo del color en tres dimensiones; los elementos modulados de la arquitectura dan posibilidades espaciales sobre planos internos y externos. El color puede destacar los ritmos de la paredes exteriores, separar lo interior de lo exterior en los espacios transicionales, balcones, columnas, etc., —una integración con el diseño arquitectónico.

6.2. ARQUITECTURA RELIGIOSA MODERNA.

La arquitectura religiosa, ha sido el resultado de una colaboración inteligente y sensible; es el logro de mucha gente.

6.2.1. ARTE SACRO EN MEXICO.

La actitud de la iglesia, hacia el arte ha cambiado, comprendió la importancia del papel que en particular la pintura mural ha representado en México. Integrantes del Opus Dei se acercaron a los pintores y les abrieron las puertas de los templos.

Las instituciones privadas e iglesia aceptaron la decoración de las paredes de sus edificios, con una temática que no contradijera sus convicciones, ni que atentara contra la arquitectura.

6.2.2. ARTE SACRO EN EUROPA.

Se ha observado en las actuales iglesias una integración plástica: el arquitecto agrupa a los artistas que van a colaborar con él. La iglesia, desde la planta hasta el último detalle ornamental, irradia una unanimidad plástica.

Se ha desenvuelto el arte de los vitrales, los cuales destacan ampliamente gracias al hormigón armado que ha adelgazado hasta el máximo las paredes, cambiando así, la fisonomía tradicional de la arquitectura religiosa.

Un sobresaliente ejemplo de este arte universal en el campo sacro, es la iglesia de *Notre-Dame-de-Toute-Grâce*, Nuestra Señora de Toda Merced, en Assy, Francia. La iglesia fue construida por el arquitecto francés Maurice Novarina, quien sobresalió por crear iglesias cuya estructura y materiales armonizaban con el entorno físico. Aquí destacan las colaboraciones artísticas reunidas por padres Dominicanos (padre Marie-Alain Couturier y el canon Jean Devémy).

En la fachada, tras 8 columnas de granito que sostienen el alero de madera, vibra el colorido de los mosaicos de Fernand Léger, quien los inició en 1945 y que cubren la portada arquitectónica, representando los atributos místicos de la Virgen. En su interior, aparece el talento pictórico de Pierre Bonnard, quien en 1943 inició la decoración de uno de dos altares laterales; en 1948 Henri Matisse trabajó en otro altar lateral. En 1946-1950, George Rouault realizó 4 ventanas emplomadas, y en 1947 Marc Chagall aceptó la decoración del baptisterio. (Fig. 6.2), (Lám. XIX)

La obra es arte actual, de tema sacro, donde cada artista gozó de libertad plástica y donde se pudieron sumar originales personalidades artísticas, logrando la creación de un conjunto de admirable armonía.



26. FERNAND LÉGER, *The Virgin of the Litany*
FAÇADE MOSAIC

Fig. 6.2 Fernand Léger. *La Virgen de la Letanía*. Fachada en mosaico. 1945.

ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA

6.3. MURALISTAS EN LA UNESCO.

El edificio que sirve de sede de la UNESCO, levantada en París, y proyectado por arquitectos y artistas de varios países, encierra "un sentir plástico universal que abarca todo el Arte".⁷⁴

El holandés Karel Appel (1921) pintó *Encuentro en Primavera* para una pared del Restaurante.

Roberto Mata (1912), un chileno decorador, preparado con Le Corbusier en urbanismo, realizó un mural resuelto en fuerte tendencia expresionista.

El mexicano Rufino Tamayo realizó una pintura mural al fresco titulada *Prometeo Aporta el Fuego a los Hombres* destinado al Edificio de Conferencias.

Pablo Picasso (1881-1973), español nacido en Málaga, colocó en el edificios de las Conferencias, sobre un muro trapezoidal de 80 metros, 40 paneles de madera pintados en su villa de Cannes, que forman el tema *Icaro*.

El francés Jean Arp, aportó un bajo relieve abstracto en bronce que orna el muro exterior de la Biblioteca.

El pintor español Juan Miró, presentó dibujos murales traspasados a cerámica por otro español [Llorens Artigas] y que ocuparon dos muros situados perpendicularmente y frente a las fachadas del edificio. Destaca una luna menguante azul en el muro más pequeño, y un disco solar de un intenso color rojo en el mayor. (Fig. 6.4)

El resultado del proyecto de la UNESCO fue un compendio de la plástica presente, "dentro del marco incomparable de la casa mundial de la cultura".⁷⁵



Fig. 6.4
Joan Miró. **MURO CON LUNA**. Muro independiente de baldosa.
1959. UNESCO. París, Francia.

6.4. EVOLUCIÓN DEL MURALISMO INTERNACIONAL.

"Pintar murales en las paredes ha evolucionado en un nivel internacional como una actividad en la que participan artistas en forma individual, grupos de muralistas y miembros de comunidades."

La idea de pintar murales ha sido mejorar el panorama visual de los habitantes de los barrios y de las colonias populares, pero también en tantas formas como diferencias regionales, sociales y étnicas existan.

Como se ha mencionado, algunos murales se pintan como una manifestación de protesta contra las desigualdades sociales, políticas y ambientales, en otros se venera la historia o un héroe o solo se expone el arte a la vista del público.

En países como Estados Unidos, museos y agrupaciones financian proyectos; en Gran Bretaña, asociaciones regionales de arte y las autoridades locales, apoyan a los interesados en pintar las paredes de su pueblo; también, mucha de esta actividad se ha orientado a un medio deteriorado; en Francia, el gobierno local, a través de un patronato, ha encargado a artistas suavizar la influencia de la nueva arquitectura. También empresas patrocinan trabajos de muralistas y en contraste, algunos murales son patrocinados por la comunidad con temas que representan sucesos y personajes locales.

Debe señalarse que el sistema capitalista [mexicano] responde a objetivos de producción rentables no siempre a favor de la imagen urbana o de los ciudadanos.

