



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES CUAUTITLÁN

**Análisis interdisciplinar entre: Muralismo,
Fotografía y Cine en México
Caso Gabriel Figueroa**

TESIS

Elaborada para obtener el título de
Licenciada en Diseño y Comunicación Visual

Tenabari Joselin Suárez Velázquez

Asesora:
Mtra. Verónica Piña Morales

Cuautitlán Izcalli, Estado de México, 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

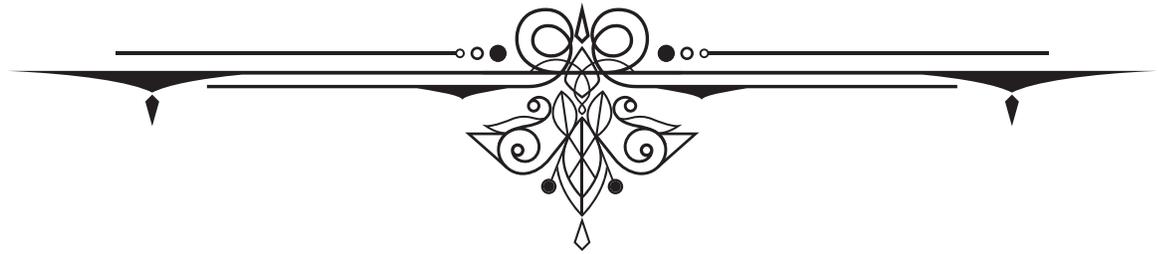
DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta 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.



Índice



Introducción	8
Resumen	14
Capítulo 1 - Breves Antecedentes del muralismo en México	
1.1 La Academia de San Carlos	17
1.1.1 Desarrollo del funcionamiento de la Academia	22
1.2 José María Velasco	24
1.3 José Guadalupe Posada	28
1.4 Cuadro Taxonómico	32
Capítulo 2 Muralismo Mexicano	
2.1 Inicios del muralismo	36
2.2 Muralismo y Consolidación	39
2.3 Técnicas del muralismo.....	52
2.4 Cuadro Taxonómico	62
Capítulo 3 Muralismo, Fotografía y Cine	
3.1 Breves inicios de la fotografía en México.....	66
3.2 Retrato del Muralismo: Tina Modotti.....	68
3.3 Muralismo en Movimiento: Gabriel Figuera.....	73
3.4 Análisis interdisciplinar entre: Muralismo, Fotografía y Cine en México caso Gabriel Figueroa.....	83
Conclusiones.....	110
Bibliografía	116
Referencia de Imágenes	121



Introducción



En esta tesis se reunirá el desarrollo de las artes con el propósito de saber los antecedentes que involucran al muralismo. De este tema se han escrito bastantes libros, artículos y ensayos, pero siempre enfocados al muralismo o a la fotografía de manera muy peculiar y específica. Es por ello que la información aquí recopilada abarca por completo la situación para poder ser entendida ante distintos ángulos.

Éste movimiento es un acontecimiento importante para México en el contexto artístico, donde todo el mundo estuvo atento a saber qué era lo que se plasmaba en los muros, existiendo hasta la fecha tal interés. A pesar de los años, es un acontecimiento que fue creciendo e involucrando distintas disciplinas, para así seguir evolucionando al arte en México.

Se hará un análisis interdisciplinar entre muralismo, fotografía y cine mexicano, con el objetivo general de entender el muralismo y la fotografía de los años veinte, para posteriormente encontrar un comparativo entre las disciplinas, logrando una fusión entre el concepto y la ideología, resultando al contexto de las fotografías con movimiento o cine-fotografía existente desde los años cincuenta.

Éste primer capítulo tiene la finalidad de dar a conocer los antecedentes históricos importantes para entender el surgimiento de la Academia de San Carlos, los procesos que enfrentó para convertirse en una institución prestigiada en las artes y evidenciar cuál fue la otra cara de la moneda, en donde participan las escuelas de enseñanza de pintura sin la posibilidad de especialización como maestro en el arte.

Igualmente, nos referimos a José María Velasco como un claro antecedente del arte mexicano, retratando por medio del paisajismo a la naturaleza de panoramas como el valle de México o los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl, donde pinta la cotidianidad de la época, mostrando recintos arquitectónicos y emblemáticos de índole patrimonial, con ello trajo consigo el nacionalismo mexicano.

A la par de éste personaje en la historia de la gráfica popular se presenta José Guadalupe Posada, quien se apoderó del grabado para hacer burla de la sociedad burguesa (porfiriana) de México, mostrando las costumbres mexicanas por medio de la comunicación visual.

Es necesario conocer el contexto de dichos antecedentes para comprender de dónde surge la intención de crear una ideología nacionalista.

En el segundo capítulo, abordaré por completo el movimiento muralista mexicano y conoceremos al precursor de éste además de mencionar ciertos artistas destacados que conformaron al muralismo, comprendiendo también la aplicación de las técnicas usadas además de los temas a desarrollar y la expansión por diversos lugares donde quedaron plasmados

los murales de estos artistas.

Abordaremos el tema del arte monumental, concibiendo a éste como una narrativa creada por el artista, logrando una interpretación hacia el lector para poder descifrar la obra a partir de la historia de México, agrupando todos los elementos que conlleva el momento histórico en que se desarrolla la obra, donde se existe una interacción en la transmisión del mensaje contenido en el mural.

En el tercer capítulo, se dará a conocer cómo fue creciendo la fotografía en México, cuáles eran los intereses por capturar una imagen y con qué propósito se realizaba esta actividad.

El arte de la fotografía avanzó de una manera veloz y el interés por capturar monumentos, sitios prehispánicos o simplemente realizar un retrato resultó en un amplio registro ante la fusión del trabajo fotográfico y la cultura mexicana, creando un gran archivo repleto de antecedentes.

Ésta técnica hizo que varios artistas extranjeros tuvieran el interés por retratar un México específico y crear una estética con elementos tradicionales, experimentando con nuevos estándares de composición en conjunto a la ideología nacionalista.

La aportación de esta investigación es lograr una interrelación entre el muralismo, la fotografía y el cine en México, en un periodo de los años treinta a cincuenta, analizando las obras bajo la teoría de la imagen y alguna porción de la hermenéutica. La metodología utilizada en ésta investigación es la definida por Jordi Llovet, que nos ayuda a entender elementos gráficos y contextuales dentro de una narrativa y su relación con un guion cinematográfico, permitiendo tener una adaptación en una escena, retomando el contexto de cualquier obra de los muralistas mexicanos o de la gráfica popular, resultando a imágenes en movimiento, trabajo realizado por Gabriel Figueroa, dando nacimiento a un énfasis en reflejo de la visión cultural y social de México, sensibilizando sus inquietudes y la manera se sentir la vida.

La manera en que logré relacionar estos conceptos fue a partir de la redacción de los dos primeros capítulos, sabiendo que estos se complementaban decidí finalizarlos integrando a Gabriel Figueroa, dado a la estrecha relación que mantuvo con los muralistas que admiraba y con quienes compartía la ideología política y social que seguían, llegando a la conclusión de que este personaje fue un “muralista en movimiento”.





Resumen

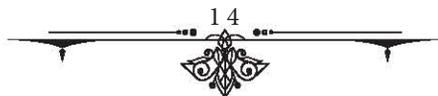


El muralismo, la fotografía y el cine en México tienen una interrelación donde, examinando información recaudada para esta investigación, entendemos el vínculo que causaron sus antecedentes (como fue la creación y el proceso por establecer una Academia de Arte en México, y por otra parte la influencia de un pintor y un grabador que veremos más adelante iniciando con un arte nacionalista.

El muralismo fue un movimiento que trascendió en el arte mexicano, creando un reflejo social y cultural; el arte del muralismo se llevó a cabo en edificios públicos, logrando contactar con cualquier individuo teniendo así la facilidad de comprender la narrativa que realizó el artista al momento de intervenir el mural.

Conociendo las técnicas con las que se llevaba a cabo y ampliando sus horizontes con la finalidad de ser conocido por todo el mundo, la fotografía hizo un registro y al mismo tiempo difundió este arte monumental.

La fotografía entonces sirvió para promover dicho movimiento, retomando también de ella un modelo para la creación de nuevas obras, trascendiendo del muralismo y la fotografía para realizar cine-fotografía y crear imágenes en movimiento, naciendo así el cine en la época de oro, retomando obras de muralistas y grabadores mexicanos logrando un "muralismo en ambulante".





Capítulo 1

Breves Antecedentes del Muralismo en México



1.1 *La Academia de San Carlos*

“El nombre de Academia de Bellas Artes, es a partir de Atenas del Jardín dedicado al héroe Academo, que se localiza en un barrio al noroeste de la ciudad de Atenas, un espacio donde Platón acostumbraba a dialogar con sus discípulos, es por ello que los atenienses acostumbraban a llamar academia al sitio de reunión. Las academias surgieron durante la segunda mitad del siglo XV, y fueron muy variadas en cuanto a la organización ya que existían reuniones de debates e interacción de nuevas ideas y conocimientos acerca del arte”.¹

En la ciudad de México existieron dos escuelas de pintura que antecedieron a la Academia de Carlos III de 1783, que fueron un fracaso y se mantienen sin fecha de registro histórico. Se había constituido por pintores, entre ellos Miguel Cabrera, quien tenía el propósito de fundar una academia considerando que debían ser postuladas por la monarquía, no por el deseo de fundar una institución artística, sino bajo la orden del rey por eso se decía que “Todo del Rey y nada del Rey”.²

La fundación de la Academia de San Carlos estuvo a la par de la de San Carlos de Valencia en San Luis Zaragoza España y la Purísima Concepción en Valladolid, son academias con un pensamiento de la casa de Borbón.³

La ciudad de la Nueva España se transformaría de ser una ciudad de chozas de barro, a ser una de esplendidos y majestuosos edificios, sin poder ser superada por su belleza arquitectónica y escultórica, fue conocida ampliamente como “la ciudad de los palacios”; la mejor evidencia de su larga tradición artística fue la gran cantidad de monumentos en los cuales está claro el paso de las tres corrientes estéticas que dominarían la Nueva España después de la conquista, el gótico, el barroco y el clásico.⁴

La Academia fue erigida en respuesta a la gran inclinación por las artes que se encontraron con sus jóvenes fundadores en la ciudad. La importancia de la Academia como institución colonial madura en la perseverancia de las tradiciones, en los cambios que trajo para el arte mexicano y en la educación artística.

La apertura de la Academia marcó el periodo barroco que prevalecería en México por espacio de 150 años, académicamente introdujo el método europeo de educación artística cuando le hacía falta instrucción, procuró imponer un orden en la práctica de todas las artes imperialmente, enlazo el arte oficial y en forma de la Nueva España en época del virreinato, pretendían propagar el “buen gusto de las artes”.⁵

1 Baez Macías Eduardo, (2002). Historia de la Academia de Bellas Artes de San Carlos (1781-1910) División de Estudios de Posgrado en Historia del Arte, IIE, UNAM, México. p.3

2 Estrada Reynoso Sergio, (2005). La academia de San Carlos en el segundo imperio, Tesis de Licenciatura, Fes Acatlán, UNAM.

3 íbidem

4 Brown Thomas, (1976). La academia de San Carlos de la Nueva España. Ed. SEP, México.

5 íbidem p.5

La Academia de San Carlos domino de tal manera el arte de la Nueva España, particularmente de la ciudad de México entre 1785 y 1821, la Academia debe ser considerada principalmente por proporcionar instrucción técnica a los pintores, escultores, grabadores y arquitectos de la Nueva España y dar reglas determinantes de la belleza; haciendo que el arte de provincia fuera liberado de la dirección de la metrópolis, pues seguramente reflejaría en poco tiempo las imperfecciones y caprichos de una cultura inmadura y se desviaría inevitablemente por la civilización europea, es por ello que el arte de la Nueva España es el reflejo sobre la influencia de la madre patria, así España hizo surgir después de la conquista, el arte del gótico y el plateresco del siglo XVI.

La Academia de San Carlos trajo críticas más efectivas para la tarea y cánones del arte y sus profesiones, en ello contaba el trascender los límites locales y bajo un profesorado adiestrado ejerció la aplicación de reglas específicas.

Se considera que la academia tuvo 3 etapas en la evolución de la fundación.

1ª Etapa: Escuela de Grabado 1778-1781

La Historia de la Academia de San Carlos tuvo su inicio en 1778 con la llegada desde Nueva España del hombre destinado a ser su primer director: Jerónimo Antonio Gil; un grabador que fue enviado a la Ciudad de México para supervisar las normas del arte y así mismo, vigilar el trabajo de la fundición y vaciado de la Casa de Moneda.

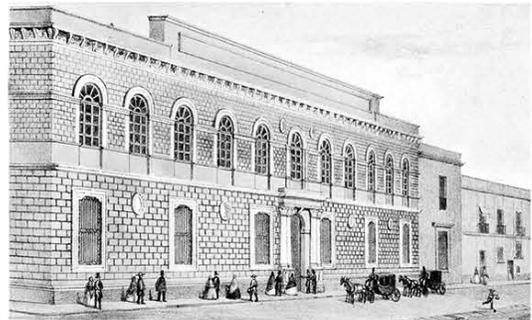


Fig. 1 Fachada de la Academia de San Carlos

La escuela de grabado de 1778 -1781, debido a los esfuerzos de Jerónimo Gil en la Academia, llegó a ser una realidad para la Nueva España, la fundación de la Academia sirvió para promover modernismo y progreso estético al igual que terminar de establecer una institución basada en los modelos tradicionales europeos, era de importancia en el mundo Español que la educación academicista pasara por un proceso para poder convertirse en una institución real; cada escuela comenzó como una pequeña sede sin categoría en algunas de las artes, alcanzando más tarde la categoría de “real”, demostrando la existencia de calidad y éxito dentro de ellas.

2ª Etapa: Escuela Profesional de Bellas Artes 1781-1783

La insistencia de Jerónimo Gil surgió por un proyecto redactado por Fernando Mangino (Superintendente de la Real Casa de Moneda) el 21 de Agosto de 1781 junto con una carta para el virrey Martín de Mayorga exponiendo la primera propuesta de un gobierno oficial

para una escuela de arte en la ciudad de México.

Mangino empleó los términos “Escuela de bellas artes” y “Academia de las artes” para anunciar lo que tenía en mente para un futuro inmediato de la escuela, solo si requería usar el título de real en el nombre de la institución. La seguridad de Mangino dio a entender que primero se establecería como escuela para más tarde demostrar que era posible sustentarse financieramente y así lograr ofrecer los servicios de su majestad, antes de solicitar lo Real.

Su plan adjudicaba la formación de una junta preparatoria con el virrey, que constaba en tener un documento oficial; con las puertas abiertas de la escuela se tendría reunión dos veces por semana para dirigir las actividades y saber la manera en cómo se desarrollaría, éste mismo procedimiento se llevaría a cabo en España para conocer las academias independientes y así estar al tanto sobre la privatización de fondos de dicha fundación.

La acción de Mangino fue solicitar donaciones de los tribunales reales de comercio y minería ya que tenían el antecedente de ofrecer la voluntad de cooperación, pues se mencionaba que México tenía la mejor organización para establecer una escuela de bellas artes.

La creencia de Pedro Rodríguez Campomanes (Consejero del Rey de España) era que las artes ayudaban a promover la industria, dicha especulación fue adoptada por las sociedades económicas dando una aplicación más práctica a sus recomendaciones, estableciendo escuelas de dibujo y diseño que eran más provechosas. El arte no sólo era el genio aislado sino también un gran provecho para el fabricante privado y artesano.⁶

Como toda escuela requiere solvencia financiera; en ese momento se explotaban las minas del país recién comenzando los tiempos de conquista. Toda la riqueza adquirida venía de los metales extraídos en la Nueva España, haciendo que el tesoro mexicano ejerciera una influencia directa sobre el patrimonio del arte.⁷

La fundación de la Academia fue un proyecto dirigido por Mangino para el Virrey en donde siempre mencionó que el autor de todo hallazgo fue Jerónimo Gil y se debía admitir que sin él no existiría la Academia, ya que Mangino por sí mismo jamás habría podido concebir la idea de establecer una institución.

Los tiempos y asuntos oficiales fueron demasiado lentos y favorables por una respuesta del Virrey Mayorga para la fundación de la Academia, en nombre del Rey se declaró como protector nato a Jerónimo Gil, proponiendo convenientemente detrás del prestigio de su cargo y de su persona como vice-protector a Fernando Mangino y prometiendo hacer un llamado para solicitar donativos que cubrieran el costo de la fundación.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.



Por el momento no existía ningún proyecto más valioso que este, pues impartir educación artística para crear medios y ganarse la vida en un ámbito profesional era de alabarse, logrando solventar a multitud de familias, dejando a un lado la pereza que durante tanto tiempo estuvo vigente.

Campomanes mencionaba a las sociedades económicas como prioridad y el poder luchar por medio de la educación eliminando así la pobreza y la mendicidad; enseñando al pueblo diferentes labores artísticas (entre ellas el dibujo) como medio de trabajo.⁸

Fernando Mangino notó parcialmente que los ingresos de la academia ascendían con gran magnitud y el tiempo se venía encima, siendo este el momento cuando realizó una junta preparatoria para verificar la propuesta de la Escuela de Bellas Artes, es así cuando Jerónimo Gil recibió el nombramiento de director de la escuela y fue incluido en dicha junta.

El 21 de Junio de 1782 la junta preparatoria se reunió para discutir la jerarquía de puestos, donde se analizó lo que sucedería con la Escuela de Grabado en la Casa de Moneda bajo la dirección de Jerónimo Gil, por otro lado, la academia mexicana no se distraería con la instrucción práctica para artistas industriales, la diferencia entre las academias es aceptar a los indígenas como estudiantes, como Pedro Benítez, quien junto con los compañeros de su raza estaba inscrito bajo el nombre de "cacique indígena".

En el año de 1782, la junta preparatoria estaba convocada en la estancia de la escuela provisional, de la cual no existía duda alguna de que su progreso presentaba el mejor aumento para llevar a cabo la aprobación y manejo de los fondos reales.

El 1 de Agosto de 1782 se hizo una petición prudente para la dotación y aprobación real junto a una asignación de 12,500 pesos mensuales, por otro lado también requerían libros y modelos para los dibujos que auxiliaban a las profesiones de arquitectura y pintura.

La ciudad de México sería favorecida por la academia, pues presentaba una honra el otorgarle el deleite a la que fuese la más "noble ciudad". La pintura estimulaba la sensibilidad de la cultura católica siendo esta considerada como inservible para la sociedad, no solo las necesidades estéticas proseguían a la junta preparatoria sino también aquellas de la vida civil.⁹

La necesidad de obtener el conocimiento arquitectónico para la construcción de casas, carreteras, puentes era una "planificación inteligente". El fiscal de la Real Hacienda discutía sobre las expediciones botánicas, que tendrían un gran manejo por quienes representarían por medio de dibujos a la naturaleza, la expectativa por el resultado existió más allá sobre la correspondencia hacia la producción de una academia de arte.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

El procedimiento final de la petición por la aprobación real de la junta preparatoria a cargo del rey concurrió a finales 1782, dicha notificación fue recibida con entusiasmo, pues ante el llamado Carlos III suponía con total claridad que la aprobación acercaba consigo la creación definitiva de una academia de arte.

3ª Etapa: Real Academia de Bellas Artes 1783

Con la posible fundación de una academia con esa magnitud las perspectivas fueron excelentes para el crecimiento de una sólida clase de artesanos en la ciudad, capacitados para el desarrollo por su propio interés y para el crecimiento económico.

El 25 de diciembre de 1783 Carlos III aprobó la fundación de una academia real titulada San Carlos en la Nueva España, traía consigo el envío de profesores destacados y acompañados de material didáctico. La aprobación llegó cinco años después, día cercano a la llegada de Jerónimo Gil a la ciudad de México, fue conveniente para la unificación con estas asambleas cuando finalmente se celebró la llegada de estatutos y el comunicado de fundación el 5 de Noviembre de 1785, casi dos años más después de la aprobación real.

Mientras tanto, bajo órdenes del Virrey se debía tomar en cuenta si la escuela se ubicaría en el Antiguo Colegio Jesuita San Pedro y San Pablo o en algún sitio desocupado.

Los consejeros de San Carlos dieron pauta a la llegada de una exposición en la ceremonia por la fundación al consejo, el Rey manifestó la satisfacción por la Academia de San Carlos que operaba oficialmente.

Ante estos cambios la aprobación real hizo una actualización en el estado legal de la escuela otorgándole mayor prestigio, estabilidad financiera y la oportunidad de desarrollarse. Destacó la concesión que otorgaba el derecho para usar el sello real, cuyo uso sirvió para que la academia imprimiera su propio escudo de armas.

La institución tenía aspecto de escuela de arte bien instalada y probablemente más parecida al departamento de arte de una universidad.

La ciencia y el arte, le deben a toda la academia iniciada en Atenas por Platón
“sin academias no habría cultura”. Antonio Mierterán. ¹⁰

¹⁰ Ibidem.



1.1.1 El desarrollo la Academia de San Carlos

Al tener fundada la Real Academia de San Carlos, con el afín de inculcar las artes, se deseaba ofrecer un alto nivel en la educación artística profesional con bases estéticas.

Ante esto, el Rey Carlos III pide establecer la Real Academia de las Nobles Artes de Pintura y Arquitectura reconocida como San Carlos de la Nueva España, con la intención de trasladarla al edificio del Ex Hospital de Amor de Dios, en las actuales calles de Academia y Moneda en la Ciudad de México.¹¹

La actividad entre el alumnado y profesorado de la institución ofreció dar clases de calidad, documentando la vida social y los acontecimientos políticos ocurridos en torno, como parte del restablecimiento de la academia, siempre se ofreció gratuidad a sus alumnos como medida para hacer que estos prevalezcan y no desertaran sus estudios, haciendo énfasis en todos aquellos de bajos recursos.

Para el año de 1786 embarcaron en México profesores que llegaron para ejercer el puesto de directores en las siguientes áreas:

Pintura: Ginés Andrés de Aguirre y Cosme Acuña

Arquitectura: José Arias por la escultura y Antonio González Velázquez.

Brindando clases en la recién inaugurada academia que se localizaba en la calle moneda y siendo director Jerónimo Gil, quien no se encontraba en la mejor situación con los nuevos profesores ya que existía un pleito entre ellos, disputa que llegó hasta la Academia de San Fernando; esto conllevó a la sustitución de los profesores Arias y Acuña por los nuevos profesores de escultura y pintura; Manuel Tolsá y Rafael Ximeno y Planes.

En otro escenario, Rafael Ximeno y Planes cumplió con lo que esperaba; inició la pintura académica y revivió la pintura mural, continuando la tradición de los grandes fresquistas que trabajaban en los sitios reales de Madrid, de Tiépolo a Mengs, aunque algunas de sus obras las trabajo con la técnica de temple.¹²

La academia, al contar con estos profesores de gran nivel artístico logró otorgar a su alumnado la introducción del estilo neoclásico principalmente en la arquitectura, que sirvió para actualizar la enseñanza con lo que acontecía en Europa, solicitando a la Academia de San Fernando libros de consulta con temas tales como el dibujo, cálculo de arcos y bóvedas, sistemas de construcción entre otros.

11 Academia de San Carlos (s/f) Disponible: <http://www.arquba.com/monografias-de-arquitectura/academia-de-san-carlos/> Consultada 24/07/16

12 Báez Macías Eduardo, (2002). Historia de la Academia de Bellas Artes de San Carlos (1781-1910) División de Estudios de Posgrado en Historia del Arte, IIE, UNAM, México. p.105

La academia no solo ofertó materias de la plástica, sino implemento incluso asignaturas como biología, historiografía, matemáticas, geometría e historia, su calidad permitió ser la primera academia de arte en América Latina.

En el periodo de 1810 a 1821 al estallar la independencia de México bajo un régimen español, la crisis política hizo una transformación en la academia haciendo énfasis en el centro de las artes, momento cuando su nombre quedaría como “Academia Nacional de San Carlos” época en que obtuvo su autonomía; cuya consecuencia fue el perder la anualidad de doce mil pesos mensuales que el rey había ofrecido para su funcionamiento. Al ocurrir esta situación la gente de la burguesía ayudo a la academia obsequiando recursos monetarios para seguir con su funcionamiento, estos recursos (donde también figuraban los fondos obtenidos de los boletos de lotería) lograron el sustento de la institución.

Fue en octubre de 1843 cuando el presidente Antonio López de Santa Anna decretó que las rentas de la lotería fueran asignadas a la Academia Nacional de San Carlos hasta mayo de 1861, cuando el presidente Benito Juárez separó ambas instituciones, la fusión de la academia y la lotería permitieron el rescate financiero de esta y la renovación de las artes en San Carlos.¹³

En el mismo año Santa Ana trajo de España a Pelegrín Clavé y al Escultor Manuel Vilar a impartir clases a la academia; para el año de 1858 Javier Cavalli actualizó el plan de estudios de arquitectura extendiendo el conocimiento de proyecto y construcción con el fin de deliberar los ordenes clásicos, otros mejoramientos que se ofrecieron a la academia fue la restauración de su fachada, siendo de igual forma Pelegrín Clavé quien influenció las bellas artes en México y dio una nueva perspectiva a los planes de estudio de pintura al ser director en la Academia de San Carlos.

La academia se transformó en el centro intelectual de la Ciudad de México para aquellos interesados en el arte, pues ésta fundamento el arte nacional que más tarde definiría la identidad en la joven nación, al profesorado de geografía e historia de México se le pedía que en sus clases fomentara el estudio por el arte prehispánico, gran eslabón que dio impulso al paisajista José María Velasco que para esos años cumplía sus estudios en la Academia de San Carlos.

13 Rosas Salas, Sergio Francisco. (2013). Cultura y política en el México conservador: la Lotería de la Academia Nacional de San Carlos (1843-1860). Estudios de historia moderna y contemporánea de México, (45), 153-159. Recuperado en 18 de septiembre de 2016, disponible: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26202013000100007&lng=es&tlng=es.



1.2 José María Velasco



Fig. 2 Autoretrato. José María Velasco

Pintor mexicano cuya especialidad fue el paisajismo, Nació en Temascalcingo en el año de 1840 nombrado como José María Tranquilino Francisco de Jesús Velasco y Gómez Obregón; en 1849 su familia se trasladó a la Ciudad de México, donde a los pocos meses de su llegada murió don Felipe papá de José María Velasco en el año de 1850.

Descendiente de una familia muy humilde, desde joven comenzó a trabajar para sacar adelante a su familia demostrando desde muy pequeño su innato talento para el arte; principalmente para la pintura. Fue en 1858 cuando Velasco ingresó a la Academia de San Carlos a la edad de 18 años, permaneciendo en torno a un periodo de grandes cambios económico-sociales, culturales y políticos.¹⁴

En sus primeras pinturas hace presencia la aplicación de colores finos, deseando una ambientación acompañada de trazos a mano alzada, refinando su técnica parcialmente.

En la academia se extendía una enseñanza artística al estilo europeo, pues gran parte del profesorado estaba regido por extranjeros; haciendo que Velasco se influenciara con el arte francés (siendo el impresionismo la vanguardia en turno). El tipo de enseñanza artística que se impartía constaba de un sistema libre, realizándolo con el auge creciente del romanticismo europeo.

A pesar de esto, durante el virreinato el paisajismo no logró figurar ante el escenario que protagonizaban las representaciones de figura humana, sin embargo poco después de ser consumada la independencia varios artistas viajaron a México para conocer la cultura y la geografía, forma en que se descubrió el paisaje nacional.¹⁵

En la Academia de San Carlos existía una importante innovación dado a la introducción en la cátedra de pintura paisajista y por el comienzo del estudio en la figura escultórica. La pintura de paisaje como género independiente, llevado desde la imagen natural jamás había sido tomada en cuenta entre los quehaceres de la vida colonial; pues el paisaje tiene una definición muy importante ligada con el término “país”, adjuntando los conceptos modernos sobre la observación científica de la naturaleza mezclado con la tradición artística que el paisajismo contenía.

14 Encinas Juan, (1943), El paisajista José María Velasco 1840-1912, ed. Colegio de México, México

15 Moyssen Echeverría Xavier, (2004). José María Velasco: un estudio sobre su obra, ed. Fondo Editorial de la plástica mexicana, México



El estudio del paisaje no fue tratado como un género autónomo en la academia, siendo hasta 1855 cuando el italiano Eugenio Landesio impartió la materia de “perspectiva, paisaje y ornato”.¹⁶

Eugenio Landesio viajó desde su tierra natal para dar cátedras sobre perspectiva, apasionado por transmitir el gusto a acerca de la naturaleza y la ciencia, enseñando durante su estancia en la academia nuevos cánones estéticos siendo precursor de la pintura del paisaje moderno en México (conocida de igual modo como “pintura general”).



Figura. 3 Eugenio Landesio (1810-1879) El puente de San Antonio en el camino de San Ángel, junto a Panzacola, 1855 Óleo sobre tela, 51 x 64.7 cm Museo Nacional de Arte, INBA

La tendencia de éste pintor al naturalismo estuvo ligado a recrear las experiencias vividas utilizando la sensibilidad, aplicando sobre el lienzo a “campo abierto” una composición retórica, donde cada elemento de la vegetación era un complemento protagonista.

Velasco y Landesio realizaron un documento dirigido a la academia, donde se consideraba el llevar a acabo la enseñanza de temas sobre composición y efectos en general; pues el estudio con materiales y técnicas eran parte de la enseñanza a los alumnos.

Dos rasgos característicos han sido relacionados con la obra de José María Velasco para apropiarse del paisaje mexicano, en específico al valle de México en síntesis a la identidad nacional y modernidad de su visión pictórica.¹⁷



Fig. 4 José María Velasco (1840-1912) Cañada de metlac, 1893. Óleo sobre tela, 105 x 160 cm. Museo Nacional de Arte, INBA.

El ingreso de la modernidad al país fue compuesto por una serie de modificaciones en la vida, las costumbres de la sociedad mexicana y por notorias transformaciones del entorno urbano y rural.

La interacción entre la experiencia vivida mediante las tradiciones y la observación del mundo natural dio seguimiento en el género más apto para poner en evidencia la profunda

¹⁶ ibídem.

¹⁷ La materia del arte, (2004) José María Velasco y Hermenegildo Bustos, ed. INBA, México pp. 55-70



modificación de los espacios en que transcurre la vida cotidiana; Velasco fue un pintor que reflejaba el color así como el equilibrio en cada composición que realizaba, aplicaba la ausencia casi por completo del negro y el contraste de las luces y las sombras que casi nunca usó, cuando pintaba a un hombre y a una mujer lograba ser vista su técnica de las escalas. El dibujo presta al conocimiento de las cosas, Velasco llegó a ser un naturalista “un naturalista acucioso, preciso y profundo”.¹⁸

Siendo su gran atracción la naturaleza, gustaba de pintar la flora y fauna, de ahí mismo desarrolló ciertas pinturas sobre la botánica y es por ello que hizo una publicación literaria de “La flora en el Valle de México”.

Mientras México se incorporaba a un mundo moderno en la vida cotidiana, existieron transformaciones donde lo rural se convertía en urbano, fue así como Velasco adopta el género del paisaje para poder transmitir el avance en el país. Se enfocó mucho en el estilo para mostrar las localidades clave de México en que se pudiesen apreciar llanuras, puentes ferroviarios, montañas etc.

Velasco montaba su material en el área donde realizaba el lienzo, resaltaba el Valle de México con una gran perspectiva de áreas, líneas y proporciones, dando un reflejo de lo que estaba visualizando; la tecnología en los materiales y utensilios que usaba fueron de gran



Fig. 5 José María Velasco (1840-1912) Valle de México desde el cerro de Santa Isabel, 1875. Óleo sobre tela, 137.5 x 226 cm Museo Nacional de Arte, INBA

ayuda, entre esas innovaciones la practicidad y portabilidad de llevarlos a cualquier lugar, los pigmentos usados por otros paisajistas son pigmentos sintéticos propios de minerales que fueron analizados químicamente resultando compuestos por cromo, cobalto, cadmio y zinc, siendo esta la razón por la cual existieron nuevas tonalidades en la segunda mitad del siglo XIX entre ellos; amarillas, anaranjadas, verdes más brillantes y por otra parte los rojos y azules que eran los más económicos.

Así, la forma de aplicación de color de Velasco es considerada austera y la superposición de capas pictóricas da la impresión en el espectador de síntesis y una ejecución altamente meticulosa, Velasco tenía una carrera sólida en la pintura, no sólo como maestro en la Academia de San Carlos; para el año de 1872 instaló un estudio fotográfico que inauguró sin éxito, para el año de 1878 introdujo la fotografía a su clase de perspectiva y reprodujo varias

¹⁸ Libreta de apuntes (2011). José María Velasco ed. Gobierno del Estado de México, México.

imágenes, su trabajo no se reflejó solamente en los cuadros de caballete, también trascendió en el mural cuyo manejo de escalas es recíproco a estudiar el espacio a intervenir.

En 1882 pintó dos murales al óleo que fueron desaparecidos, cada uno de 5 metros de largo, estos murales fueron vista de la cordillera de Ajusco y los volcanes de Iztaccihuatl y Popocatepetl.¹⁹

El pintor se adelantaba a su tiempo, al igual que sus compañeros y demás artistas de la época lo hacían en esa época, algunos pintores franceses liquidando cuentas con el academicismo casi desaparecido decidieron aventurarse en las nobles vivencias del arte moderno.²⁰



El genio artístico parecía imprudente en el efecto de avanzar, con que en cierta medida nuestro paisajista logró “inventar” la forma de ver la naturaleza mexicana.²¹

Siendo agradecido a través del tiempo por la habilidad de plasmar la naturaleza tal y como es admirada por el sentido visual.

Fig. 6 José María Velasco (1840-1912) *La Alameda de México, 1866* Óleo sobre tela, 70 x 97 cm. Museo Nacional de Arte, INBA.

En el año de 1873 traslada su taller - casa en la Villa de Guadalupe, pintando los momentos en que contemplaba el día y la noche, convirtiéndose éste en el lugar donde falleció.

19 Cinco de grandes de la pintura mexicana: José María Velasco, José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo. (1981). Proxema México.
 20 Altamirano Piolle María Elena, (1993). Homenaje Nacional José María Velasco (1840-1912) ed. Conaculta 2º Volumen, México.
 21 Debroise Oliver, (1994) Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México ed. Conaculta, México

1.3 José Guadalupe Posada



Fig. 7 José Guadalupe Posada

Grabador, pintor y caricaturista mexicano hijo de Petra Aguilar Portillo y Germán Posada Serna, nace el 2 de Febrero de 1852 en el barrio de San Marcos en la ciudad de Aguascalientes.²²

A la edad de 6 años su padre le enseña el oficio de panadero y su tío el de alfarería, ya para la edad de 15 años le dan el oficio de pintor en el patrón general de Aguascalientes y posteriormente ingresa a la Academia municipal de Artes y Oficios, en 1870 se convierte en el ayudante de José Trinidad Pedroza donde aprende a hacer litografía y grabado, dedicándose a crear estampas, retratos, planos, tarjetas y caricaturas.