El muralismo es sin duda "una parte intrínseca de la experiencia urbana", con una gran riqueza de murales bien documentados.

Ahora en los Estados Unidos, se han realizado murales monumentales en las calles, esto es al nivel del suelo, causando una transformación de la vista a campos vibrantes sobre el suelo (a base de pintura de agua). (Fig. 6.1)

Algo semejante se ha hecho en Francia con materiales de poliéster. Estos son trabajos donde el mural en la fachada se extiende al plano del suelo.

El muralismo en las paredes resurgió tanto en los Estados Unidos como en Europa, derivada de una antigua tradición. El uso de la arquitectura ha sido un apoyo para poner una narrativa a una pintura abstracta; en México con Rivera, Orozco y Siqueiros en la década de los veinte, y en Nueva York, en la década de los sesenta.

Hace unos 50 años se retomó en Europa la tradición *Trompe l'oeil* como forma de pintar casas; se representaban con gran habilidad, cornisas, trabajos de piedra rústica, estucos y ventanas —con contraventanas abiertas o cerradas para simular una riqueza del detalle arquitectónico que faltaba en las fachadas. Este muralismo combinó la ilusión con la realidad, reemplazaba el anonimato de edificios existentes con una versión ideal de lo que sus habitantes aspiraban. A veces estos murales han llegado a tal realismo que el mural superrealista casi no se diferencia de la parte real del edificio. Con este trabajo sobre un muro, se impide la dominación de una masa concreta en la impresión conjunta de la fachada a la calle.

Al proporcionar a una fachada elementos arquitectónicos ficticios y ornamentación falsa, para dar la impresión por ejemplo, de opulencia y de elegancia que no contiene el edificio, se esta creando una "antiarquitectura". Sin embargo, la técnica superrealista aplicada cuidadosamente, desea en algunos casos llamar la atención al deterioro de las partes del edificio. El hacer ilusión en obras de restauración puede aparecer como una habilidad en la esencia de las bellas artes.

Ejemplos de diseño mural (Londres), respetando la calidad de la superficie, muestran como la pintura puede cambiar totalmente un "austero carácter arquitectónico".

El color es un importante instrumento que se puede utilizar para dar a edificios existentes elementos de expresión, narración, ambigüedad y comunicación que habían perdido con el tiempo. Este retorno de elaborar fachadas por artistas, ha servido como medio para familiarizar al artista contemporáneo y a su público, con una amplia experiencia, aunque restringido por la "moderación del estilo internacional".

"Aun así, la inviolabilidad implícita de una pared son cuestionados por arquitectos, lo que empezó por ser decoración atractiva, hoy día está seriamente influido por la arquitectura".¹⁸

En Europa y Estados Unidos, el muralista en este tipo de trabajo, se dedica a aplicar color a un esquema completo de arquitectura, en vez de una sola pared. Este desarrollo ha conllevado la decisión de aplicar el color dentro y junto al proceso entero del diseño del arquitecto. Muchos murales grandes darán la escala urbana empleando el color —no tanto para incorporar ambientes artificiales,— sino para llenar de vida a las características existentes de un edificio.

En México, se requiere de ésta potencia del mural para contribuir a adaptar el medio al habitante; necesitamos sentirnos conmovidos para restaurar nuestra imagen urbana.

En Europa, los arquitectos han dejado de considerar el diseño de edificios como una ciencia sin color. Han invadido el aspecto gris de la arquitectura de la posguerra, dada por el concreto cerrado y prefabricado, y se ha logrado una mayor expresión individual con el elevado uso de materiales para la construcción, sea el color propio o de fábrica. Al emplear color, se identifican los elementos estructurales más importantes, haciendo saltar a la vista partes estructurales que se mantenían escondidas.

En algunos casos se muestran detrás de vidrieras, en otros, las estructuras se muestran sin ningún atractivo. Las formas industrializadas se han vuelto imágenes aceptadas, donde sus muros se ocultan detrás de figuras espaciales expuestas, las que por requerir protección "se convierten en lo más indicado para el color".

Además de la pintura, diseñadores experimentan la brillantez del esmalte vítreo y el vidrio entintado; otros materiales empleados son el enladrillado con colores mixtos, el estuco plastificado, los metales anodizados y revestidos de plástico, las tinturas y agentes colorantes para el concreto.

Se han creado nuevas formas de plásticos reforzados con vidrio y del concreto también reforzado con vidrio.

Se le llama una arquitectura de «pavo real» surgida de repente en Europa, como un acto contra la austeridad de color. El edificio se convirtió en un «ramo de flores»¹⁾ arquitectónico, resaltando de entre los sucios cremas, cafés y grises de la ciudad, o sea de la monotonía del medio circundante.

No sólo en Europa los arquitectos emplearon colores más sugestivos en fachadas, también se realizaron experimentos en otras partes del mundo: Tailandia, Finlandia y Rusia. Estos trabajos conducen a una afirmación ambiental dadas por el renacimiento de la pintura [color], la escultura [superficie y forma], y la arquitectura [espacio humano].

En España el arquitecto Ricardo Bofill, "heredero de las fantasías orgánicas de Gaudí y los encantos moriscos de la Alhambra", emplea en sus diseños pigmentos y materiales de colores brillantes para decorar los exteriores de sus proyectos. Su obra tiene semejanza con la del arquitecto mexicano Luis Barragán.

Los admirables logros conseguidos en las edificaciones de Luis Barragán, incluían el tratamiento de los colores rosa, púrpura, ocre y rojo óxido en los muros alrededor de patios; creó cuartos exteriores impregnados de color.

En los Estados Unidos en la década de los setenta, apareció la nueva arquitectura postmoderna, donde se experimentó de nuevo con el color para destacar las fachadas de los proyectos (residencias para poblaciones de bajos recursos). En ese proceso de diseño, el color desempeña un papel postmodernista en cuanto logra ajustarse a una escala y perseguir la elaboración decorativa.

Tantos ejemplos, demuestran que el concepto de color exterior ha sido restablecido para muchos arquitectos destacados, como un aspecto importante de su arquitectura.