En el año de 1874 se encargó de ilustrar empaques de cerillos, licores, boticas y sus grabados comerciales siguen vigentes en Aguascalientes, para el año de 1875 se casa con María de Jesús Vela de 16 años, con quien tiene su primer hijo que teniendo una corta edad fallece.

Cuando el estado de Aguascalientes sufre una inundación el 18 de junio de 1888 en donde pierde su casa y su imprenta, decidiendo probar suerte en la Ciudad de México; al tener una relación amistosa con Ireneo Paz (abuelo de Octavio Paz) colabora en la imprenta “Patria Ilustrada”. En esta época Posada tuvo muchas oportunidades para ilustrar publicaciones en la imprenta de Don Ireneo.

En México la gráfica tenía como apariencia estampas religiosas, costumbristas, de crítica social y de manera limitada los temas de cultura aristocrática, el trazo de Posadas creó una manera de poder comunicarse visualmente usando como herramienta la cultura popular; con un mensaje masivo e ideológico con tintes burlones y de la crónica teniendo en cuenta el analfabetismo existente en la población.

Decide ingresar en la tipografía y encuadernación por la editorial Antonio Vanegas, en aquella época la más grande en México donde se publicaba literatura barata para las masas; ilustraba volantes con milagros, crímenes, calaveras y retratos patrióticos, cuadernillos cancioneros, comentarios humorísticos, y los famosos acontecimientos de actualidad junto con calaveras para el día de muertos.

Posada asimiló ciertos avances técnicos aunados a la emisión del grabado, con el propósito

²² López Casillas Mercurio, (2013). José Guadalupe Posada ilustrador de cuadernillos populares, ed. RM, México.



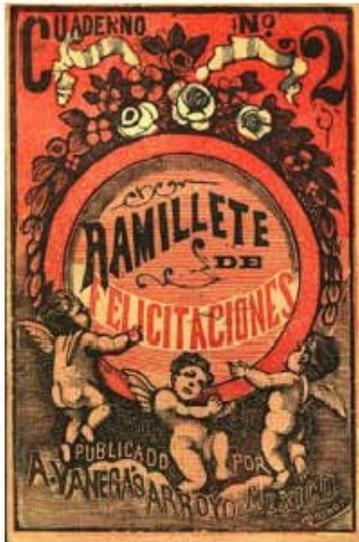


Fig. 8 José Guadalupe Posada Publicaciones de Antonio Vanegas Arroyo europea o costumbrista mexicana, considerando que la tipografía hecha a mano estaba más ornamentada que la de cualquier otra publicación.²³

de dar a la obra una difusión masiva y un significado independiente de la ideología dominante, los motivos gráficos que utilizaba Posada eran flores, querubines, pájaros, héroes nacionales y estereotipos mexicanos como el parrandero, la prostituta y la soldadera.

Su estilo fue claramente influenciado por el Art-Nouveau, incluyendo escenas de la vida rural mexicana. Posada realizaba la tipografía a mano haciendo uso exclusivo de las mayúsculas y dichos tipos conservan características de la familia de las humanísticas, realizó una colección de cuadernillos infantiles entre los que destacan cuentos, obras teatrales, adivinanzas, textos didácticos y de entretenimiento.

El estilo encontrado en la ilustración infantil dependía principalmente de la temática de cada publicación de influencia europea o costumbrista mexicana, considerando que la tipografía hecha a mano estaba más ornamentada que la de cualquier otra publicación.²³

Varios de sus grabados eran realizados a una tinta y coloreados a mano con anilinas en polvo disueltas por Posada, los manuales que realizaba se dividen en cinco categorías: epistolarios, predicciones, magia, hogar y oficios y oratorios que mostraban imágenes de parejas siempre con un exceso de ornamentación entre flores y cupidos.

Posada; en el ámbito del arte gráfico es una suerte de vanguardia como medio de comunicación al incorporar un nuevo lenguaje que el artista interpreta y transmite al lector una nueva ideología y lenguaje, él pretendía hacer una burla a los niveles socioeconómicos donde la gente burguesa presumía su forma de vida a comparación de la gente campesina, que tenían una vida modesta y justamente hacía ver que ambos llegarían de la misma manera a la muerte, en donde el dinero o el estatus no importaría.²⁴

En el año de 1892 monta su propio taller instalándose en la calle número cinco de Santa Inés, hoy Moneda, lugar donde hizo ilustro miles de periódicos entre los cuales están: Gil Blas, El parque popular, Argos, La patria festiva, El Diablito Rojo, Revista de México, El chisme, entre otros.

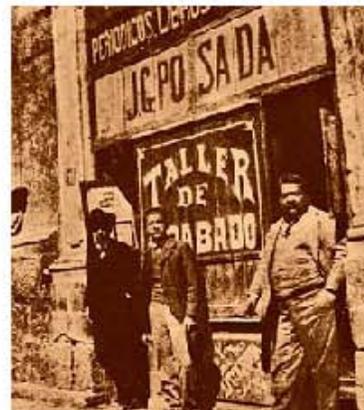


Fig. 9 José Guadalupe Posada en su taller.

23 Mendoza Santillán Alejandra (2005). Cuadernillos Ilustrados por José Guadalupe Posada en los acervos. Tesis de Licenciatura, ENAP, UNAM. pp. 42-44
 24 Gómez, Serrano Jesús (2001). José Guadalupe Posada testigo y crítico de su tiempo. Ed. UAA, 2da edición, México pp.85-86



Conforme avanzaba la segunda mitad del siglo XIX, los procesos tecnológicos en la impresión del periódico se impusieron en el campo de la ilustración y el fotograbado por quienes manipulaban la fotografía, de manera que los antiguos ilustradores artesanales fueron desplazados inexorablemente. En esta lucha singular Posada desplegó sus capacidades y su gigantesca capacidad de trabajo.

Posada fue un mexicano que miró las tierras y que no le temía a la muerte sino a la angustia de la vida, teniendo la conciencia de la flaqueza en sus medios de defensa frente a una existencia llena por sufrimientos del pasado, siempre reflejó la realidad de su entorno con un contenido gráfico tradicionalista, escenas de la vida cotidiana y alegorías para que las personas que presenciaran la noticia, la entendieran y causaran la divulgación de ésta por ellos mismos (tomando en cuenta que la mayor parte de la población era analfabeta), o simplemente diversificando la manera de comunicarse con el pueblo llegando a una gran parte del sector social, transmitiendo mediante signos accesibles su propia interpretación de la realidad.



Fig. 10 José Guadalupe Posada



Fig. 11 José Guadalupe Posada, *La Catrina*

cómo ha sido deliberadamente fabricado para la función de la estética; Posada planteó un problema muy claro en el sentido de ilustraciones, hechas para toda clase de asuntos y todo tipo de lectores, grabados que merecerían la aprobación para los vigorosos colores de las hojas sueltas.²⁵

Los grabados de Posada cuentan una mirada que únicamente parece tomar partido por aquellos que menos espacio social tienen, una crónica pública sin dejar a quienes hereda la mejor tradición académica, él mencionaba: “La belleza, se ha dicho es una inminencia, la revelación que nunca acaba de producirse. La estética de la insolencia”. Al contemplar sus trabajos fuera de contexto o en algún tiempo distinto, podemos ver

Éste artista es uno de los grandes referentes de la caricatura y del mismo arte contemporáneo mexicano dado a su eminencia como brillante creador de grabados de calavera, quien simplemente retrataba una vida cotidiana en el siglo XIX. Durante 6 décadas realizó mu-

25 Carrillo Rafael A, (1991). Posada y el Grabado Mexicano, Ed. Panorama, 2da edición, México.



chos trabajos en tonalidades de blanco y negro y en mosaico, hechos con el elixir de la vida social y política mexicana.

Diego Rivera, Siqueiros y Orozco le otorgan el rango de artista nacional y es por ellos que es necesario re-indicar a la cultura de una idiosincrasia basada en la diferencia. ²⁶



Fig. 12 Diego Rivera (1947) Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central. Museo Mural Diego Rivera. Fresco 4.17m x 15.67mts.

Posada falleció el 20 de enero de 1913, en el anonimato y al mismo tiempo en la miseria con el tiempo se ha rescatado su memoria y labor a manos de quienes han dedicado su tiempo a salvarlo, haciendo inquebrantable su legado artístico. ²⁷

²⁶ Posada Guadalupe José (1992) José Guadalupe Posada: Ilustrador de la vida Ed. Fondo Editorial de la plástica mexicana, México, p.62.
²⁷ Sánchez González Agstín (2014) Fantasías, Calaveras y vida cotidiana, José Guadalupe Posada ed. Turpin Editores, México.



1.4 Cuadro Taxonómico

Capítulo 1 Breves Antecedentes del Muralismo

Academia de San Carlos
 José María Velasco
 José Guadalupe Posada

En este cuadro taxonómico podemos visualizar la interrelación que tiene la influencia de la Academia de San Carlos, José María Velasco y Jose Guadalupe Posada, hacia el muralismo y el Cine en México.

Breves Antecedentes del Muralismo	Antecedentes Muralismo	Fotografía Antes de 1900	Antecedentes Cine
Academia de San Carlos	La Academia fue muy importante para poder establecer las artes en México y Latinoamérica. Creó grandes artistas que dieron paso a movimiento muralista mexicano	Dentro de la Academia, como apoyo didáctico hicieron uso de la fotografía, alumnos no tuvieron por tanto tiempo a sus modelos, y se apoyaron en las copias recaudadas.	
José María Velasco	1882 Pinto dos murales al óleo con 5 mts de largo: -Vista de la cordillera del Ajusco -Los volcanes Popocatépetl e Itzacíhuatl	1872 Instaló un estudio fotografico. 1878 Introdujó la fotografía a su clase de perspectiva en la Academia	Su trabajo fue de mucha inspiración, para los artistas que desarrollarían el arte del cine, adaptando sus pinturas, por medio de la proyección.
José Guadalupe Posada	Un grabador y artista gráfico. Considerado como precursor de una creación de una ideología nacionalista.		Su trabajo se ve reflejado en películas de los años 30's a 50's

-  Academia de San Carlos
-  José María Velasco
-  José Guadalupe Posada



Capítulo 2

Muralismo en Mexicano



2.1 *Inicios del muralismo*

En el año de 1910 existió un reordenamiento de la Revolución Mexicana, donde el arte participó en la creación de una identidad pos-revolución realizando una vinculación entre lo político y lo nacionalista; al mismo tiempo que se hacía a un lado la cultura que pretendía imponer Porfirio Díaz, en este momento comienza a surgir la revaloración del cambio que se quería hacer en México, teniendo la predisposición de consolidar las raíces prehispánicas, así como recuperar el enfrentamiento de culturas entre los españoles y los mexicanos; siendo concebido de ese modo el movimiento pictórico que surgió en México.

El arte prehispánico es presentado como “novedad” en 1915 en un artículo donde se le analizaba mediante la estética ante el nombre de “El concepto del arte prehispánico”. Xavier Moyssen (1999) hace una reflexión sobre el arte en las dos primeras décadas del siglo XX girando en torno a dos ideas fundamentales: la renovación de exposiciones artísticas por medio de una mayor libertad temática y formal con la conjugación de un estilo nacional.²⁸

Durante la celebración del centenario de la independencia el Dr. Atl y sus alumnos tuvieron la posibilidad de hacer el montaje de una explosión colectiva de pintura y escultura mexicana, la Secretaria de Educación les dio un apoyo de trescientos mil pesos para que se llevara a cabo.

La Academia de San Carlos presidió del sistema académico en México para ofrecer enseñanzas sobre producción y distribución de las bellas artes durante los diversos regímenes desde la fundación de 1783.²⁹

Fue entonces que en el verano de 1910 se dio a conocer un grupo de estudiantes denominado el “Centro Artístico” liderado por Gerardo Murillo y el Dr. Atl quien era un personaje que residió en Europa adquiriendo conocimientos sobre el arte del fresco utilizado en la época del renacimiento, este grupo tenía la intención de intervenir los muros de los espacios públicos, mismos que fueron concebidos por el entonces porfirista y ministro de la Instrucción Pública; Justo Sierra, siendo uno de los lugares elegidos el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria que estaba recién construido.

Por cuestiones del estallido de la Revolución Mexicana tuvieron que parar el montaje de los andamios y los proyectos quedaron pospuestos.

El 29 de Junio de 1911 a primeras horas del día, los estudiantes de pintura y escultura de la Escuela Nacional de Bellas Artes anunciaron una huelga; declarando por acuerdo tomado

²⁸ Moyssen Echeverría Xavier, (1999) La crítica del arte en México 1896-1921, ed. IIE UNAM, Tomo I, México
²⁹ *Ibidem*.

en la asamblea un llamado por la unión de Alumnos de Pintura y Escultura, el desacuerdo que tenían nació dado a que el director de la escuela; Antonio Rivas Mercado había cancelado los permisos obtenidos por el uso del salón en que se efectuarían las reuniones de la Unión de Alumnos, afectando a las actividades públicas de los estudiantes a favor de la campaña electoral de Francisco I. Madero, los estudiantes habían expresado a la nueva directiva sus ideas para el mejoramiento del sistema educativo de la escuela.

Ese día los alumnos habían recibido al Director Antonio Rivas Mercado con gritos declamando: "Abajo la aplanadora". No hubo encarcelamientos contra aquellos alumnos que apoyaban la huelga, sin embargo la consecuencia a proceder por decisión del director fue la expulsión de los alumnos: Raziel Cabildo, José de Jesús Ibarra, José T. Casas, entre otros miembros de la huelga y la dirección de alumnos, existiendo inclusive contingentes de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes que fueron partícipes de la experiencia de la revolución mexicana.

Toda esta información llegó a oídos de la población mediante publicaciones en periódicos y revistas, siendo hasta el 3 de agosto cuando se realizó un pliego petitorio de los huelguistas en el nombre de la comisión, donde a manos de Raziel Cabildo llegó tal pliego al secretario de la SEP.

Los huelguistas pedían la renuncia del director Rivas Mercado y en su lugar proponían al pintor Alfredo Ramos Martínez, así como también el mejoramiento de los planes de estudio y la consideración de que dichas peticiones fueran realizadas.

Mientras la situación se iba solucionando el directivo de la huelga acordó que los alumnos partícipes hicieron prácticas de dibujo y pintura en parques públicos de la ciudad; siendo el director de la Escuela Nacional de Artes y Oficios para varones; Bonilla Valiente quien dio la oportunidad a estos de seguir estudiando, sin embargo pasaba el tiempo y la situación no presentaba cambio alguno, pues se requerían fondos viéndose obligados a crear una forma de obtenerlos, naciendo así la organización del festival de teatro lírico.

Fue entonces el 19 de abril de 1912 el día en que término la huelga y se efectuó la renuncia de Rivas Mercado, siendo canceladas todas las expulsiones que ordenó, proporcionando a los estudiantes el salón que solicitaban para la Unión de Alumnos Pintores y Escultores de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Se considera entonces que así fue el modo en que los centros populares de enseñanza artística urbana nacieron con el deseo de llevar las escuelas a las zonas proletarias de la ciudad, Fernández Ledesma participó en el proyecto de Fernando Leal, quien dirigió la escuela que se encontraba en el Callejón del Hormiguero dentro del barrio de San Pedro.



Los centros de enseñanza se propusieron a capacitar al obrero y a sus hijos para que crearan un ambiente y el ámbito que rodeaba su vida cotidiana. En la práctica los alumnos adquirirían conocimientos básicos de pintura, muralismo y grabado.³⁰

En 1913 fue fundada la escuela de Pintura al Aire Libre en Santa Anita Iztapalapa, proponiendo una enseñanza experimento-alternativa, donde ofrecían un estilo académico del siglo XIX incorporado al sistema mexicano, con la dirección de Alfredo Ramos Martínez; se cree que este tipo de enseñanza fue parte de un movimiento de protesta en contra del academicismo y a su vez dieron la oportunidad de extenderse en distintos lugares de la ciudad como fueron Coyoacán, Chimalistac, Churubusco, Xochimilco, Tlalpan y Nonoalco.

Con las obras realizadas en estas escuelas se hacían exposiciones, llegando incluso a las salas de la Academia de Bellas Artes, en la galería de Arte Moderno instalada en el teatro Nacional que dirigía Carlos Mérida, en las dependencias de la Universidad y en la SEP, obteniendo también la oportunidad de exponer en el extranjero, cuyas sedes fueron París y Berlín.

El Dr. Atl era jefe de propaganda durante el periodo de permanencia de Venustiano Carranza como presidente, quien fundó el periódico “La Vanguardia” cuyos participes eran José Clemente Orozco, Siqueiros y Ramón Alva de la Canal; el Informante oficial de la Revolución.

El grupo de artistas de integraban el Taller Colectivo Bohemio en la ciudad de Guadalajara, intentaba formular una idea en la revolución, ligado a expresar lo que sentía el pueblo y hacer sobresalir a las culturas autóctonas; en este grupo permanecieron Xavier Guerrero, David Alfaro Siqueiros y entre otros José Luis Figueroa, quienes creaban discusiones sobre el Congreso de Artistas-Soldados de Guadalajara.

Durante los años de 1919-1920 Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros se encontraban en París, donde cuestionaban una transformación en el arte mexicano basada en el arte nacionalista y popular; al tiempo de concebir un acto de transformación en aquel momento tan importante, entrando en contacto con los pintores jóvenes para poder ejercer el movimiento muralista y a su vez consolidarlo con la fuerza artística.

30 Coloquio IX de Historia del Arte, (1983) El nacionalismo y el arte mexicano 1900-1940, ed. UNAM, México p.224

2.2 Muralismo y Consolidación

México, al inicio del siglo aún no tenía consolidada claramente una identidad firme, conforme el paso del tiempo es como pudo redescubrirse mediante actividades artísticas como la pintura, música, literatura y hasta el cine; haciendo uso de las artes prehispánicas para moldear una cultura popular. La pintura tenía como fundamento un nacionalismo apoyado por la academia cuyo reflejo aterrizaba sobre la sociedad y su historia, contando con una validez universal.