El color como instrumento del diseño, se ha liberado de restricciones impuestas por dogmas del siglo pasado y de la cautela de principios del siglo XX.

Los grandes murales pueden atacar los elementos monótonos y regulares de los edificios, pueden transformar "la arquitectura insípida a escala monolítica".

CAPITULO: 7.

PROPUESTAS PARA UN PROYECTO MURAL.

7.1. IDEAS PARA MURALES.

El primer paso para realizar el proyecto mural es decidir sobre los materiales a emplearse. El mural puede ser pintado, hecho de mosaico vidriado, cerámica (azulejos), de metales, madera o plásticos. Esto puede estar predeterminado por el "cliente" o ser la elección del artista ejecutante.

Se debe proceder a una investigación extensa sobre el tema o sujeto que va a representarse, seleccionar los aspectos más importantes, y hacer bocetos a escala conveniente, de preferencia con propuesta de color para su aprobación. Se le pedirán cambios al artista, que incluya ciertas imágenes y excluya otras; o se le pedirá un diseño del mural completamente nuevo.

Una vez aprobado el proyecto, el artista debe preparar la superficie del muro antes de iniciar. Bajo ciertas circunstancias el trabajo puede ser excesivo para una sola persona, así que se puede emplear uno o dos asistentes. Durante todo el proceso el artista encargado debe evaluar el trabajo mural.

Si depende del artista elegir el tema a representar, una consideración importante sería crear algo apropiado al sitio en particular. En otras ocasiones, artistas pueden encontrar muros en blanco, y lanzarse en busca de los dueños o autoridades locales, y

solicitar el trabajo de decorarlas con ideas propias originales. Ocasionalmente, puede existir solicitud de propuestas a varios artistas para áreas específicas.

También hay otro tipo de acercamientos, el que surge de un grupo de gente creativa trabajando en conjunto para levantar y embellecer una vecindad con murales.

7.2. REALIZANDO EL MURAL.

Una vez que el tema o la idea para el mural ha sido elegido, el artista debe determinar el modo o estilo a usarse para desarrollar la idea en el producto final. La elección del estilo del artista dependerá de su habilidad, el efecto que se deseé que contenga el mural y que comunique, y el efecto que tenga sobre el entorno inmediato.

7.2.1. ELEMENTOS PARA EL DISEÑO.

¿Debe el mural semejar una enorme fotografía? ¿Debe ser realista, con una leve sugerencia de la idea, o completamente abstracto? ¿Cuánta ilusión de profundidad requerirá? ¿Será mejor enfatizar el espacio con el empleo de la perspectiva, o sería suficiente emplear figuras sin sombra, sobrepuestas de color plano? Los límites, — ¿serán definidos claramente con un color contrastante, o desvanecidos? ¿Deberá el color y el diseño ser representativos y naturales, o ser exagerados para crear respuestas especiales del espectador? (Rojos vivos y naranjas, p.e.j., pueden emplearse para producir un sentimiento de exaltación. Esto podría ser intensificado por el uso exagerado de líneas, diagonales y figuras angulares).

La respuesta a muchas de estas preguntas dependerá de la edad, conocimientos y habilidades técnicas del artista.

7.2.2. UNA SERIE.

Otra solución es una secuencia pictórica. Nuevamente puede ser realista, parcialmente representativa, o simbólicamente abstracta.

Una propuesta es emplear un tema único, utilizando actividades relacionadas que toman lugar simultáneamente.

Los símbolos o figuras se pueden ordenar sobre un fondo general que organice el escenario, o se puede organizar por bloques de formas variadas, posiblemente de distintos colores. Se puede trazar

con negros o distintos matices alrededor de las formas deseadas; o los límites pueden determinarse por el empleo de dispositivos decorativos relacionados a la idea general. La ventaja de este tipo de mural es la simpleza de ejecución.

Al entrelazar ideas se mezclan o sobreponen figuras para fusionar una en otra. El arreglo puede ser horizontal, vertical, espiral o una variedad de patrones. Un movimiento rítmico puede ser establecido a través de cualquier estilo, invitando al ojo del espectador a moverse en torno a una idea o sucesión de ideas visuales. Algunas áreas se pueden acentuar para dominar. Otras pueden mezclarse como un grupo de suaves viñetas.

7.2.3. VARIACIONES.

Una variación simple es la colocación de una o dos formas simbólicas, amplias y transparentes sobre una fracción del dibujo de más detalle. Estas sobreposiciones no sólo ayudan a expandir la idea, sino que resultan de gran valor para desarrollar una unidad en el conjunto mural.

Otra posibilidad es el empleo ocasional de formas tridimensionales para enfatizar ciertos aspectos del mural. Este efecto escultórico acentuará áreas de especial interés y pueden ser logradas en distintas técnicas (ejemplo: David A. Siqueiros en *La Marcha de la Humanidad* del Poliforum Cultural Siqueiros, Ciudad de México). En interiores se emplea el "Papier-maché" hechas de tiras de periódico pegadas con engrudo o sustancias similares para realizar porciones del mural.

El fotomontaje es una técnica efectiva para usarse en crear murales. Letras, números y fotografía, recortes de revistas o cualquier material impreso, pueden ser usados separados o en combinación con pintura, tinta, telas y otros materiales para realizar un diseño mural. El modo en que puede ser armado puede resultar ambos, creativo e interesante.

7.3. EMBELLECIMIENTO CON MURALES.

Integrando formas de arte, se logra convertir áreas austeras en puntos focales estéticos. Corredores, muros exteriores, puertas, espacios públicos, etc., constituyen superficies receptoras a materiales murales. Todo lo que se requiere es imaginación, y un pequeño esfuerzo extra para transformar una monótona y grisácea área de tipo institucional, en una bonanza de color y diseño.

7.4. SELECCIÓN DEL SITIO.

Incontables son los sitios que demandan la necesidad de un mural. En nuestros recorridos cotidianos, pasamos por espacios públicos cuyo recuerdo no permanece en nuestra memoria por el poco atractivo que estos representan.

Muchos sitios urbanos quedan opacados por su fealdad exterior, sitios importantes por sus diversas actividades para las ciudades y su población. Algunos, además constituyen una atracción turística nacional y extranjera. Muy merecido sería darles carácter e identidad a sitios, no sólo nuevos sino centros con tradición.

Una propuesta de mural renovara sus muros y los convertirá en un punto focal estético. El exterior tendrá mayor presentación y dará mayor importancia a la actividad que se realiza en su interior.

La propuesta puede ser sutil y silenciosa, provocando sentimiento de paz al espectador, o puede sobresaltar con un impacto fuerte, proporcionado una reacción de alegría. Este humor o sentimiento será el factor primordial que podrá elevar el mural a un escalón más alto, haciéndolo valer ante el arte y el ambiente circundante.

7.5. ESPECIFICACIONES DE PROYECTO.

La propuesta para un proyecto puede contener la siguiente información:

1. Destino y función del edificio para determinar el tema, ya que en pocos casos la pintura mural será únicamente decorativa.
2. El tipo de espacio donde se va a pintar, si es interior, exterior o semiexterior.
3. Características específicas del muro, si es cóncavo, convexo, compuesto o irregular.
4. Área selecta, superficie, obstrucciones, espacio disponible.
5. Bosquejo preliminar del proyecto propuesto.
6. Tipo y cantidades aproximadas de material a usarse, costo y fuente de recursos.

7. Propuesta de número de días y horas de producción, con fecha tentativa de terminación.
8. El nombre de la persona responsable de supervisar el proceso total.

CONCLUSIONES .

ARTE MURAL Y RENOVACIÓN URBANA.

En estos tiempos, la propagación del color por el mundo es algo inimaginable. Las calles, el campo, aquellos impresionantes paisajes que anteriormente eran melódicos y placenteros, han repentinamente visto aparecer anuncios por doquier. Se arruinó la tranquilidad del paisaje con los cables de alta tensión, que rompen nubes y árboles. El paisaje se tornó de contrastes absolutos, ésta es nuestra nueva época, es una situación de caos.

La sociedad demanda la participación de artistas plásticos, que en grupos interdisciplinarios puedan, según sus técnicas y disciplina, ofrecer alternativas para humanizar la ciudad.

Con la creación de grandes decoraciones murales, se destruye la triste sobriedad de muchos edificios: estaciones, grandes espacios públicos, fábricas, etc.

El pintor contemporáneo está interesado en seguir explorando el camino de la pintura mural de grandes dimensiones, esa expresión plástica que repetidamente es más que un acompañamiento del muro, es comunicador en una síntesis dialéctica.

Lograr calidad plástica en las superficies debe ser nuestro compromiso para la renovación urbana. El entorno físico y visual, así sea la ciudad, la calle, el barrio, etc., debe ser algo familiar e íntimo para los habitantes. Un entorno visual, cálido y humano, es una necesidad real. Por ello recalco la importancia de la pintura mural en el habitat, para evitar la confrontación del individuo con el muro blanco, liberado de toda decoración.

Las renovaciones en las construcciones pueden ser hechas con una extrema luminosidad y brillantes. Aquí podemos adentrarnos en los dominios de la influencia psicológica del color y la luz sobre los individuos. Muros con color y muros limpios, producen una definitiva influencia en el estado de ánimo del individuo y de sus hábitos visuales. El color sobre el muro le provee de ciertas propiedades: un muro oscuro avanzará hacia el observador, un muro azul pálido retrocederá, un muro amarillo puede ser incluso destruido y —una pintura mural dialogará con el hombre.

El arte mural puede hacer aportaciones positivas a la vida en la ciudad [bienestar de los habitantes], debe en forma generosa, proveer al público beneficios de —deleite, amenidad, fantasía, alegría, sociabilidad, resumido en una palabra, a un sentido de bienestar.

Debe continuarse la actividad a favor de la Integración Plástica, con el objetivo de unificar y renovar la imagen visual. El futuro ciertamente reclama la colaboración de las tres artes, arquitectura, pintura y escultura.

El arte mural puede ofrecer alternativas visuales de descanso espiritual y social. Retomando valores auténticos de nuestra naturaleza, se recrea nuestra vista y nuestra memoria en los espacios comunitarios y urbanos. Así, el muralismo en nuestras ciudades, establecerá nuevos diálogos con el peatón y el habitante de la ciudad. Se producirá aún mayor comunicación entre el artista y el pueblo al que va dirigida la obra, si existe cierto nivel de conciencia política e ideológica y, se logrará que el mensaje no caiga al vacío.

EL MURO, EL ARQUITECTO Y EL PINTOR.

Las superficies de muchas paredes con murales, se convierten en cortesía de las avenidas, un placer que desea ocultar una realidad. Pero hay otros muros amplios, terriblemente vacíos que aguardan a

la persona y lo aprisionan con su austeridad.

Arquitectos y pintores deberían poder reunirse en torno al muro. El pintor ocupa una posición en este mundo, dedicado a destruir superficies muertas, recrearlas, hacerlas habitables, para liberar al usuario de una postura arquitectónica sobrecargada.

El ser humano requiere de un espacio interno y externo habitable. Necesita encontrar armonía en cada parte que conforma el conjunto, encontrarse envuelto con diferentes sensaciones. El hombre requiere de vivir la arquitectura y contemplar el arte.

Lo que debe lograrse es un acuerdo entre EL MURO-EL ARQUITECTO-EL PINTOR, siendo este último, por su especialidad, el más apto para disponer del color. El arquitecto lo ha intentado, ha conseguido que los planos parezcan estar en movimiento por medio de la aplicación de tonos. El problema es que el color reclama mucho más que eso; corresponde al pintor activarlo, trabajando conjuntamente con el arquitecto, variarán sus ritmos y el color adquirirá expresión.

También se puede lograr una mayor expresión individual con el elevado uso de herramientas y materiales para la construcción.