El término “nacionalista” proviene de Europa donde nace ante un significado humanista, con una interferencia o características propias de un lugar determinado, donde el gobierno tiene una expresión legítima pero momentáneamente es una clase de autogobierno nacional.³¹

Los conceptos de “nación” y de “nacionalismo” están intrínsecamente unidos; ambos aparecen en el curso de la evolución francesa, aunque éste es una doctrina inventada a principios del siglo XIX la evolución de ambos ayudó en el discurso político y sobre todo en la valoración de las ideologías decimonónicas mexicanas.³²

El muralismo predominó en sus inicios con temas muy alegóricos y espirituales, adjuntado a una esencia apegada al decorado mural con pequeños elementos del arte europeo. Para poder comprender el arte de ahora, es necesario conocer el de ayer y el modo en que sus protagonistas visualizan el presente, conociendo que el personaje central de nuestro nacionalismo, fue el pueblo.

México, para el año de 1910 se encontraba en un cambio total de conceptos e ideas, con un sendero a la mejoría, la cultura se enfrentaba ante nuevos pensamientos y una innovadora forma de involucrar ideologías con las que se pudiese integrar el pasado con la actualidad.

Roger Bartra (1993) menciona: “El nacionalismo es la transformación de las supuestas características de la identidad nacional al terreno de la ideología. Es una corriente política que establece una relación estructural entre la naturaleza y las peculiaridades del estado”.³³

31 Kendourie, E. (1950) Nacionalism, Hutchinson, Londres p.12

32 Brangin David, (1973) Los orígenes del Nacionalismo Mexicano ed. Ediciones Era, México, p.15

33 Roger, Bartra, (1993) Oficio mexicano ed. Grijalbo México p.36



Cuando inicia la aventura de un suceso que dio partida al proyecto muralista o arte monumental pictórico; José Vasconcelos como Rector de la Universidad Nacional y Álvaro Obregón como presidente lo nombró jefe del Departamento Universitario de Bellas Artes en el año de 1920 y posteriormente Secretario de Educación Pública en 1921.



Fig. 13 José Vasconcelos - Secretario de Educación Pública

José Vasconcelos tenía como iniciativa crear un proyecto educativo para contar con la oportunidad de tener una vanguardia nacional consolidada como arte para así extenderse al mundo, con el mismo ideal de abrir una ventana a los demás continentes.³⁴

Para estos años ya estaba organizada la Secretaría de Educación pública, su edificio estaba por ser terminado y se comenzaba con un gran concepto de educación para el país donde tendrían mayor peso las escuelas y bibliotecas, consolidando la educación de las masas por medio de las imágenes instaladas en los muros públicos, siendo de gran importancia el departamento editorial de la SEP donde trabajaron algunos de nuestros artistas.

La estética ocupa gran importancia en la ideología de José Vasconcelos, fomentó un significado con alto nivel de espiritualidad y grandes referencias a la conciencia, se pretendía que el arte fuera democrático para integrar la popularización de su lenguaje reconocible fácilmente, la puntualización es el acercamiento entre el humano y la comunicación que se denominaba “arte alto” pero aplicado al arte mural mexicano en el concepto de “nacionalismo espiritual”.

La Secretaria de Educación Pública, antes de promover el conocimiento los maestros debían enseñar virtudes, valores cívicos y morales, hábitos de higiene, deportes, economía doméstica, oficios y las más importantes eran actividades artísticas.

Los lineamientos de Vasconcelos causaban controversia por la metodología empleada sobre las artes, pensaban que no eran tan importantes como él lo fundamentaba; él consideraba que para promover la inteligencia y el goce artístico, que es igual a llevarnos a la comunión con lo bello, tal como la propia pedagogía del arte, la fascinación y magia aunada con los valores artísticos.

³⁴ Ibidem

Vasconcelos ocupó lugares donde pudo llevar a cabo políticas educativas, tenía en mente un modelo que podía hacer crecer al país inspirado en la política cultural de la URSS de Anatoli Lunacharsky misma que se despliega en 3 ramas: escuelas, bibliotecas y bellas artes en la educación y la cultura, condicionadas para la creación de una población en crecimiento.

Es considerado entonces que es éste personaje quien inspira con la tradición mural histórica medieval, renacentista europea y colonial americana el consenso donde el arte amplía funciones didácticas y sociales.³⁵

El movimiento muralista comienza con un programa oficial por medio de la SEP teniendo en frente a José Vasconcelos, teniendo una gran responsabilidad de hacer divulgación sobre la cultura y la educación, la población con la que se contaba era ignorante y pobre, pero la idea era crecer con mayor estatus de intelectualidad y es tal la razón la que lo lleva al camino de gran riqueza estética entre la madurez y la transcendencia.

Siendo ésta la cuestión principal por la existencia de dicho modelo educativo y haciendo parte de la presencia en la edición de libros, estableció bibliotecas públicas, escuelas nocturnas para los trabajadores y distintas maneras de combatir el analfabetismo, generó la intervención de edificios públicos para poder plasmar imágenes relacionadas con su tarea educativa, ya que la población contaba con un 85% de analfabetismo, inició una cruzada del conocimiento que constaba en enseñarles a las personas habilidades o conocimientos que debían transmitir a quienes no habían recibido educación previa; de esta manera logró ser exhibido el arte monumental para la población en general, eliminando la exclusividad del público elitista.

El propósito didáctico del mural fue práctico especialmente para México, en donde el analfabetismo hizo de las pinturas un gran medio de comunicación, tal y como había sucedido en Europa en la Edad Media.³⁶

Vasconcelos pedía a los artistas que todo tema elegido para la creación de una obra debía ser concebido con la estética europea, ligada a propios ambientes y tradiciones nacionales sin caer en la excentricidad; sin desnudos, haciendo un valor autónomo y rescatando el espíritu de la entidad.

El estilo de arte proclamado debía ser popular, con un lenguaje reconocible ante todo nivel de clases, siendo parte de su visión cultural; del mismo modo él no quería utilizar el concepto de "Folklore" pues la función comunicativa debía oscilar entre lo espiritual y solo se conseguía mediante el arte "alto".

35 Figarella Mariana (2002) Edward Weston y Tina Modotti en México, ed. IIE UNAM México. p.34

36 Congreso Internacional de muralismo, San Ildefonso cuna del muralismo Mexicano: reflexiones histográficas y artísticas.(1999) Ed. Conaculta, México



En este momento lo que se pretendía era limpiar la imagen que se tenía de la revolución y crear un nuevo nacionalismo, necesitando de la transformación del arte para llevarlo a las casillas de lo popular.

Fue entonces que el secretario José Vasconcelos hace una invitación a los artistas para colaborar en la pintura mural, también conocida como decoración de muros, ofreciendo a los artistas recalcar su obra en edificios públicos; entre ellos el Anfiteatro Bolívar, como se había solicitado con anterioridad, sin embargo dichos valores espirituales, morales y con gran sentimiento nacionalista eran inminentes a la hora de trazar la idea.

Entre los artistas convocados estaba Alfredo Ramos Martínez, director de la escuela al Aire Libre quien no aceptó la propuesta, momento cumbre en que se decidió otorgar los honores a Roberto Montenegro, Gerardo Murillo (Pintores con experiencia; ya que habían viajado a Europa y tenían el contacto con el conocimiento renacentista) y Xavier Guerrero (Cuya experiencia fue ganada de su padre, pintor de casas, igualmente en Guadalajara hizo murales en el Palacio de las Vacas con un tema religioso, participando en el "Centro Bohemio" de aquella ciudad).

El significado de muralismo tiene como antecedente las pinturas hechas desde tiempos remotos, siendo la cultura maya un gran acervo de su expresión; posteriormente en las primeras décadas de la Nueva España y por consiguiente en el neoclásico se le consideró como un movimiento (creado a comienzo de la Revolución) que tuvo pequeñas cuarteaduras entre lo ideológico y lo tradicional, sin embargo acompañado de lo bello que existe entre lo cotidiano y lo filosófico, producido por un las condiciones agrario-democrático-burguesas.

Los primeros murales contienen temas espirituales y alegóricos, haciendo hincapié en el nacionalismo aunado a una tendencia europea, para esta época los pintores modernistas transmitían parte de las costumbres tradicionales y resaltaban la comunión entre el hombre y la naturaleza apoyándose en el sentido metafísico.³⁷



Fig. 14 Roberto Montenegro (1922) "El árbol de la vida (La danza de las horas)" Fresco y encáustica Ex templo de San Pedro y San Pablo. Ciudad de México

Los primeros muros fueron los trazados en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, Anexo al de la Escuela Nacional Preparatoria; Roberto Montenegro hizo un relato en su mural sobre la Reconstrucción de un país que había estado en una revolución, razón por la que plasma "El árbol de la vida (La danza de las horas)", interpretado como el primer mural que se realizaba del movimiento, retomando elementos de la época colonial mexicana; éstos mismos fueron parte de la celebración de las fiestas del centenario para conmemorar la consumación de la independencia.

³⁷ *Ibidem* p.257

El artista Roberto Montenegro hizo un mural para el despacho del ministro haciendo alusión a toda esa idea filosófica del espiritualismo y la estética, y en el plasma el mural “La Sabiduría”, contrastando todos sus pensamientos, es por ello que en los primeros murales resalta esta clase de ideología.

Por otro lado Gerardo Murillo (Dr. Atl), realizó varios trabajos con intención de propaganda y simbología maximitas, éstas obras fueron agredidas por los estudiantes siendo raspadas y destruidas, actualmente no existe evidencia tangible, únicamente se cuenta con tomas fotográficas de dichas piezas.

En el mismo año 1921, durante diciembre Diego Rivera regresa de Europa, acción que le permitió elaborar su primer mural “La creación” en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria, éste lugar sería la sede de las salas de conferencias para un público distinguido, dado a la técnica de la encáustica, su argumento en este mural es la unión entre la humanidad y el principio creador del universo por medio del arte y la religión,³⁸ con él colaboran los artistas Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Jean Charlot, Fernando Leal y Carlos Mérida.

Entre José Vasconcelos y Diego Rivera llegaron a una conclusión sobre la manera en cómo allegar el modo de espiritualidad entre la institución y el mismo conocimiento; para el año de 1923 se hizo la inauguración del mural y los críticos del momento mencionaron la transcendencia entre un arte americano y el arte revolucionario, como conclusión se planteó un concepto entre lo nacionalista y lo espiritual. Es así que los primeros murales de Rivera y Montenegro llegaron a un sentido nacional pero no enfatizaban en lo político, sino por un camino de la espiritualidad y estética como lo idealizaba Vasconcelos.



Fig. 15 Diego Rivera (1921-1922) “La creación” 7.08 x 12.19 mts, encáustica y oro, Anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria, actual Antiguo Colegio de San Idelfonso. Ciudad de México

38 Ibidem



El Director de la Escuela Nacional Preparatoria, Vicente Lombardo hizo un contrato para la creación de una serie de murales para la escuela, sin embargo existía una condición que contemplaba a los artistas incorporados a la escuela “Al Aire Libre” de Coyoacán; entre ellos José Clemente Orozco, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Fernando Leal y Fermín Revueltas, cuyos trabajos se encuentran en los patios y escaleras principales. Al regresar de Europa Siqueiros se incorporó al equipo e inicia su obra en el cubo de las escaleras; estas escuelas fueron de gran importancia en todo el proceso del muralismo dado a su alumnado que se enfrentó al creer en la nueva visión. Sus temas eran metáforas cristianas, creencias populares e ignorar la idealización de Vasconcelos con nuevos estándares de la cultura donde también circularon periodos coloniales en que los españoles inculcaban su forma de vida a los indígenas, éstas Escuelas de Pintura Al Aire Libre (EPAL), fueron las que establecieron la futura referencia a la educación abierta y con la posibilidad de hacerla pública, alejando el estándar institucional.

Para el año de 1924 José Vasconcelos terminó su mandato; así que todos los artistas ya podían realizar temas con otros lineamientos, otros temas a representar, alejados a lo filosófico y espiritual.

México contiene tradiciones que a partir de la conquista, por mucho tiempo dominaron ante la corona española, la cual no pudo desaparecer todo lo relacionado con las culturas mexicanas; el concepto de indigenismo nació en 1860 mismo año en que la república derrotó al imperio frente a la lucha del “rubio” Habsburgo frente a Juárez, etapa donde comenzaban a recalcarse dichas tradiciones; el Calendario Azteca sirvió como símbolo nacional y esto significó mucho por hacer propia una identidad en la que se notara todo lo valioso existente en el rubro de la cultura y al mismo tiempo la riqueza nacionalista tornándose una nueva historia; por esta razón se toma por igual a los indígenas y los españoles.

Ante esta situación se resalta en el arte lo indígena como símbolo regional; por ejemplo, en el período del Porfiriato se nota una influencia muy marcada por lo europeo, siendo ésta la situación cuando se retoma lo propio del nacionalismo mexicano haciendo referencia a las ideologías sobre lo patriótico; sus principales temas, la exaltación del pasado azteca y la denigración de la conquista.³⁹

Cuando surge la revolución mexicana en el siglo XX se desplazan todos los estándares europeos llegando al renacimiento de los orígenes nacionales adyacentes a la cultura prehispánica, donde el indigenismo retoma con fuerza la acción política, colocando al arte entre las personalidades de la política, quienes mandaron a decorar los muros donde yacían edificios públicos. Se pretendía una identidad nacional que se dirigiese a las costumbres indígenas, es

39 Gutiérrez Márquez, Daniel (2007) El surgimiento del nacionalismo en la historiografía mexicana del siglo XIX, Tesis de Licenciatura Ciencias Políticas y Administración pública UNAM, Fes Acatlán p.6

entonces como la cultura del nacionalismo se reafirmó involucrándose entre los símbolos que retomarían el nuevo parte aguas de todo el país, concibiendo una reinterpretación ante la sociedad mexicana:

La definición por nacionalismo:

Clase y Raza= Concepto de mexicanidad

Estética mexicana= Característica

Mexicanidad - Estado Nación = Estado progresista, referencia a lo mexicano.⁴⁰

Con el tiempo se hizo hincapié en reencontrar los elementos representativos del país, un estilo clave en que se basaron para lograr dicho objetivo fue el retomar a la cultura de las tehuanas, ya que para los artistas era una manera de resaltar lo valioso existente a nivel nacional; fue entonces que los muralistas denotaron la estrecha relación que debían tener frente al arte popular mexicano, pues se mencionaba que si el arte era para el pueblo, el mismo pueblo debía ser partícipe de él. Jean Charlot fue un autor que integraba a la sociedad, siendo cómplice de crear pinturas dentro de los establecimientos del pueblo para encaminarse a la sociedad.

La influencia europea del siglo XV (principalmente la del renacimiento) sirvió de referente hacia lo realista, contrastado frente al arte prehispánico en México, cuya idea asemeja que las pinturas del periodo no tenían algún signo de complejidad en el manejo a representar, sin la existencia de facciones en las que demostraran su felicidad o tristeza, sin marcas de expresión con altos grados de teatralidad acompañadas del manejo de trazos simples con un juego de enredaderas, esa es la expresión que figura en el antiguo arte mexicano.

Las composiciones que realizaban los indígenas, mismos que muestran los restos arqueológicos y una gran relación entre los grecorromanos a los tiempos renacentistas son únicamente elaboradas ante el interés estético y con una visión distinta.

Tomando en cuenta ésta circunstancia; el nuevo renacer de las artes en México avanzó hacia la modernidad, otorgando de sensibilidad y prestigio al país, denominado como "prosperidad a la nación" retomando la pieza clave del indigenismo, misma que en el acto político ayudó a modificar el nuevo golpe mostrado plásticamente, los artistas tuvieron la implementación acerca de retomar dicho estilo y tener un arte propio sin copia a todas las corrientes europeas.

⁴⁰ Higgins Ceri (2008) Gabriel Figueroa, nuevas perspectivas ed. Conaculta México p.76



Inclusive en el palenque se hacía trabajo mural apoyado con la técnica del fresco, con temas que mostraban cuerpos alargados y personajes de alto rango social sobre un fondo liso y sobrio.

El arte monumental pictórico se convirtió en un medio de comunicación listo para expresar pensamientos que llegaban directamente a la nación como un escrito o discurso no podía lograrlo, siendo este un ejemplo donde se plasma la inquietud del artista.

Para este periodo del siglo XX nacía la renovación total del país, misma que fue fundamental pues impulsó el interés de las exposiciones de arte, el tema y técnica podía ser libre, pero todos aquellos artistas se inclinaban por un arte nacionalista matizado con el pensamiento contemporáneo, cuya transcendencia ayudó para verlo de un modo distinto.

La conciencia por la patria mexicana era una creencia que se recuperaba, fundamentada con su filosofía y manera de gobernar, insertando nuevos programas educativos con una formación sustentada y políticas relacionadas con el bienestar nacional.

La obra pictórica realizada sobre una arquitectura, de acuerdo con la estética libera un espacio y al mismo tiempo transmite contenido y mensaje de una manera sutil con una hermenéutica por medio la expresión del artista y la cercanía con lo realista, lo intrínseco del arte monumental es reflejar el factor social; el muralismo experimentó con nuevos conceptos pictóricos pero nunca pudo ser un arte abstracto o banal, al contrario mantiene fundamentos de vanguardia sin imitar a Europa, siempre mostrando las necesidades del pueblo, y para el pueblo logrando que fuera público.

El muralismo eliminó estereotipos hacia el artista en cuestión de genio y al mismo tiempo creador, el modo de trabajo se fue dando al grupo de muralistas y su equipo de ayudantes, donde todos daban su opinión y al finalizar una obra contenían nuevos conceptos de interpretación distinta, pero sin dejar un mensaje claro y puntual.

Éste fue un arte cuyo objetivo era entrar en el carácter público, el uso de edificios tendría que formar parte de órganos relacionados al gobierno, facilitando la posibilidad de que el arte contuviera esa índole, los museos que impulsaban el arte debían introducir la invención artística en los muros del recinto, pues esto era más enriquecedor hacia el público que los visitaba y admiraba de todos los ángulos la obra, al mismo tiempo de concebir la libertad de un movimiento para involucrarse con la obra. Éste concepto es endémico del muralismo, pues el arte a caballete siempre queda resguardado sin tener la cercanía del espectador.

Dicha búsqueda de la identidad nacional no hubiera sido posible sin el apoyo del estado en el otorgamiento de espacios públicos donde los artistas pudieron experimentar sus conocimientos, muchos relacionados con Europa, perfeccionando su técnica al tiempo que

tuvieron la oportunidad de estar al corriente con lo que sucedía en el mundo, explotando los recursos obtenidos.

Estéticamente; el muralismo representa a la sociedad mexicana como se vive cotidianamente, parafraseando las inquietudes de la población donde los artistas no ocultaron contenido ajeno a la proyección de la realidad, mostrando la crudeza de escenas con obreros o el quiebre de quien pierde una batalla.



Diego Rivera posteriormente pintó los corredores de la Secretaría de Educación Pública; con un total de 235 murales en todo el recinto que le ayudaron poco a poco a perfeccionar su técnica del fresco, dado a que en el Anfiteatro se mediaba la encáustica otorgando el nombre a dicha obra de "Corrido de la revolución".

Fig. 16 Diego Rivera (1928) *En el Arsenal*, Fresco 2.03 x 3.98 mts. Muro sur, Patio de las Fiestas, tercer piso, Secretaría de Educación Pública. Ciudad de México

Sin embargo, la sociedad elitista e intelectual hacia mofa del movimiento, pues creían que no formaba una consideración artística; llegando más tarde un cambio académico donde se renovaron los quehaceres de los artistas, la referencia existe ante muchos críticos que enfatizaron lo que se vuelve obsoleto en el arte, iniciando con nuevo discurso mexicano donde los artistas trataron de estilizar tal arte para que éste sea y se quede para los mexicanos, evitando su viaje y pérdida por el mundo. A pesar de esta situación, se pretendía tener una estética auténtica pero la academia de San Carlos no reconsideró su enseñanza conservadora y tradicional.

Diego Rivera decía que el "arte que en ese momento transcendía de una manera importante para el país, ya que era más poderosos que la guerra y más duradero que la religión".⁴¹

El arte nacional era identificado frente al arte de alfarería indígena, dando reflejo al estilo moderno en cuanto a las artes decorativas, la intervención de un espacio público ayudó a transmitir de manera visual mensajes tales como la interpretación de costumbres, alegorías

41 *Ibidem*, p.231

religiosas, filosofía e historia de una manera experimental con todas aquellas vanguardias que estaban presentes, como factor de “actor-social” con un interés inter-discursivo, mediante la técnica y uso del color.

El muralismo no sólo quedó en la Ciudad de México, también logró extenderse en Guadalajara donde Carlos Orozco Romero hizo un mural en solitario para el Museo de Bellas Artes, Etnología e Instrucción Artística del Estado; actual Museo Regional con el apoyo de Ixca Fariás, director del museo, obra que realizó mediante la técnica encáustica; dado al escaso conocimiento que el autor manipulaba para dicha aplicación solo empleó varias capas de pintura, tiempo después el mural fue destruido.



Fig. 17 Clemente Orozco (1935-1939) *Hombre de Fuego* “Capilla Clementina”, Fresco 11 x 27 mts. Hospicio Cabañas, Guadalajara.

Continuamente se siguieron haciendo más obras pictóricas cuyos participantes fueron: Rivera en la SEP, Chapingo, Palacio Nacional, Orozco trabaja en el Palacio de Gobierno en Guadalajara, Hospicio Cabañas y la Universidad de Estado mientras David Alfaro Siqueiros pintó en el hospital de la Raza con su obra “El centauro de la conquista, la nueva democracia”, obras que marcan un antes y después del muralismo; si bien podríamos decir que ocupan otro tipo de tema a representar con epopeya en cuanto la historia mexicana, con intrínsecos choques de cultura involucrándose a lo político.

El maestro José María Velasco, quien mediante una profundidad especial y una gama majestuosa, inculcó la belleza por el Valle de México, introduciendo paisajes indígenas al igual que su interés por lo propio y auténtico de la vida mexicana como mercados, pulquerías, fiestas y tradiciones.⁴²

Es por ello que nuestros muralistas retomaron todas aquellas visiones de nuestro pasado con tales tintes de reflejar la cotidianidad mexicana, cada uno de ellos contaba con una ideología tal que ayudaba a plasmar ideas adaptada a su visión personal usando en los relatos desnudos e imágenes populares como el hombre campesino; la intención de la realidad en México era una identificación y aspiración que como todo arte tenía una función social.

Parte del nacionalismo cultural en México refleja espacios públicos, símbolos nacionales, historia, rituales y tradiciones, el surgimiento entre nación moderna estructuralmente tiene

42 Cantú delgado Julieta de Jesús, (1997) *Historia del arte*, ed, 2° impresión Trillas, México. pp. 275-281

varias vertientes y significados sociales; estratégicamente las personas con menos recursos no contaban con una igualdad al resto de la población, acción que impedía el crecimiento uniforme del país.

La formación de sindicatos fue ostentada con el afán de ofrecer un cambio entre la conceptualización de un artista y un trabajador, al mismo tiempo que brindaría un revuelto con un nuevo canon de visión al pueblo, así como el uso de nuevas técnicas aunado a otros parámetros referentes a lo ocurrido en los alrededores (Las aclamadas tendencias europeas).

José Clemente Orozco (1991) mencionaba que habían muchos que creyeron en el arte pre Casiano era la verdadera tradición que nos correspondía y luego hablarse del “renacimiento del arte indígena”.⁴³

A partir de esto a México se le conocía como un pueblo pobre, azotado por la marginación, relacionado a este caso los artistas tenían una faceta de artista – obrero; los objetivos ideológicos del muralismo dieron pauta a la creación del llamado “Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México”. Es para entonces Siquerios quien dirige el manifiesto en posición político-social del grupo de intelectuales, entre ellos los pintores del muralismo.

Tal sindicato tuvo una orientación ideológica marxista de la militancia política; donde participaron David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero y Diego Rivera, integrando el “Comité ejecutivo del Partido Comunista Mexicano”, el sindicato proponía socializar el arte al tiempo que se intencionada a destruir el individualismo burgués.



Fig. 18 *Campesinos leyendo El Machete. c. 1929. Fotografía: Tina Modotti. Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Pachuca, México.*

Se consideraba que el arte realizado a caballete contenía la denominación de “aristocrático” y los muralistas querían producir obras monumentales con intención de hacerlas parte del dominio público, como desde un inicio se había establecido; ante estos movimientos y disputas, más tarde en 1925 el periódico titulado “El Machete” paso a ser medio interno del partido Comunista, publicación que informaba la tarea de Rivera y sus ayudantes, convencidos a seguir haciendo pintura monumental.

43 Orozco Clemente José “Clemente Orozco José”, ed. 4ª edición ediciones ERA, 1991, México pp. 13-84



A finales de los años veinte y principio de los años treinta comienzan las críticas contra el muralismo como arte oficial, visto como un acto servil al gobierno, pues la comunidad intelectual se turnó en dos tendencias principales, los nacionalistas (donde encajaba muy bien el muralismo con sus consignas ya para entonces consideradas como conservadoras) y los universalistas, que apostaban por una cultura mexicana abierta a las vanguardias internacionales, donde figuraban como ideólogos e intelectuales aglutinados en la Revista “Contemporáneo”.⁴⁴

Análogo al camino que dejaron estos artistas, otros muralistas nacieron en la siguiente década mientras otros siguen en vigencia (Como Montenegro, Lozano, González Camarena, Tamayo, Anguiano, Guerrero y O’Hoggins) quienes siguen apoderándose de los recintos públicos.

Sin embargo, no siempre fue el Estado quien patrocinaba el arte monumental, al paso del tiempo y ante las hazañas de los artistas, los siguientes mecenas del arte en México crecerían en el sector privado al igual que los sindicatos, hasta cierto punto el número de murales iba en aumento, etapa en que el arte se expandía hacia la vista del pueblo como se pretendía en los comienzos, para crear una obra se realizaba un contrato con el artista donde se especificaba el tema, existiendo un conflicto donde el ejecutor quedaba a órdenes del patrocinador, causando que la obra ya no luciera de modo tan característico, afectando al mensaje en la pintura y al movimiento muralista, sin embargo cada mural contenía su esencia y técnica, considerando que ciertas personas ayudaban a la creación de la obra; pero el “maestro” tomaba las decisiones de acuerdo a la situación en la que se encontraba.

José Clemente Orozco afirmó “La forma más alta, más lógica, más pura y fuerte de la pintura, es la mural. Es también la forma más desinteresada, ya que no puede ser escondida para beneficio de unos cuantos privilegiados. Es para el pueblo. Es para todos”.⁴⁵



Fig. 19 Francisco Eppens, (1953-1954) *La vida, la muerte, el mestizaje, y los cuatro elementos*, 20x18 mts, cerámica vidriada. Facultad de Medicina, Ciudad Universitaria UNAM.

Con la creación de Ciudad Universitaria, los muralistas fueron parte de la estética de este lugar convirtiéndolo en una faceta de arte combinado con la educación, otorgando crédito a los arquitectos que fueron partícipes en esta obra, quienes colaboraron en la creación mural fueron: Diego Rivera, O’Gorman, Chávez Morado, Francisco Eppens y Siqueiros.

44 Guadarrama Peña Guillermina (2010) *Pioneros del Muralismo la vanguardia*, ed. INBA, México p.64

45 Cortés Edgar (s/f) *Muralismo Mexicano*, Disponible en: <http://elportaldemexico.com/arte/artesplasticas/muralismo.htm> Fecha de Consulta 25/03/16

El nacionalismo lograría formular estabilidad social, interna al desarrollo y la participación en el pueblo mexicano, dirigiéndose hacia el nuevo proyecto revolucionario de identidad nacional, llevándolo a cabo en la educación popular.⁴⁶

La pintura mural ha tenido una formación histórica con narrativas claras ante el espectador, con una interpretación hermenéutica, compleja para entender la situación por la cual decidió realizar ese tipo de trabajo, a que experiencia se encontraba, tomando en cuenta, e inconscientemente nos habla de ciertas pasiones, colores, tipo de material a emplear, la historia a transmitir, el soporte donde se realizaría. Todo esto influenciaba con un mensaje de comunicación hacia el pueblo.

Por otra parte, también se incorporaron disciplinas tales como la fotografía cuya tarea fungió en realizar un registro y al mismo tiempo “publicidad” a los trabajos de los artistas muralistas donde participaron Tina Modotti; una fotógrafa que llegó a México en compañía del estadounidense Edward Weston, quienes al incorporarse al mundo de los artistas mexicanos participaron como modelo en el mural de Chapingo, al mismo tiempo emplearon otra técnica; la fotografía en el muralismo, momento en que, junto con José María Lupercio realizó la reproducción de documentar obras de Diego Rivera.

El Palacio Nacional también fue un lugar intervenido por el artista Diego Rivera, donde plasmó su obra con mayor significado político e historia mexicana, donde sus trazos se vuelven aún más complicados al hacer reflexiones entre lo proletario y el alto nivel capitalista.

Por otro medio, David Alfaro Siqueiros trabajó en una obra de 4600 metros cuadrados nombrada “La marcha de la humanidad” donde plantea un manejo de nuevas perspectivas y nuevas técnicas, que se desarrollaron en la técnica de la esculto-pintura.

El muralismo contaba con características muy particulares para cada pieza arquitectónica y su integración a la vida cotidiana, se recalca que los artistas tomaron en cuenta hasta qué punto podían ser vislumbradas sus obras en el exterior, si la persona que pasase junto a ellas lograría observarlas sin perder características, era la intención de un claro “arte perfecto”.

En los años treinta y cuarenta no todo el arte quedó en México, fueron distintos lugares de Latino América y Estados Unidos los que cuentan con la obra monumental por parte de estos artistas contemporáneos, mimos que tratan de reflejar esa vivencia y sensibilidad que hacen a su arte tan propio, razón por la cual nació la frase: “El pintor que es del pueblo lo pinta en sí, como se trata de un hermano, logrando el parecido, sin saberlo hace obra social”.

46 Domínguez, Meza Claudia Berenice (2014), “El mural como promotor de unidad nacional en el proyecto educativo José Vasconcelos: mural El abrazo de Diego Rivera en la SEP”, Tesis de Licenciatura Facultad de ciencias Políticas y Sociales UNAM, México, pp. 12-15



2.3 *Técnicas del muralismo*

La pintura en el muralismo ha experimentado la técnica de la encáustica, para así poder realizar el fresco, ésta técnica está documentada desde los egipcios, griegos y el mismo renacimiento, en México es a partir de la cultura Olmeca que existe un rasgo de la distinta aplicación de color a los muros como decoración, sustrato de una expresión artística; desde entonces ya hacían una aplicación de la técnica del temple y del fresco.

Los murales prehispánicos ubicados en Teotihuacán demuestran que fueron realizados mediante la técnica del "fresco-seco", y al temple, cuyos colores aplicados en seco no son resistentes a la cal, la diferencia entre las técnicas del fresco han ayudado a identificar los materiales que hacen de esta técnica inalterable ante la cal.

Los colores son de procedencia mineral adecuados para la pintura mural, que ayudan a no ser químicamente inactivos:

Rojo indio- Óxido de hierro
 Ocre- Hidróxido de hierro
 Anaranjado- Óxido de hierro
 Verde- Carbonato básico de cobre (malaquita)
 Verde seco- Carbonato de cobre (azurita)
 Azul- Silicato de sodio y aluminio (ultramarino).⁴⁷

Al paso del tiempo; en el siglo XVI entre Franciscanos y Agustinos, se le dio otro giro a la visión decorativa de las iglesias, realizando la aplicación de pintura al fresco como se hacía en el renacimiento, motivo con que se llevaron a cabo las pinturas en paredes de los conventos con temas religiosos.

Durante el siglo XVII se practicaba el arte al en óleo plasmado sobre caballete, fue hasta la segunda mitad de este siglo cuando da apertura al barroco pintando en el interior de iglesias, aunado a obras sobre edificios como se venía haciendo con anterioridad, el cambio radica en el auge mayoritario y existente acoplado diversidad de formas, figuras con cierta composición.

Sin embargo, muchos de estos murales fueron desechos aunque algunos tuvieron conservación por personas interesadas en mantener un registro de la técnica al fresco, dicha restauración ocurrió hasta el siglo XVIII.

⁴⁷ Orlando Suarez, (1972) Inventario del muralismo siglo VII a.c. ed. Dirección General de Difusión Cultural UNAM, México pp.13-30



La técnica se fue modificando con otros tipos de soportes como el arte en talavera, que consistía en hacer una pintura con trozos de ladrillo o azulejos muy pequeños, esto se llevó a cabo primeramente en Puebla donde los artesanos brindaron vida a la técnica, comenzando a llevarse a cabo en el siglo XVIII, técnica que emplearían los muralistas durante el siglo XX.

Entre algunas técnicas usadas en esta etapa del muralismo destacaron el temple ya que la forma de aplicación imitaba una consistencia semejante a la acuarela, cuyo resultado filtraba la luz del fondo de cada capa empleada produciendo un atractivo relieve, siendo los artistas Roberto Montenegro y Jean Charlot ocuparon esta técnica en sus primeras obras.

La mejor manera de aplicar el temple es sobre un soporte blanco, cuya combinación de pigmentos forma dos emulsiones de carácter acuosa y otra similar al óleo, la fórmula para la emulsión acuosa comúnmente se compone de caseína y lecitina, parte del contenido de la leche y la yema de huevo, cuya tarea es diluir para que se aglutinen los pigmentos, la parte semejante al óleo tiene la capacidad de aglutinar con sustancias solas o combinadas; entre las más usadas están: cera, aceite de linaza, aceite de trementina, aceite domar y laca alquídica.

El modo de preparación de la emulsión es reunir el elemento acuoso con el óleo, posteriormente agua, agitando todos los elementos hasta obtener una mezcla homogénea.

Durante la época del siglo XX en la capital, la pintura mural era la más practicada dejando de lado la pintura al caballete, sin embargo durante el primer mural de Diego Rivera, éste practicó la técnica de la encáustica, asegurando que cualquier pintor conocía la pintura del fresco.

De esta manera Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Fermín Revueltas, y Fernando Leal utilizaron encausto en sus primeros trabajos, a palabras de Diego Rivera su mural “La creación” ubicado en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria se hizo mediante encáustica, concebida como la primer obra de este tipo realizada en el continente americano.

Encáustica empleada por Diego Rivera

La solución que el artista empleaba consistía de resina copal mexicana disuelta en gasolina, emulsionada al baño maría con cera de abeja, moliendo después con esta emulsión los pigmentos (al enfriarse se solidifican y pueden usarse como crayones).

Para cauterizar se utiliza un vulgar soplete de plomero, sirviéndose tanto de pinceles como de estiques de acero para el acabado bajo la flama, produciendo la encáustica tradicional elemental por su solidez y calidad de esmalte al fuego, con la pureza de sus tonos.