Nuevos materiales, libertad de color, libertad de invención, pueden por completo transformar el problema e inventar nuevos espacios. Con ello se ayudará, conjuntamente con otros medios sociales, a transformar individuos y modificar su forma de vida.

¡Hagamos muralismo y diálogos visuales!

CITAS BIBLIOGRAFICAS.

INTRODUCCION.

1. Aldo Rosi. La Arquitectura de la Ciudad. Ed. G.Gili, Barcelona 1971. p.93

CAPITULO 1.

2. Jean Charlot. El Renacimiento del Muralismo Mexicano. 1920-1925. Ed. Domes, México 1985, p.40-41
3. Rafael Carrillo Azpeitia. Pintura Mural de México. Ed. Panorama, México 1981. p.66
4. Alfonso Caso. 40 Siglos de Plástica Mexicana, Arte Prehispánico, México 1969, p.344
5. Orlando S. Suárez. Inventario del Muralismo Mexicano. (Siglo VII a. de C./1968). UNAM, Dir. Gral. de Difusión Cultural, 1a ed. México 1979. p.20
6. O.S. Suárez. Ibid.
7. Jean Charlot. op.cit., p.29
8. Juan B. Artigas. La Piel de la Arquitectura//Murales de Sta. María Xoxoteco. México 1984, p.15
9. Antonio Rodríguez. El Hombre en Llamas. Historia de la Pintura Mural en México. Londres 1970, p.92
10. Elizabeth W. Weismann. Art & Time in México From Conquest to Revolution. p.73
11. E.W. Weismann. Ibid., p.116-117
12. E.W. Weismann. Ibid., p.117
13. Raquel Tibol. Historia General del Arte Mexicano. Epoca Moderna y Contemporánea. Ed. Hermes, México 1964, p.11
14. Antonio Rodríguez. El Hombre en Llamas. op.cit., p.120
15. A. Rodríguez. Ibid.
16. Raquel Tibol. op.cit., p.12
17. A. Rodríguez. op.cit., p.121
18. R. Tibol. op.cit., p.43
19. R. Tibol. Ibid., p.44
20. A. Rodríguez. op.cit., p.122
21. A. Rodríguez. Ibid., p.125
22. A. Rodríguez. Ibid., p.128
23. R. Tibol. op.cit., p.101
24. R. Carrillo Azpeitia. op.cit., p.65
25. A. Rodríguez. op.cit., p.142
26. Israel Katzman. Arquitectura del Siglo XIX en México. UNAM, México 1973, p.26

CAPITULO 2.

27. R. Tibol. Siqueiros, Introdutor de realidades. UNAM, Dir. Gral de Publicaciones. México 1961; p. 14.
28. R. Tibol. Historia General del Arte Mexicano. op.cit., p.139
29. A. Rodríguez. El Hombre en Llamas. op.cit., p.154
30. A. Rodríguez. Ibid., p.230
31. A. Rodríguez. Ibid., p.231
32. A. Rodríguez. Ibid., p.161
33. A. Rodríguez. Ibid., p.193
34. A. Rodríguez. Ibid., p.244
35. Laurance P. Hurlburt. Los Muralistas Mexicanos en los EEUU. (comentarios en la introducción sobre los murales que más lo impresionaron en la Ciudad de México.)

CAPITULO 3.

36. Carlos G. Lobo. Arquitectura en México, durante la 4ta. década. p. 51
37. C.G. Lobo. Ibid., p. 56
38. C.G. Lobo. Ibid., p.58
39. C.G. Lobo. Ibid., p.63
40. Justino Fernández. Arte Moderno y Contemporáneo. UNAM, p.25-26
41. P. Ida Rodríguez. La Palabra de Juan O'Gorman. UNAM, México 1983, p. 189
42. Rafael López Rangel. Diego Rivera y la Arquitectura Mexicana. SEP, México 1986, p.126
43. A. Rodríguez. El Hombre en Llamas. op.cit., p.432
44. Catalina Buendía Campos. La ruptura en el arte mexicano en los 50's. Tesis: lic. en Artes Visuales, UNAM/ENEP, México 1990, p. 110
45. A. Rodríguez. op.cit., p.441
46. A. Rodríguez. Ibid., p.446
47. Ramón Favela. Los Murales de Rufino Tamayo. "Divino Rebelde" en los Estados Unidos. Trad.: L.Rangel. s/f; p. 2
48. R. Favela. Ibid., p. 31
49. Orlando S. Suárez. Inventario del Muralismo Mexicano. UNAM, México 1972, p. 40
50. C.B. Campos. op.cit., p.122 (ver: artículo de Eva Cockcroft, revista Art Forum, junio 1974, traducido por Arnold Belkin.)
51. C.B. Campos. Ibid., p. 146 (ver: artículo de Shifra M. Goldman "La Pintura Mexicana en el Decenio de Confrontación 1955-1965". Universidad de los Angeles. California 1981.)
52. C.B. Campos. Ibid., p. 146
53. C.B. Campos. Ibid., p. 153
54. C.B. Campos. Ibid., p. 133
55. C.B. Campos. Ibid., p. 143
56. C.B. Campos. Ibid., p. 143 (ver también: Jorge Alberto Manrique. "El rey ha muerto, viva el rey. La nueva pintura mexicana". Revista de la Universidad. México 1970.)

CAPITULO 4.