Preparación del boceto

Es una pieza fundamental para los primeros frescos y la encáustica, el ejemplo yace en el Anfiteatro Bolívar, donde Diego Rivera realizó a base de trazos lineales y precisos, manchas de lápiz que marcaban el área arquitectónica sin necesidad de remarcar cada motivo; Rivera hacia la composición directamente en los muros estructurando trazados de improviso utilizando como fundamento la armonía dinámica (sección aurea), con una escala precisa al lugar a intervenir, de acuerdo a las dimensiones y los puntos visuales.

Preparación del muro en fresco

Para realizar la preparación de los muros existen distintas maneras, dependiendo de los materiales encontrados en la pieza arquitectónica que con el cuidado preciso no se verán afectados.

En la época del muralismo se trataban edificios coloniales que contaban con una muy buena construcción; entre sus materiales figuraban las estructuras metálicas, cantera, recinto, tezontle, ladrillo y piedra, para estos tiempos aún no se manejaba el concreto como en la actualidad.

En el caso de manipular los edificios lo primero que se hace es quitar el aplanado, mismos que frecuentemente yacían en mal estado, se lavan las paredes con agua limpia hasta quitar el salitre (en la Escuela Nacional Preparatoria se usaron grandes porcentajes de cianuro de potasio disuelto en agua para eliminar residuos de salitre) al estar húmeda la estructura se conserva una mezcla apta para la ejecución de la obra.

Posteriormente se resanan todas las cuarteaduras que se tengan sobre la pared con el material nuevo, capa sobre capa logrando una superficie uniforme cuyo espesor debe estar adecuado para soportar agua a gran cantidad y a presión, esto para poder tener fijeza con los colores.

La primera capa es absorbente y se compone de cemento blanco, polvo grueso de mármol y cal, todo en la misma cantidad; la función del cemento es impedir que el metal se rompa con el aplanado. Posteriormente se aplican las capas suficientes hasta lograr un porcentaje de cuatro entre dos partes de polvo de mármol y cal, procedimiento muy beneficioso ya que la pintura reacciona adherida por completo al muro.

El encausto como el fresco son técnicas de difícil instalación, se trabajaban por largos días al tiempo que el artista no podía cometer errores, dado que estos no se podían corregir y eran capaces de quedar impregnados en la arquitectura por un tiempo indeterminable dado a la reacción de los pigmentos.

Siqueiros mencionó que el encausto manipulado por él se compone de cera blanca de abeja, copal y esencia de alhucema o espliego (mezclado al baño maría ya que el alhucema es flamable) resultando de la mezcla una crema, misma que debe unirse junto a los pigmentos en polvo mediante un mortero aumentando su viscosidad y dureza, para el momento de la aplicación la crema debe estar situada en una lámina sobre el brasero; los muros debían ser calentados con una plancha de hierro candente para ser barnizados con copal mediante el mismo color con que se emanaban, al finalizar la pintura se volvía a planchar con hierro candente.

Cuando se crean los trazos sobre el aplanado con el cemento seco sobre los muros, se debe hacer una pequeña incisión a cincel reafirmando las líneas dibujadas; casi al mismo tiempo se aplica una capa de copal encendida (ya que se debe calentar la superficie con un soplete y frotando los tejos de copal) y se comienza a pintar la preparación haciendo uso de los pigmentos molidos en la mezcla realizada a baño María con aspecto de resina, disuelto en petróleo esencial a un 50% aunado a los colores sobre la lámina de hierro calentándose continuamente con ayuda de un soplete, tarea que debía realizarse hasta que la obra se terminara.

La pintura se trabaja directamente a pincel comenzando a exponer la flama del soplete, al término del acabado mediante el fuego no se permitían los retoques sin que estuviera caliente el muro, cuando sucedía se usaban estiques metálicos calientes, mismos que casi no eran utilizados.

David Alfaro Siqueiros utilizó la técnica de la encáustica en la escalera del Patio Chico de San Ildefonso, pero al trabajarla hizo unas modificaciones sobre la técnica cambiando la solución de espliego por gasolina, con la finalidad de ser menos costoso y teniendo mejoría en la manipulación de las obras.

Roberto Montenegro hizo murales para el despacho de José Vasconcelos sobre encáustica, mismos que fueron nombrados "Personajes de la Historia" y "Estudios Indostánicos" y dos salones de la Secretaria de Educación Pública realizados mediante la técnica del óleo llamada "La familia rural" y "Alegoría del mundo indígena".

Sin embargo dicha técnica tuvo que ser sustituida ya que era un largo proceso, como también su costo era elevado al mismo tiempo que no figuraba una semejanza en la cultura nacional, pero esta técnica se usó de emergencia ya que no dominaban a la perfección el fresco, pero debían tener las bases de la ideología del movimiento, "Si no es pintura al fresco, no es pintura mural" mencionaba Siqueiros.

Dicha técnica fue utilizada para la creación de los murales más emblemáticos, ésta aplicación deja poco tiempo para pintar, obligando a que el aplanado esté fresco para trabajar.



La manera en que se trabaja un mural se basa por medio de la geometría cubista enlazando distintos planos y niveles donde se van trazando las figuras humanas; el cubismo es una disciplina pictórica relacionada con excesos del impresionismo, hasta que logró un arte nuevo por sí misma, es una manera de estructurar y construir una obra estable y con armonía en sus colores, logrando que sus líneas tengan lógica.

La intuición del artista por otra parte, fue establecer acciones paralelas entre la forma evolutiva de la naturaleza y el desarrollo evolutivo de la sociedad.⁴⁸

San Ildefonso era catalogado como el laboratorio del muralismo, ya que fue ahí donde se hicieron pruebas sobre las diferentes técnicas a utilizar; temple, encáustica y la petroresina, técnica adoptada por el Dr. Atl como variante de la encáustica, misma que Roberto Montenegro utilizó en su obra "El árbol de la vida" junto con Gerardo Murillo en "El sol, el viento, la luna, la noche, el vampiro, y el titán". Es por ello que todos experimentaron hasta encontrar el cómo resolver la obra con elementos accesibles y equivalentes al fresco.

Diego Rivera, en su búsqueda de hallar la manera de cómo hacer un mural con la técnica del fresco y encontrar el procedimiento, dio con el libro del pintor "Cennino" del siglo XV, archivo que contenía las respuestas y descripciones detalladas, con el capricho de estar escrito en italiano, haciéndole difícil la lectura.

El autor Jean Charlot, entablando sus conocimientos previos de Fontainebleau en Francia conocía el fresco pero ignoraba la cantidad perfecta de soluciones para la ejecución; referencia que hizo Siqueiros mencionando que el fresco se basaba en el pintar sobre una mezcla fresca, cal y arena adjuntando pigmentos en polvo y agua; referencia de Paul Baudouin quien había escrito sobre el fresco, aprovechando tiempo después y con ayuda de los albañiles que trabajaban en San Ildefonso, enseñaron a estos como preparar la mezcla para tener los muros listos desde un inicio.

Otra autor, Xavier Guerrero tenía una teoría acerca de cómo se hace el trabajo ya que con anterioridad practicó un procedimiento al pintar, consistente en aplicar almagre (óxido de hierro color rojizo) al color, siendo varias de las iglesias en México las que cuentan con esta aplicación y procedimiento, llamado por los artistas como decía Charlot fresque.

Xavier Guerrero coincidió en transmitir la técnica a los demás pintores, mezcla que tras adjuntar los ingredientes era solidificada con baba de nopal, misma que ayudaba a la formulación de tonos más (aunque se documenta que tal ingrediente no era necesario y Xavier lo aplicaba con el afán de hacer de la técnica algo más propio). Tras la mezcla los pigmentos se disolvían con agua produciendo su cristalización para la aplicación del fresco.

48 Centro nacional de investigación, documentación e información de artes plásticas. Dirección de investigación y documentación de las artes, (1987) Escritos de Carlos Mérida sobre arte: El Muralismo ed. INBA México p.23

Los primeros muralistas que hicieron obras con la técnica fueron: José Clemente Orozco, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, mismos que se plasmaron en San Ildefonso con el método tradicional, con la variante de usar arena gruesa y cal, manera en que se preparó el muro que estaba preparado con arena fina y cal para permitir a esta capa absorber los pigmentos que, mezclados con en agua facilitaban su aplicación.

Aquél denominado “buen fresco” es el que no cuenta con aglutinante, su función se basa en una base adecuada que absorba los colores acompañada de una vítrea de carbonato de calcio.

El fresco es realizado sobre un revoque de cal húmedo, obligando a que el agua se evapore al tiempo que la cal absorbe el anhídrido carbónico del aire formando carbonato de cal; el área donde se aplicó la pintura hace una pequeña y fina capa cristalina de carbonato de calcio causando que se unan los colores con el fondo de la pintura brindándole un aspecto fino y genuino.

Diego Rivera, al realizar los murales el edificio de la Secretaria de Educación Pública, puso en práctica el método del Charlot “*fresque*” y la compartió entre los pintores, describiendo los materiales a realizar y la aplicación.

Otra manera de hacer la mezcla es colocando un tercio de cemento y dos tercios de cal disueltos con arena realizando un aplanado fino que al momento de pintar se expande sobre la superficie del aplanado, paso siguiente se agrega una capa de lechada de cal molida y apagada, al momento de hacer la aplicación de los pigmentos se utiliza la baba de nopal machacado a un grado de fermentación, obteniendo una emulsión de gluco-resina a la cual se le agrega agua de poco en poco hasta se vaya pintando el fresco.

Rivera manifiesta que este método tiene desventajas e inconvenientes, obligándose a retomar el proceso en que emplea polvo y grano de mármol en vez de arena, regalando cierta transparencia en el muro.

A pesar que los muralistas tenían conocimientos traídos de Europa, se enfrentaron a ciertos problemas para dominar el fresco, consecuencia de las porciones y los materiales adecuados, mismos que no pueden ser manipulados bajo el mismo modo de empleo, muchos de estos autores comenzaron a dejar el fresco tiempo después, empleando nuevas técnicas y adoptando otra forma de visualizar los murales, hecho que los hizo circular por todo el mundo.

Fue José Clemente Orozco quien adoptó el fresco por etapas hasta encontrar la cantidad correcta de preparación y los materiales, tarea que realizó del siguiente modo:

- 1° Adoptó la técnica que manejaba el pintor Cennino Cennini.
- 2° Ganó experiencia mediante los albañiles.
- 3° Se adentró a la exploración de frescos prehispánicos y coloniales.

Perfeccionando así la manera en que aplicaba distintas capas de color entre tonos transparentes y opacos; el fresco logra tener la reacción de generar tonos muy claros, similares a la acuarela, al utilizar poca cantidad de pigmento y agua tiende a quedar blanco como el aplanado, igualmente, mezclando el pigmento blanco con la cal tiende a generar la apariencia opaca.

Fueron los pintores renacentistas quienes usaban colores similares a la acuarela, contrastando a los pintores más antiguos que trabajaron con tonos opacos, ejemplificando que la técnica para aplicar color ha sido singular desde el renacimiento hasta el muralismo mexicano, sin embargo la solución principal para lograr esta similitud radicaba entre la mayor cantidad de agua en la preparación y el secado lento, cuyo resultado entregaría una gran obra de arte.

David Alfaro Siqueiros notó que no era necesaria únicamente la pintura en los interiores sino también en el exterior, conclusión que lo llevó a experimentar nuevas composiciones con perspectiva triangular, haciendo referencia a la geometría dinámica.

Tras esto, el autor realizó un arte monumental en Los Ángeles California, con una técnica muy tradicional experimentando un fresco manipulado a través de la pistola de aire, guiño hacia una nueva alternativa en la visión del mural, renovando nuevamente el estilo en su visita a Montevideo, donde realiza por primera vez un mural con piroxilina (usado en la pintura de automóviles y refrigeradores) titulado “*Víctima Proletaria*”.

Más tarde, añadió mezcla de silicón Keimfarben al cemento fresco en el mural “*Ejército plástico*”, concibiendo así las distintas maneras de hacer resaltar el arte monumental, catalogando su estilo como un percusor en la aplicación de técnicas llevada a los muros.

Piroxilina: Es un nitrato de celulosa, proviene de un éster formando a celulosa por el ácido nítrico. De acuerdo a la proporción de nitrógeno introducida (grado de nitración) se distingue, pues, toda una serie de productos conocidos. Los más importantes industriales son los colodiones, uno de ellos es la sustancia plástica conocida por celuloide. Los colodiones solubles en una mezcla éter-alcohol y en la acetona son empleados en la preparación de las lacas (a la nitrocelulosa) de las cintas de películas, de la seda artificial o rayón y en la pintura de automóviles y sobre metales en general.⁴⁹

Vinilitas: Las vinilitas de cloruro de polivino que son solubles acetona pero insolubles con el agua. Es un producto sintético elastoplásticos, termosplásticos que deben ser resistentes a la luz. Estas son empleadas como adhesivos para los distintos materiales como son: cuero, madera, cartón.

Acrílicos: Es un material con la característica que son resistente a lo ácido, alcoholes y agua. Por lo singular es utilizado para las dentaduras postizas y adhesivos sintéticos.

48 Ibidem pp.80-84

El artista usó igualmente la técnica fotográfica como una herramienta para analizar los objetos y poder planificar sus trazos, es a partir del uso de cámara con que comienza a llevar sus tomas a otro nivel empleando el fotomontaje cinemático, premisa que le ayudo a enfatizar con el realismo de las imágenes.

El modo de uso de la vinilita se traduce a una mezcla con el pigmento apoyado sobre el tallo, logrando así pintar de manera similar a la tempera, pues cuando se trata de una superficie muy pequeña asemeja al temple, se aplica la mezcla directo con el pincel seco.

Cuando se requiere que la mezcla resulte en un pigmento opaco se le aplica celite, ante esto la vinilita se puede aplicar en cartón, sobre cemento, madera, tela o vidrio; todos estos soportes no requieren de una preparación previa antes de llevar acabo la mezcla, también existe un método para ocuparlo como barniz protector en obras de arte.

En el caso del acrílico; los muralistas optaron por esta pintura para plasmar su arte de una manera muy distinta a la que se trabajaba con anterioridad, contando con dos tipos de mezcla para disolver: una es emulsionada con agua, y otra con toluol.

Escultopintura: Es una técnica empleada por David Alfaro Siqueiros, en el año de 1953 para la Chrysler con el nombre de "Velocidad", realizada mediante el cemento, policromada, mosaico de vidrio y azulejo.



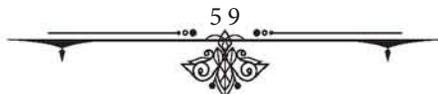
Fig. 20 David Alfaro Siqueiros (1952-1956) *El pueblo a la Universidad, la Universidad al pueblo*. 304x15 m². escultopintura de relieve en estructuras de hierro revestidas con mosaicos de vidrio. Rectoría, Ciudad Universitaria UNAM.

Fue entonces que Siqueiros, aprovechando su experiencia plasmó en el ahora llamado Polyforum cultural Siqueiros, la técnica de la escultopintura, preparando la obra denominada "La marcha de la humanidad en América Latina" proyecto donde la estructura a intervenir lucía un área rectangular, donde el mural sería dividido a medida 4x3.30 metros cada pieza, formando una totalidad en la

Más tarde, David Alfaro Siqueiros practicó con la escultopintura, dado al gran éxito que obtuvo llevó el mismo procedimiento al proyecto de Ciudad Universitaria, donde realizó la obra "*El pueblo a la universidad, la universidad al pueblo*" obra en que usó aluminio coloreado electrónicamente, obteniendo así mosaicos y láminas que formaron las esculturas para el mural, procedimiento que resultó bastante costoso.



Fig. 21 David Alfaro Siqueiros (1971) *La marcha de la humanidad en la Tierra y hacia el Cosmos*. 2400 m² giratorios. escultopintura, Polyforum Siqueiros, México.



superficie de 4600 y 2165 metros cuadrados al interior, pintados a base de acrílico con una intervención de esculturas policromadas.

En esta creación no simplemente fue construida por Siquerios, existió la ayuda de otras manos como son: herreros, escultores y pintores ayudantes; entre ellos Guillermo Ceniceros, existieron muchos problemas para resolver esta obra de arte, dado que hay que cuidar la durabilidad de la obra al exterior del recinto ya que este no es igual a la obra interior, obligando a los creadores a utilizar materiales resistentes y aptos para evitar la decoloración.



Fig. 22 Juan O’Gorman(1952-1956) *Representación histórica de la cultura. 3,712 mts. Piedras Naturales. Ciudad Universitaria UNAM.*

Juan O’Gorman, quien fue otro autor parte del muralismo; participó también en la formulación de una obra en Ciudad Universitaria, encargado de decorar la Biblioteca Central cuya superficie cuenta con trece pisos y una totalidad de 3712 metros cuadrados, donde utilizó su aclamada técnica de piedras naturales, misma que presumía de tintes prehispánicos, ofreciendo al resultado un alto significado nacionalista.

Para la creación de esta obra de arte, tuvieron que recolectarse las piedrecillas que fueron traídas de otros lugares de la república, dependiendo del color éstas fueron traídas de: rosadas y verdes de Tula e Iguala, rojas y amarillas de Taxco y las violetas de Teotihuacán. El uso de éstas piedras garantizaba que no se perdiese el color en el mural, inclusive ofreciendo mayor resistencia a la oxidación, cada una de éstas debía obedecer a un tamaño adecuado de 5 centímetros, como el artista lo requería.

Para la nueva etapa del muralismo denominada “*Renacimiento mural mexicano*” sobresalía el autor Francisco Eppens; quién hizo dos murales en Ciudad Universitaria, uno ubicado en la Facultad de Medicina y otro en la Facultad de Odontología, ante su trabajo él pretendía no llenar toda el área a forma de envoltorio, para lograr esto buscó materiales especiales que no perdiesen su calidad y presentaran colores no pigmentados, así que la solución fue materiales naturales.⁴⁹

Siendo pintor, escultor, artesano, y artista gráfico; utilizó una composición basada en fundamentos geométricos, tomando los parámetros referentes a iconos nacionales, creando una nueva imagen de representación propia; en el arte monumental plasmó su propio sello a mano de la técnica y sus trazos, contando con argumentos que resaltan las clases sociales

49 Valdiosera, Berman Ramón (1988) Francisco Eppens, el hombre, su arte y su tiempo, ed. UNAM, México. pp. 107-110

y la lucha obrera que conlleva ideales.