57. P. Ida Rodríguez. op.cit., p.209
58. P. Ida Rodríguez. op.cit., p.209

59. P. Ida Rodríguez. *Ibid.*, p.214
60. P. Ida Rodríguez. *Ibid.*, p.360
61. A. Rodríguez. *op.cit.*, p.488
62. A. Rodríguez. *Ibid.*, p.492
63. O.S. Suárez. Inventario del muralismo mexicano. *op.cit.*, p. 381-2, 391
64. Artes Plásticas. "Arnold Belkin: 33 años de producción artística", revista de la ENAP/UNAM, vol.3, núm. 10 feb. 1990; p. 80 (ver: Arnold Belkin. *Contra la Amnesia. Textos 1960-1985*, Dir. de Difusión Cultural de la UNAM, ed. Domés, S.A., México 1985; pp. 305).
65. A. Rodríguez. *op.cit.*, p.481-482

CAPITULO 5

66. José Boix Gené. El Arte en la Arquitectura. Ed. CEAC, España, 1988, p.110
67. J.B.Gené. *Ibid.*, p.128
68. J.B.Gené. *Ibid.*, p.129
69. J.B.Gené. *Ibid.*, p.133
70. Mauricio Villacreses. La textura y el color como elemento del diseño arquitectónico. Tesis: maestría en Artes Visuales, UNAM/ENEP-DEP, México 1990; p.169
71. M. Villacreses. *Ibid.*, p.169
72. Simón Marchán Fiz. Contaminaciones Figurativas. Ed. Alianza Forma, Madrid 1986, p. 196

CAPITULO 6.

73. J.B.Gené. *Ibid.*, p.136
74. J.B.Gené. *Ibid.*, p.151
75. J.B.Gené. *Ibid.*, p.155
76. Tom Porter. Color Ambiental. Aplicaciones en Arquitectura. Ed. Trillas, 1a.ed., México 1988, p.25
77. T.Porter. *Ibid.*, p.28
78. T.Porter. *Ibid.*, p.35
79. T.Porter. *Ibid.*, p.64 ([En Inglaterra] Aldo van Byck empleó colores primarios sobre la superficie exterior de un edificio urbano; emplea un sistema de color que logra una progresión espacial del antiguo al nuevo, y de la calle al edificio.)

BIBLIOGRAFIA.

1. Alfaro Siqueiros, David 1896. Esculto-Pintura; 4ta Etapa del Muralismo en México. Galería de Arte Misrachi. (Siglo XX) México 1968.
2. An Artist on Art. Collected Essay of Jean Charlot. University Press of Hawaii, Honolulu 1972, Vol. I, pp. 380.
3. Antonio, Martín. Pintando con Acrílicos. Eds. CEAC, 1a ed. Barcelona, España 1985; pp. 122.
4. Apuntes para la Historia y Crítica de la Arquitectura Mexicana del Siglo XX: 1900-1980. Vol. 2, Núm. 22-23, SEP-INBA, {Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico}, México 1982; pp. 181.
5. Arai, Alberto T. La Arquitectura de Bonampak. Ensayo de Interpretación del Arte Maya. Viajes a las Ruinas de Bonampak. INBA, México 1960; pp. 196.
6. Arnheim, Rudolf. Arte y Percepción Visual, Psicología del Ojo Creador. Nva. Vers., Vers. Española de Ma. Luisa Balseiro, Ed. Alianza, 6a ed. Madrid 1985; pp. 552.
7. Arnheim, Rudolf. La Forma Visual de la Arquitectura. Tit. Orig.: "The Dynamics of Architectural Form". Basado en las conferencias Mary Duke Piddle pronunciadas en: Esc. de Arte y Arq. de la Cooper Union. Nueva York 1975. Colecc. Arq./Perspectivas. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1978.
8. Artigas H., Juan B. La Piel de la Arquitectura, Murales de Santa María Xoxoteco. Facultad de Arquitectura. UNAM., 2a ed., México 1984; pp. 110.
9. Boix Gené, José. El Arte en la Arquitectura Monografías CEAC de la construcción. Ed. CEAC, 11a. ed., Barcelona, España, 1988; pp. 180
10. Bonet Correa, Antonio. De La Maza, Francisco. La Arquitectura De La Época Porfiriana. Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico. SEP-INBA, Núm. 7, México 1980; pp. 100, (ilus.).

11. Cardoza y Aragón, Luis. Pintura Contemporánea de México. Ed. ERA, 2a. ed., México 1988; pp. 232.
12. Carrillo Azpeitia, Rafael. Pintura Mural de México, la Época Prehispánica, el Virreinato y los grandes artistas de nuestro siglo. Colecc. Panorama. 1a ed., México 1981; pp. 155.
13. Caso, Alfonso. Cuarenta Siglos de Plástica Mexicana. Arte Prehispánico. Ed. Herrero, México 1969; pp. 339-390.
14. Castelló Yturbide, Teresa. El Arte Plumario en México. Grupo financiero Banamex-Accival, S.A. de C.V., Fomento Cultural Banamex, A.C., México D.F., 1993; pp. 250. (ilus.).
15. Charlot, Jean. El Renacimiento del Muralismo Mexicano, 1920-1925. Ed. Domes, 1a ed., México 1985; pp. 355. (ilus.).
16. De Vicente Delgado, Alfonso. El Arte en la Postmodernidad. Todo Vale. Pintura, Arquitectura, Diseño y otras Artes en la Era del Vacío. Ed. DEL DRAC, 1a ed., Barcelona, España 1989; pp. 173.
17. Dorfler, Gillo. Últimas Tendencias del Arte de Hoy. Trad.: Fernando Gutiérrez. Nva. Colecc. Labor, Ed. Labor, Núm. 26. Barcelona, España; pp. 201.
18. DR. ATL. Conciencia y Paisaje, 1875-1964. UNAM-INBA, 1a ed., México 1985.
19. Eco, Humberto. Como Se Hace Una Tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura. Trad. Lucía Baranda y Alberto C. Ibáñez. Ed. GEDISA Mexicana, 4a ed., México 1987; pp. 267.
20. Favela, Ramón. Los Murales de Rufino Tamayo, "Divino Rebelde" en los Estados Unidos. Trad.: Luis Rangel D.; s/f., pp. 35.
21. Fernández, Justino. Arte Mexicano: De sus orígenes a nuestros días. Ed. Porrúa, 3a ed., México 1968; pp. 206. (ilus.).
22. Fernández, Justino. Arte Moderno y Contemporáneo de México. UNAM, México 1952.
23. García, Barragán, Elisa. Scheider, Luis Mario. Antología Tributaria, Diego Rivera y los Escritores Mexicanos. Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Hemeroteca Nal., UNAM, México 1986, pp. 251.
24. García, Ramos Domingo. Arquitectura y Artes Decorativas. Ed. Trillas, 2a ed., México 1976; pp. 180.
25. González Lobo, Carlos. Arquitectura en México durante la cuarta década, «El maximato, el cardenismo», en {Apuntes para la Histo-

ria y críticas de la arquitectura mexicana del siglo XX), Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico del INBA, Núm. 22-23, México 1982.