Ante la experiencia utilizó mosaico de vidrio coloreado como lo había probado Siqueiros en los murales escultóricos en Rectoría de C.U, material indestructible y que hasta la fecha se ha podido conservar.⁵⁰



Fig. 23 David Alfaró Siqueiros (1944-1945) *La Nueva Democracia*, 5.50x 11.98 mts. Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México

Los artistas de este nuevo muralismo emplearon en las decoraciones distintas técnicas y un alto índice de variación de materiales rústicos e industriales, entablando nuevos conceptos al mismo tiempo que se apoderan de la arquitectura contemporánea.

Los nuevos materiales empleados por ellos; como la resina sintética, vinílica y acrílica fueron de su preferencia, mismos pigmentos que aplicaron en la pintura a caballete, fomentando a que el aumento de éstos se expandiese cada vez más.



Fig. 24 La utilización de la fotografía de David Alfaró Siqueiros para la plasmar su obra.

Finalmente, las técnicas en la aplicación del mural se enriquecieron con la aerografía y la fotografía, utilizada como documento y modelo de la realidad, ayudándose de las pinturas a base de resinas sintéticas, solventes poderosos de secado rápido y los más valiosos materiales de base o soporte, como el celotex, el masonite, el aluminio y las láminas de acero además de fibras de vidrio, el asbesto y el cemento.⁵¹



Fig. 25 Fotografía de David Alfaró Siqueiros para crear la imagen de la obra "El Coronelazo"



Fig. 26 *El coronelazo* (1945) Piroxilina sobre celotex 91.5x121.6 col.INBA -Museo Nacional de Arte

50 Grenest, Albert R, (1974) Enciclopedia de materiales plásticos y elásticos y artificiales Editorial Iberia, Barcelona España
51 Ibídem pp.330-400



2.4 Cuadro Taxonómico

Capítulo 2 Muralismo en México

Inicios del Muralismo
 Muralismo y Consolidación
 Técnicas del Muralismo

En este cuadro taxonómico podemos visualizar la interrelación que tiene hacia el muralismo con la fotografía y el cine en México.

Muralismo Mexicano	Muralismo	Fotografía	Cine
Inicios del muralismo	El iniciador del movimiento muralista fue el Dr. Atl quien siendo profesor de la Academia impulso a sus alumnos a pedir espacios públicos al gobierno. México se encuentra en una revolución	La fotografía, tenía como principal función en retratar a funcionarios, o a la población. Ilustrar las notas de los periódicos.	
Muralismo y Consolidación	El importante acontecimiento artístico en México a partir de los años 20's. Creando una identidad a una postrevolución. Intención hacer participes a la población, y que fuera un arte público.	Tina Modotti encargada de fotografiar los murales con fines propagandísticos y publicitarios. Su fotografía se basa en retratar el sentir del pueblo, como parte de la ideología del muralismo	El cine participó a partir de los años 30's, en donde la imagen de las escenas reflejaban las costumbres de México, al mismo tiempo apoderándose de las obras de los grandes artistas muralistas
Técnicas del muralismo	Las técnicas importantes del muralismo fue: Encuástica, fresco. Al paso del desarrollo se fue experimentando distintos materiales, como pintura automotriz o piedras.	La fotografía tuvo un gran papel en el movimiento muralista teniendo nuevos canones para representar. Utilizando nuevas ángulos, encuadres, iluminación, perspectivas.	La fotografía tuvo grandes avances, manifestándose por medio del cine. Teniendo como fundamento, la misma inquietud que presentaba el movimiento muralista



Inicios del muralismo

Muralismo y Consolidación

Técnicas del muralismo



Capítulo 3

Muralismo, Fotografía y Cine



3.1 Breves inicios de la fotografía en México

La palabra “fotografía” se deriva de los vocablos griegos photo’s (luz) y graphein (grabar) y designa un proceso técnico por medio del cual una imagen se fija en una superficie emulsionada con materiales fotosensibles que reciben la acción de la luz.⁵²

Fue en 1839 que dió a luz la fotografía cuando presentó oficialmente el daguerrotipo ante las academias y las bellas artes de París; regalando la sensación de que se hacía magia por el simple hecho tener una impresión en el papel sobre luz, la llegada del daguerrotipo a México en 1840 estuvo a cargo por el francés Louis Prélier, quien hizo tomas en el puerto de Veracruz y la Ciudad de México.

Más tarde el daguerrotipo fue experimentado en el terreno del retrato, donde se capturaban a famosos de la época y a la gente adinerada portando sus bastones, trajes, sombreros, telas lujosas, joyas y flores, presumiendo de las distintas expresiones en su ambiente cotidiano.

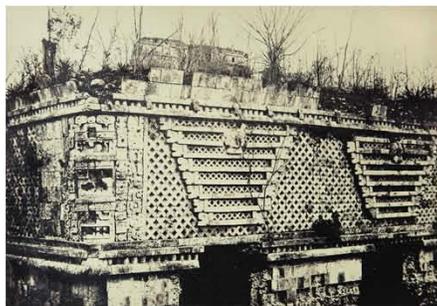


Fig. 27 Désiré Charnay (1860) Fachada del Palacio de las Monjas. Uxmal. Impresión en papel a la albúmina.

En la fotografía de arquitectura se capturó a los principales monumentos prehispánicos y de paisaje, existiendo fotógrafos interesados en obtener imágenes de esta categoría; entre ellos destaca Désiré Charnay, quien participó en la realización de un álbum de la ciudad de México en el año de 1859-1860, tales imágenes muestran la cotidianidad, entre carruajes, fuentes, plazas, el Palacio Nacional y la Catedral Metropolitana.

Fue durante el imperio de Maximiliano (1864 - 1867) en que se comenzó a hacer uso de la fotografía con la tarjeta de visita y el retrato familiar, donde se agregaba una dedicatoria para los seres queridos.

Se comenzó a vincular el trabajo del fotógrafo a los estándares en que se desarrolla la burguesía y la política, sabiendo que el retrato funcionaba como manifestación de estatus ante la sociedad, por lo que la gente con mayor nivel social era quien hacía uso de esta técnica.

Durante la época de Porfirio Díaz, el personaje hizo notar los logros en su gobierno, fotografiándose en retratos con funcionarios y a rodos momentos, se ofreció una nueva visión de México, en donde se haría participación por medio de la fotografía para captar un antes y un después, resago de cómo se estaba transformando un México con toques parisinos, célebres

52 Lym, Glynn Gale, (2007) “Fotografía manual de procesos alternativos” Tesis de Licenciatura ENAP UNAM, México p. 13

ante el estilo del Art Nouveau.

Dentro de la colección personal de Porfirio se encuentran fotos de cadáveres después de haber sido fusilados, considerado como una gran herramienta de archivo documental.



Guillermo Kahlo llegó a México el 12 de mayo de 1891 cuyo trabajo destaca como fotógrafo que se dedicó a capturar gran parte de la arquitectura, sus primeros trabajos serían los recién inaugurados en el Hospital General y el Hospicio de Niños, viajó por gran parte del país con el objetivo de enfatizar con la arquitectura como serían los monumentos, infraestructuras y edificios.

Fig. 28 Guillermo Kahlo (1912) *Construcción del Palacio Legislativo.*

Variaciones aparecieron desde 1901 con la revolución mexicana, misma que “cambio la visión de los fotógrafos” se empezó a tener el gusto por involucrarse en ser ayudantes de fotógrafos, estar en campañas electorales y ser fotógrafos de revistas y periódicos, los que trabajaban en la prensa del siglo XX comenzaban a mostrar paisajes al aire libre, como fueron los desfiles, las calles y las ceremonias, naciendo la primera exposición fotográfica en la ciudad de Puebla en 1900 y once más se unieron al itinerario en la ciudad de México.

Durante 1904 y 1908 recorrió la república mexicana para realizar álbumes fotográficos que Limantour pensaba publicar para 1910 y serían parte de la conmemoración del centenario de independencia, donde nacieron tres volúmenes que aparecieron en 1923 por interés del Dr. Atl.⁵³

Para el año de 1910, en el marco del centenario de la independencia, se fotografió para poder ilustrar crónicas oficiales de los eventos públicos, para estos años ya se tenía una cámara réflex, la cual contaba con un espejo de 45° detrás del objetivo logrando que la imagen fuese idéntica a como se veía a través del objetivo.

Los futuros capturistas comenzaban siendo ayudantes de fotógrafos, entre los que se documentan; Manuel Ramos, Agustín y Miguel Casasola. Agustín era reportero del periódico el Imparcial, sus imágenes funcionaban para poder ilustrar los artículos.⁵⁴

53 Debroise, Oliver (2005) *Fuga Mexicana un recorrido por la fotografía en México.* ed Gustavo Gili, Barcelona España. p 167

54 Escorza Rodríguez, Daniel, “Fotógrafos y cámaras en los inicios del siglo XX”, en *Dimensión Antropológica*, vol. 55, mayo-agosto, 2012, pp. 183-201. Disponible en: <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=8064>, Fecha de consulta 29 abril 2016



La fotografía se destaca en México a mediados del siglo XIX y fue hasta los años cuarenta en que se comenzaron a hacer distintos géneros de la fotografía, entre ellos el retrato, costumbrismo, foto-periodismo y fotografía artística; la técnica dió paso a la propaganda y a la expansión de la comunicación visual.

Con las nuevas experiencias, la fotografía dejó de ser únicamente retratos y paisajes; se comenzaba a capturar la arquitectura como registro de los avances en la ciudad; es así cuando nace un gran interés por México en captar a su gente, entonces numerosos artistas extranjeros deciden venir a experimentar con objetos que representaban a la nación, retratando monumentos y zonas arqueológicas.

Éste caso fue el del fotógrafo estadounidense Edward Weston; quien decidió emprender un viaje con su discípula Tina Modotti, situación de gran carácter ya que Weston era miembro del salón de la fotografía en Londres.



Fig. 29 Tina Modotti y Edward Weston

Acompañado de él, Tina Modotti comenzó a realizar fotografías de retratos y desnudos con motivos abstractos, acompañada del estudio fotográfico que formó con Weston fue cuando comenzó a incursionar en las fotografías artísticas, con un gran campo de composición en sus fotografías; al relacionarse con diversos artistas, Modotti logró analizar cada una de sus técnicas y métodos, comenzando a hacer su propio estilo fotográfico, convirtiéndose en una fotógrafa oficial de los años del movimiento muralista.

3.2 Retrato del Muralismo: Tina Modotti



Fig. 30 Tina Modotti en su exposición de la Biblioteca Nacional de la Universidad, 1929. Foto: Margaret Hooks, Tina Modotti, Photographer and Revolutionary, Londres, Pandora, 1993

Tina Modotti y Edward Weston llegaron en el año de 1923 a la Ciudad de México, donde encontraron un país que había sufrido de una revolución, causa que lo mantenía en reconstrucción como también ante una notable desigualdad de clases sociales.⁵⁵

Tina Modotti mencionaba que un trabajo artístico tenía un sentido social, para ella una fotografía honrada era aquella

55 Nieves Rodríguez María de las Nieves, (2008) Apuntes para el estudio de la fotografía y el muralismo en México, Tesis de Maestría en Historia del Arte IIE, UNAM, México p.49

en la que muestra la realidad de la vida, en el lugar que se encuentre, con un valor meramente documental donde se muestre el dote del fotógrafo; sin efectos que puedan alterar la fotografía.

Modotti fue marcada por dos periodos de su vida, una etapa de tintes románticos y otra contrastada en la sombra de lo revolucionario; el primero fue acompañado de su estancia con Edward, donde mostraba fotografías entre flores y objetos delicados, la segunda etapa demuestra su contacto con la vida entre los menesteres de la revolución, retratando a los campesinos y capturando utensilios mexicanos referentes al trabajo como son las palas y la mazorca.⁵⁶

El fotógrafo, ante su trabajo tiene un argumento muy claro sobre los canones compositivos, mismos que utilizaban los pintores, aplicando una estética acoplada a la técnica fotográfica. Weston, al poco tiempo de su estancia en México regresa a Estados Unidos para seguir con su obra fotográfica y Modotti se queda en México, dejando de ser un objeto de belleza utilizado en las obras de los demás para convertirse en fotógrafa profesional, momento en que establece su propio estudio y se dedica a realizar más retratos, concibiéndose como una gran fotógrafa mientras imitaba el estilo aprendido de su mentor.

Modotti logró incorporarse al círculo artístico conformado entonces por Diego Rivera, Xavier Guerrero y Jean Charlot; momento en que es invitada a realizar fotografías de murales de Diego Rivera, incorporándose oficialmente al movimiento comunista al que varios de los muralistas eran miembros.



Fig. 31 Diego Rivera, *La protesta*, detalle, *Corrido de la Revolución*, Secretaría de Educación Pública. Foto: Tina Modotti, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Para 1926 Modotti acepta un encargo por parte de Diego Rivera y José Clemente Orozco para fotografiar algunos murales que estaban realizando, cosa que enalteció su percepción y entusiasmo para retratar una realidad acuñada en los años veinte, presentando los edificios más importantes de la Ciudad de México.

La fotógrafa tenía como herramienta de trabajo oficial una cámara graflex de 3 ¼ y de 4 ¼, material con que se hizo cargo de fotografiar los murales de la Secretaría de Educación Pública y la Universidad de Chapingo, donde implantó un lenguaje visual con nuevos este-

Anteriormente los frescos fueron retratados por el fotógrafo José María Lupercio, autor que mostraba un encuadre decimonónico, creando un énfasis especial y de importancia ante la disonancia de su propio lenguaje fotográfico entre paneles de modo frontal, enfatizando la concepción de la pintura mural con el soporte; tras el fallecimiento del fotógrafo es Modotti quien se queda con su trabajo para poder retratar cada mural.⁵⁷

⁵⁶ Tibol Raquel (1989) *Bocetos y sucesos*, Tina Modotti, *Episodios fotográficos*, Libros proceso México p.124

⁵⁷ *Ibidem* p.103



Fig. 32 Diego Rivera, *Símbolos del nuevo orden*, Salón de Actos, Universidad Autónoma Chapin-go. Foto: Tina Modotti, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.



Fig. 33 Diego Rivera, *Alfabetización*, detalle, tablero del Corrido de la Revolución, Secretaría de Educación Pública. Foto: Tina Modotti, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.



Fig. 34 Diego Rivera, (1928) *Panel riveriano de la Secretaría de Educación Pública: El que quiera comer, que trabaje*, plata sobre gelatina. Foto: Tina Modotti, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

reotipos, mismos que se adaptan a sus necesidades de reproducción fotográfica.

Su trabajo era documentar la creación de murales, misma acción que surtía efectos propagandísticos, donde se publicaban las fotografías en revistas del sector nacional e internacional como fueron los números de *Forma* y *Mexican Folkways*.

Modotti; como precursora a nuevos estándares fotográficos logró iniciar con la composición a gran formato, técnica con que incitó una iluminación acorde a su necesidad de obra monumental; contagiada por el sentir del pueblo, mostrando la lucha social y su relación muy cercana con el comunismo, varias de sus representaciones funcionan ante el marco como un transcurso que baila entre lo rural y lo moderno en la sociedad, fue a través de su sensibilidad por la estética que desarrolló su propio estilo y mostró su característico lenguaje visual.

Las fotografías de Modotti muestran los murales en tamaño general o con un plano cerrado, acompañadas con un contraste bien definido exaltado en figuras geométricas (comunes los triángulos, círculos y diagonales) donde enfatiza símbolos mártires de representar la lucha de los obreros que los muralistas pintaban, considerando que en la reproducción se lograba expresar la inquietud que tenía el artista, sin embargo, también mostraba lo que éste exigía en su modo profesional.

La composición conceptualizada hace un reflejo de equilibrio en la escena donde se representan temas semejantes al campesino y el obrero, con un discurso que se versa plásticamente en el detalle, objetivando la efervescencia social donde se evidencia la crudeza de la obra, manifestando múltiples mensajes en los retratos.

Modotti logró forjar una madurez en la fotografía haciendo que su técnica abundase con composiciones, creando una imagen para el deleite visual; con la función para ilustrar libros, revistas y artículos sobre la obra monumental, docu-

mentando mediante tomas generales la totalidad del mural, la autora captó por fragmentos el contexto del mural conformado por su valor social.

Durante esta época la mayoría de los artistas compartían un sentimiento por generar un arte para el pueblo, denominado “arte para las masas” ya que sus obras contenían un sentir social con la intención de alfabetizar a las clases populares.

A pesar de su conocimiento previo o manipulación de los cánones que le había impuesto Edward Weston, Modotti hace propia una iconografía mexicana, con un sentir revolucionario donde los fotógrafos de la época se inclinaron también por la imagen del indígena mostrando sus costumbres y tradiciones; éste fue el momento en que Tina trabajó sacando retratos de personalidades; entre ellas Dolores del Río y Nahui Ollin, colaborando a su vez en el periódico *El Machete*.



Aparte de capturar la belleza de todo mural, Diego Rivera la pintó resaltando su belleza y carácter como activista social, siendo participe en el mural “*La tierra oprimida*” ubicado en el arco de soporte del coro, y en el tablero *La tierra oprimida*, dentro de la serie de los murales del Desarrollo Social, ambos en el Salón de Actos (ex capilla) de Chapingo.