26. Gutiérrez, José. Del Fresco a los Materiales Plásticos. Nuevos Materiales para Pintores de Caballete y Mural. Vers. al español: Helena Backal de Soriano & Federico Ménez. Ed. Domés, IPN, 1a ed. México 1986; pp. 80.

27. Hall, Eduardo T. La Dimensión Oculta. (The Hidden Dimension) Psicología y etología. Trad.: Felix Blanco. Ed. Siglo XXI, 1a ed. México 1972; pp. 255.

28. Hurlburt, Laurance P. Los Muralistas Mexicanos en los Estados Unidos. (The Mexican Muralist in the United States) 1a ed. en inglés 1989, 1a ed. en español 1991, México; pp. 321.

29. Katzman, Israel. Arquitectura Contemporánea Mexicana. Precedentes y desarrollo. Instituto Nacional de Antropología e Historia, SEP, 1a ed., México 1964; pp 205.

30. Katzman, Israel. Arquitectura del Siglo XIX en México. Tomo I, Centro de Investigaciones Arquitectónicas. UNAM, 1a ed., México 1973; pp. 323. (ilus).

31. López Rangel, Rafael. Diego Rivera y La Arquitectura Mexicana. SEP, Dir. Gral. de Publicaciones y Medios. 1a ed., México 1986; pp. 139.

32. Manual de Apoyo al Taller de Pintura Comunitario. Dir. de Promoción Cultural: SEP, Proyecto Piloto de la Pintura Mural en el Edo. de Nayarit, (duración: 3 semanas, 5-23 de Marzo 1984); pp. 39.

33. Marchán Fiz, Simón. Contaminaciones Figurativas. Imágenes de la Arquitectura y la Ciudad como Figuras de lo Moderno. Ed. Alianza Forma, Madrid 1986; pp. 285.

34. Modern Sacred Art and The Church of Assy. William Stanley Rubin. Colombia University Press, New York & London 1961; pp 185.

35. Myers, Bernard S. Mexican Painting in Our Time. Oxford University Press: New York 1956; 283 pp.

36. Orozco, José Clemente. Autobiografía. Ed. ERA, 3a. ed. México 1990; pp. 112. (ilus.)

37. Panofsky, Erwin. El Significado de las Artes Visuales. (Meaning in The Visual Arts), Vers. Castellano: Nivanor Ancochea, 4a ed., Ed. Alianza, Madrid 1985; pp. 380.

38. Parramón, José. Ma. Así se Pinta un Mural. Colecc.: Aprender Haciendo, Instit. Parramón, Ed. Parramón, 7a ed., Barcelona 1984;

pp. 72.

39. Pellicer, Carlos y Carrillo Azpeitia, Rafael. La Pintura Mural de la Revolución Mexicana. Fondo Edit. de la Plástica Mexicana, 4a ed., México 1989; pp. 316.

40. Pérez de Salazar y Solana, Javier. José Ma. Velasco y Sus Contemporáneos//Una Muestra de la Pintura Mexicana Académica de la Segunda Mitad del Siglo XIX y Principios del XX, Época de J. Ma. Velasco. Ed. Perpal. México 1982; pp. 167, (ilus.).

41. Poniatowska, Elena. Bosques, Gilberto. Pablo O'Higgins. Fondo Ed. de la Plástica Mexicana, fideicomiso en el Banco Nacional de Comercio Exterior, 1a ed., México D.F., 1984; pp. 166, (ilus.).

42. Porter, Tom. Color Ambiental, Aplicaciones en Arquitectura. (Color Outside); Trad. y rev. técnica: UNAM., Ed. Trillas, México 1988; pp. 128.

43. Ragón, Michael. El Arte ¿Para Qué? (L'Art: Pour Quoi?), Trad.: Manuel Arbolí Gazcón. Edit. Extemporáneos, Colecc.: A Pleno Sol, México 1985; pp. 148.

44. Rodríguez, Antonio. El Hombre en Llamas//Historia de la Pintura Mural en México. Ed. Thames & Hudson, Londres, ed. 1970; pp. 519.

45. Rodríguez, P. Ida. La Palabra de Juan O'Gorman. (Selecc. de textos) Textos de Humanidades / 37 Difusión Cultural, UNAM, Inst. de Invest. Estéticas; 1a ed., México 1983; pp. 404.

46. Rosales Ayala, Silvano Hector. Tepito Arte Acá. (Ensayo de interpretación de una práctica cultural en el barrio más chido de la Ciudad de México) Colecc. Aportes de Investigación Multidisciplinarias, México 1988; pp. 51.

47. Rossi, Aldo. La Arquitectura de la Ciudad. (Tít. en Italiano: L'Architettura della Città.) Trad. José Ma. Ferrer y Salvador Tarragó Cid. Arq., Ed. G. Gili, Barcelona 1971; pp. 239.

48. Schnaidt, Claude. Hannes Meyer//Bauten, Projekte und Schriften. (Buildings, Projects and Writings). Verlag Arthur Niggli AG. Taufen AR/Schweiz. Switzerland 1965. English version by D.Q. Stephenson; pp. 123.

49. Suárez, Orlando S. Pintura y Decoración de Murales. El Renacimiento del Muralismo Mexicano, Siglo VII, a.C./1968. UNAM, México 1972; pp. 412.

50. Taracena, Berta. Diego Rivera, Su Obra Mural en la Ciudad de México. Ed. Galería de Arte Misrachi, México 1981; pp. 83.

51. The Documents of 20TH-Century Art//Functions of Painting. Fernand Léger. Trans. Alexandra Anderson. Ed. & introduced: Edward F. Fray. The Viking Press. New York, USA. 1973; 221 pp.
52. Tibol, Raquel. David Alfaro Siqueiros en la Integración Plástica, en {Cuadernos de Arquitectura}, Núm. 20, INBA, México s.f.
53. Tibol, Raquel. Historia General del Arte. Época Moderna y Contemporánea. Ed. Hermes. México-Buenos Aires 1964; pp. 248 (ilus.).
54. Tibol, Raquel. Siqueiros, Introdutor de Realidades. UNAM, Dir. Gral. de Publicaciones. Colecc. de Arte, coord. Pedro Rojas., México D.F., 1961; pp. 239.
55. Toscano, Salvador. Juan Cordero y la Pintura Mexicana en el Siglo XIX. Univ. de Nuevo León, PASU, 1946; pp. 14 (ilus.).
56. Toussaint, Antonio. Resumen Gráfico de la Historia del Arte en México. Ed. G. Gili. 12a. ed., México 1986; pp. 212.
57. Toussaint, Manuel. Arte Colonial en México. UNAM/Inst. de Invest. Estéticas. 5a. Ed. México 1990; pp. 303 (ilus.).
58. Toynbee, Arnold J.; Kahn, Louis I.; Michelson, Annette; Skinner, B.F.; Seawright, James; Burnham, J.W.; Marcuse, Herbert. Sobre El Futuro Del Arte. Colecc.: A Pleno Sol. Edit. Extemporáneos, (*On The Future of Art*) Trad.: Manuel Arboli Gascón, México 1981; pp. 141.
59. Twenty Centuries of Mexican Art. 20 Siglos de Arte Mexicano. The Museum of Modern Art, New York, in collaboration with the Mexican Government. El Museo de Arte Moderno en colaboración con el Gobierno Mexicano. Museo de Arte de Nueva York y el Instituto de Antropología e Historia de México, Antonio Caso Leal, Alfonso Caso, Manuel Toussaint, Miguel Covarrubias. México D.F., 1940; pp. 198.
60. Velázquez Chávez, Agustín. Tres Siglos de Pintura Colonial. Ed. Polis. México 1939; pp. 369, (ilus.).
61. Watkin, David. Moral y Arquitectura. Serie: Arquitectura y Diseño. Ed. Tusquets, 1a ed., Vol. II. Barcelona 1981; pp. 171.
62. Weismann, Elizabeth Wilder. Art and Time in Mexico: From the Conquest to the Revolution. Harper & Row, New York 1985; 285 pp.: ill. (some col.).
63. X. De Anda, Enrique. Evolución de la Arquitectura en México. Épocas: Prehispánica, Virreinal, Moderna y Contemporánea. Ed. Panorama, México 1988; pp. 235.

PUBLICACIONES PERIODICAS

1. ARTES DE MEXICO. Nueva Epoca. "Espacios del Arte Mexicano." Complemento al catálogo de la exposición: México, Esplendor de Treinta Siglos. Núm. 9. Otoño 1990. Espacios Contemporáneos. Muros y Moradas. Damián Bayón; pp. 83-91.

2. ARTES PLASTICAS. "Crítica plástica. Dos visiones antagónicas sobre Belkin." Leonor Morales, "Arnold Belkin: 33 años de producción artística". Revista de la escuela nacional de artes plásticas, ENAP/UNAM, Vol. 3, Núm. 10, febrero 1990; p.79-83.

3. MEXICO EN EL ARTE. "Arquitectura Y Pintura Mural." Diego Rivera. Revista trimestral, Núm. 15, INBA-SEP, Invierno 1988, México.

4. MEXICO EN EL ARTE. "El Arte Constructivo Mexicano, El Origen de la Vanguardia." Sebastian. Revista trimestral, Núm. 11, INBA-SEP, Invierno 1985/86, México; pp. 50-55.

5. MEXICO EN EL ARTE. "La Postmodernidad." Revista trimestral, Núm. 16, Publ. INBA-SEP, Primavera 1987, México; pp.33-41.

6. MEXICO EN EL ARTE. "Los Protagonistas de la Revolución en la Pintura Mural." Guadalupe Villa. Revista trimestral, Núm. 9, Publ. INBA-SEP, Verano 1985, México; pp. 64-70.

7. PLURAL. "Homenaje a Mathias Goeritz." Textos: Goeritz, Jaime Labastida, Michael Levin, Martin Nungesser, Antonio Toca, Abraham Zabludovsky. Revista; Segunda época/ Vol. XIX-XII, Núm. 223/ sept., México 1990; pp. 63-87.

8. REFLEXIONES DE NUESTRO ESPACIO CULTURAL. Periódico Excelsior, Sección Metropolitana. Núm. 27 388, México, D.F., Jueves 25 de Jun. 1992.

9. VUELTA. "Visión e Ideología, Sobre el Muralismo Mexicano." Octavio Paz. Revista mensual, Núm. 121, Año 11, Dic., México 1986; pp. 14-21.

T E S I S

1. Buendia Campos, Catalina. La Ruptura en el Arte Mexicano en los 50's. Tesis para obtener el título de licenciado en Artes Visuales. UNAM/ENAP, México 1990; pp. 242.

2. Guevara Vera, G. Gerardo. El Arte Como Objeto de Identidad Social, Tesis para obtener el grado de maestría en Artes Visuales, orientación Arte Urbano. UNAM/ENAP-DEP, México 1991; pp. 79.

3. Salazar Bañuelos, Antonio. Elementos para la Socialización del Arte. Tesis para obtener el grado de maestría en Artes Visuales, orientación en Pintura. UNAM/ENAP-DEP México

4. Villacreses Guerrero, Antonio Mauricio. La Textura y el Color Como Elemento del Diseño Arquitectónico. Tesis para obtener el grado de maestría en Artes Visuales, orientación en Pintura. UNAM/ENAP-DEP, México 1988; pp. 223.