Fig. 35 Diego Rivera, *Tierra oprimida*, muro lateral poniente, Desarrollo social, Salón de Actos, Universidad Autónoma Chapingo. Foto: Tina Modotti, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Éstas fotografías se capturaron emancipando un lenguaje aún cargado de la influencia de Weston, con una proyección estéticamente muralista que busca representar gráficamente lo objetual concretado en la reproducción de una corporalidad fragmentada y desordenada, aunque juega con las perspectivas, sigue siendo punto de inflexión para el estudio de sus influencias.⁵⁸

Modotti hace una fotografía estupenda al colocar su cámara enfrente del mural, para poder lograr una perspectiva en diagonal donde realiza una búsqueda de elementos arquitectónicos y plásticos; logrando un toque abstracto con efectos artísticos, la fusión de la fotografía y la pintura mural dan como resultado la reproducción de frescos resueltos a través de otro formato.

Más tarde Manuel Álvarez Bravo se incorporó con Tina como su discípulo, a quien ofrece su conocimiento y al mismo tiempo instruye sobre la fotografía al mural; teniendo conoci-

58 *Ibidem* p.219

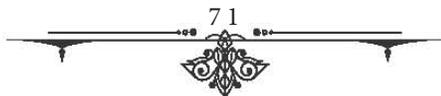




Fig. 36 Clemente Orozco, pintando un detalle de *La familia campesina*, Escuela Nacional Preparatoria, San Ildefonso Foto: Tina Modotti, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.



Fig. 37 Clemente Orozco, (1928) Detalle arquitectónico que muestra un fragmento del mural de José Clemente Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria Foto: Tina Modotti, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.



Fig. 38 Tina Modotti, (1927) Manos descansando sobre una herramienta. Plata sobre gelatina.



Fig. 39 Clemente Orozco (1928), San Francisco abrazando al pobre (fragmento del mural) Escuela Nacional Preparatoria, Plata sobre gelatina Foto: Tina Modotti, Colección Jean Charlot, Biblioteca Hamilton, Universidad de Hawái en Manoa.

miento previo comenzó a realizar fotografía en Teotihuacán y Bonampak, realizando después el registro de la obra de Rufino Tamayo.

Manuel encontró el equilibrio en su trabajo, apoyándose de una libertad inocua al aplicar sus ángulos y perspectivas, mostrando la realidad objetiva que representaba sobre una imagen.

Una autora más, esposa de Manuel Álvarez; Lola Álvarez Bravo también aprendió de la fotografía como ayudante de su esposo, pero nunca estuvo a cargo de la cámara, fue con el paso del tiempo que ella conoce el manejo de la misma y sus componentes, al momento en que se divorcia de Manuel; ella incursiona en el arte de la fotografía y decide viajar por todo el país comenzando a retratar un México en su vida cotidiana, siguiendo los pasos de Modotti al seguir fotografiando arte mural.

El proceso de cambio en el trabajo fotográfico coincide con su asimilación entre la cultura de México; la técnica se involucró en el movimiento muralista reproduciendo sus obras con una manera formalmente expresiva, libre de detalles o anécdotas, en un principio influyó en Tina Modotti, pero en la medida que se definía su postura política, su propio trabajo se transformó sin descuidar el aspecto de la imagen, asociándola a una foto de planteamiento social.

Encontramos en este periodo paralelismos formales y conceptuales entre la fotografía y el muralismo, tales como la representación de la naturaleza y del campo, donde se destaca la presencia de nopales, maíz y magueyes; también aluden a instrumentos de trabajo y a elementos distintivos de sectores populares; así, aparecen machetes, palas, cananas y sombreros de campesinos; finalmente, registran escenas populares, fiestas tradicionales, corridos, artesanías y costumbres.⁵⁹

Ésta cercanía entre el mural y la fotografía generó nuevas

59 Cruz Manjarrez Maricela González, Tina Modotti y el muralismo, un lenguaje común. (2001) An. Inst. Investig. Estét vol.23 no.78 México mar./may. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762001000100011 Consultada 03 junio 2016

propuestas para la creación de un arte mexicano, influenciado por distintos medios de expresión en un periodo de los años veinte a los cincuenta; es así que el muralismo influye en la fotografía y la cinematografía, para poder retomar las escenas y reconstruirlas en imágenes en movimiento, haciendo alegorías o adaptaciones de pinturas con antecedentes de un México creciente ante la ideología nacionalista.

El director de cine Sergie Eisenstein (de origen ruso) vino a México listo para explotar potencia de México, sus orígenes y costumbres para poder realizar la película ¡Qué Viva México! donde busco capturar un tinte prehispánico hasta el año de la revolución, teniendo como misión mostrar toda aquella problemática que se encontraba el país.

El filme marca un paralelismo entre un antes y un después, mostrando el nuevo México contemporáneo con cuatro episodios; Sandunga (boda indígena en Santo Domingo Tehuantepec), Maguey (enfrentamientos entre campesinos y hacendados porfiristas), Fiesta (la manera de cómo se prepara un toro para la corrida) y Soldadera (la participación de la mujer revolucionaria).

Eisenstein, a mano de sus filmaciones mostró parte de las pirámides, rituales, tehuanas, rostros indígenas y celebraciones fúnebres, el gran estudio que contempló en Modotti es una aportación a un momento de la vivencia en periodo de la revolución y en una recuperación de una identidad nacional, a una adaptación de la modernidad.

El proyecto cinematográfico que en éste autor floreció hace referencia al muralismo adaptando una obra de José Clemente Orozco, retomando parte de la ideología de José Guadalupe Posada por mostrar las festividades de día de muertos.

A partir de aquí el cine tuvo otra visión para recrear la viva imagen del muralismo en movimiento, creación de imágenes inspiradas en un arte nacionalista, forma en que Emilio Fernández, director acompañado del fotógrafo de cine Gabriel Figueroa se inspiraron en los muralistas, grabadores e incluso paisajistas mexicanos para recrear éste arte palpitante, adaptándose a la temática del muralismo.

3.3 Muralismo en Movimiento: Gabriel Figuera

Se dice que la belleza del arte es creada por el hombre y para el hombre, con una sensibilidad de comprensión entablada por el simple interés de cada individuo; el arte es el encuentro de nosotros mismos y a su vez la obra que comunica a sí misma presente en toda interpretación de las obras, tanto la que hace el artista como el mensaje que recibe el lector análoga a la del intérprete con pretensiones científicas, es por eso que la obra de arte puede convertirse en



un lenguaje capaz de dar nacimiento a la posibilidad de gozar y experimentar una situación vivible en un consciente poético.

En principios del siglo XX se incorporaba una nueva manera de percibir el arte, haciendo que se involucrase el cine y fotografía, creando un medio de comunicación masivo con intenciones de ser comercial pero con sensibilidad artística, cultural, informativa y de entretenimiento; aquello que pertenecía a la estirpe de lo cultural estaba relacionado claramente en las artes del teatro, la música la literatura y la pintura, mostrando cierta tendencia a las cuestiones políticas, sin embargo el muralismo se encontraba en un apogeo repleto de sentido nacionalista.

Vittorio Storaro define al cine de esta forma:

“Cine= Movimiento, photo = luz, grafía = escritura”
La cinematografía o la fotografía de cine = escribir con luz en movimiento ⁶⁰

El cine es la creación de elementos en movimiento, mostrando la belleza de una escena, misma que entra en contacto con el conjunto de una narrativa que es presentada bajo la toma de un objetivo.

Dentro de una escena el espectador observa todo un entorno, desde lo real a lo imaginativo logrando una transportación de espacio en donde todo puede ocurrir invadido por la fantasía, sin embargo aún existe el reflejo de los sucesos que aquejan a la vida real.

La industria de la cinematografía es una de las más importantes en América Latina desde los años treinta y cuarentas, donde presenta un mayor prestigio internacional dado a su calidad y alto nivel artístico.

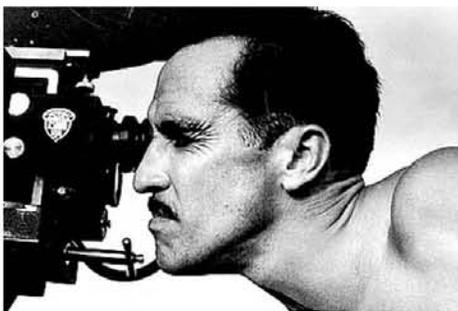


Fig. 40 Gabriel Figueroa, Cinefotógrafo

El autor Gabriel Figueroa fue encargado de creaciones en imágenes haciendo retratos, aunado a su función de fotógrafo publicitario, stillman, iluminador, y camarógrafo, experiencia que le bastó para convertirse en cinefotógrafo.

Gabriel Figueroa comenzó a corta edad a trabajar con el fotógrafo José Guadalupe Velasco, considerado el primer fotógrafo que utilizaba la iluminación con una técnica diferente para

⁶⁰ Ibidem p.41

representar su obra fotográfica, uso con que obtuvo bastante ayuda para sus retratos teatrales, tiempo después logró obtener una beca para ir a estudiar a Hollywood en los estudios de Cinematografía Latinoamericana S.A. (CLASA) en donde conoció a Gregg Toland, quien fue la mayor influencia para su desarrollo de cinefotógrafo.

Figueroa tuvo un gran interés por el concepto nacionalista, cosa que lo incitó a desplazarlo al soporte de la proyección cinematográfica de gran calidad; haciendo énfasis por retomar el arte indígena llevándolo a la pantalla grande.

El estado no contemplaba al cine como parte de un medio artístico de difusión, ya que no conjugaba con la idea revolucionaria como la establecía José Vasconcelos, quien decía que el cine solo existía con fines comerciales, traído de Europa y Estados Unidos, tal práctica no contenía la perspectiva de educar y comunicarse con el pueblo, más tarde dado la importancia del cine como medio, Gabriel Figueroa lo ocupó para poder educar a un pueblo, consistiendo en crear un “departamento de cinematografía” en la SEP para así poder ir a planteles educativos los sábados, proyectando funciones de carácter educativo.

Tal intención no quedaría únicamente en la ciudad, sino estaría presente en zonas rurales, así que utilizó las películas de 16mm que facilitarían su transporte, brindando un bajo precio.

La modernidad es el vehículo que ayudó en la producción del arte por individuos, mismos que idearon técnicas para traspasar la proyección de transferencia y desplazamiento entre la técnica y el proceso de una mercancía a una pantalla.

Gabriel Figueroa trabajó más tarde con Miguel Contreras, un cineasta que estuvo presente en los años veinte haciendo películas con el sentido nacionalista, entre ellas: *Los plateados*, *De Danza Azteca* y *El hombre sin patria*. Tras un tiempo de estar juntos, Figueroa trabajó con él en la película *La noche del pecado*.



Fig. 41 Película “Allá en el Rancho Grande” (1936)
Dir. Fernando Fuentes.

En los primeros años de 1930 nació una imagen representativa del país cuando se filma “*Allá en el Rancho Grande*” bajo la dirección de Fernando Fuentes (1936) momento en que comienza la carrera de Gabriel Figueroa como cinefotógrafo, donde se consolidó un gran mercado dentro y fuera del país; una cinta que determinó una realidad rural que se aferraba a sus tradiciones y no a la modernidad cardenista.

Este filme tuvo la especialidad de contarnos acerca de lo acontecido en el México poblado por su gente llena de haciendas, serenatas, los cortejos, la manera de vestir de todo un país y el reflejo de un paisaje incomparable.



Más tarde hubo un trabajo que contenía al equipo del “Indio” Fernández y Gabriel Figueroa, proyecto donde se propusieron retratar el alma del país ésta pareja de director-fotógrafo, aunado a distintos colaboradores que dieron narrativa a cada película como lo fue Mauricio Magdaleno, quien se encargaba de escribir y adaptar la escena de México.

Se considera que el trabajo de un cinefotógrafo es aquel que trabaja directamente con el director, para poder mezclar a la perfección la imagen como la historia de la película. A palabras de Gabriel Figueroa:

“ Si hay un artista detrás de la cámara el director lo respeta”

Es así que la manera de trabajar de éste dueto se impulsó desarrollando sus ideas, el director aceptaba las propuestas del fotógrafo al mismo tiempo que le permitía trabajar a su modo, conforme a sus ideas y su técnica.

Entre Figueroa y Fernández mantienen clara su idea de poder expresar una estética nacional, es por ello que no hacen caso a los estándares de Hollywood ya que éstos tenían un margen internacional no perteneciente a la característica de todo lo que fuese realizado en México.

Un exponente más, David Alfaro Siqueiros se apoyaba de la cámara fotográfica para realizar sus murales, él se fotografiaba como modelo para así poder plasmar la ejecución de un sujeto a composición y estructura artística de la imagen a una obra mural, la fotografía fue importante tanto para momentos previos como para la posteridad, a la vez que ésta se mantuvo en el estándar de la publicidad y propaganda como divulgación del arte público, práctica que Tina Modotti tenía entre manos.

La crítica e historiadora, Raquel Tibol (1978) menciona lo siguiente a cerca de la fotografía mexicana y el muralismo:

“El muralismo, reconoció en la fotografía la expresión más viva de la plástica moderna”⁶¹

La fotografía en nuestros días juega un papel sumamente importante para capturar el instante de una vida cotidiana, en su función principal está considerada como medio de información necesario tanto para la industria como para los negocios, la publicidad, el arte e incluso para el fotógrafo aficionado.

61 Tibol Raquel, (1978) Fotografía mexicana y muralismo Disponible en: <http://www.proceso.com.mx/124810/fotografia-mexicana-y-muralismo>, Consultada el 03 Junio 2016

La comunicación visual tiene como medio a la creación de una imagen, en este caso la fotografía, misma que se resume como una gráfica constituida, entre tantos medios, el científico, con la imagen de la naturaleza icónica que tiene como necesidad ser re-interpretativa al poder comparar imágenes entre la realidad.

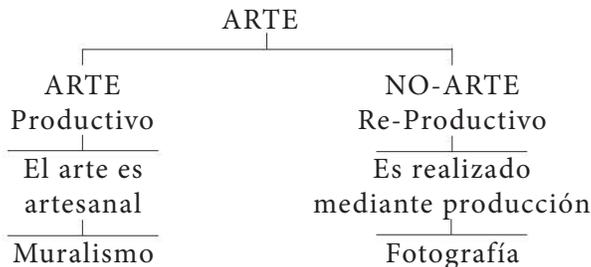
Las imágenes parten de una clasificación elemental de las al dividir las en naturales, mentales y creadas; las dos últimas remiten a las imágenes naturales, origen de toda representación, de las que sólo las imágenes creadas permiten, al menos hasta hoy, una difusión masiva y, por consiguiente, adquirir el carácter de vehículo de la comunicación visual.⁶²

Para la creación de una imagen se tiene una referencia, de la cual nace una idea para hacer el desarrollo de una imagen real, razón principal por la que los pintores tienen estructuras donde plasman su obra mediante la composición (ésta parte es mental, tienen creada su imagen y un encuadre imaginario) para después plasmarlo; ésto mismo es tarea de los fotógrafos, mismos que crean similitudes y encuadres que ayudan a la creación de su composición y concepto visual, obteniendo así la foto deseada.

Las imágenes creadas tienden a contener un impacto emocional que influye bastante en la composición, conceptos que están basados en los principios básicos del diseño; líneas clásicas de composición, texturas, iluminación, ritmo y colores, los volúmenes en el espacio y el juego de figura fondo influyen bastante para la composición de planos, ésto ayuda en la difusión de la imagen; referencia que se tiene uno como creador y el ámbito en su entorno social y situación religiosa, ámbito que nos ayuda a interpretar y entender el entorno sensorial como el mensaje atrapado en la imagen.

A pesar de que muchos autores mencionaban que la creación de una imagen sólo podía presenciarse gracias a la pintura (muralismo) la fotografía vino a proporcionar una nueva visión y técnica en la cual se tenía la misma idea y concepto, pero realizado en el medio de un mecanismo análogo.

Moholy Nagy (2005) menciona que la relación entre el arte y el no arte se centra en las características relacionadas con la sensibilidad, creatividad y sensorialidad entre uno y otro.



62 Villafañe Justo, (2006) Introducción a la teoría de la Imagen, ed. Ediciones Pirámide, Madrid España, p.2

La técnica fotográfica hizo un reajuste en la creación del muralismo, ya que en vez de utilizar pigmentos y oleos; se transfirió la captura de la luz sin perder el concepto, medio que se ejecutaba “siempre otorgándole un “toque personal” para poder proporcionar a la obra de arte armonía, equilibrio perfecto entre “lo intelectual” y el “sentimiento” que es la finalidad del arte.”⁶³

La fotografía creó un México nuevo, el pueblo estaba gustoso de reconocerse entre sus haciendas y pueblos viejos, resaltando la pertenencia y el recuerdo de dónde nacieron las raíces y lo que se ha perdido en el camino, con distintos objetivos enfrascados sobre una inspiración estética.

La cámara, dio inicio a un nuevo arte, el cual debido a la señalada movilidad, puede recoger la cultura de todas las épocas y, a la vez, penetrar, como nunca antes lo hiciera arte visual alguno, en todas las capas sociales. Para la específica problemática histórica-política del arte mexicano, la fotografía posee todas las potencias de expansión que el muralismo no pudo alcanzar.⁶⁴

La anterior cita nos brinda la razón principal del porque la “nueva fotografía mexicana” fue bautizada por Gabriel Figueroa, apoyándose por estudios sistemáticos de reglas clásicas de composición y comportamiento de la luz, aunado a la correcta aplicación en un contexto conformado por motivos mexicanos característicos.

Es así cuando el muralismo se ayudó de los medios de comunicación del siglo XX (fotografía, prensa y del cine) participes en la consolidación de la identidad nacional; la llamada época de oro fue el seguimiento de tres décadas posteriores a la revolución mexicana mismas que expresaron una idea nacionalista, logrando una transformación a la modernidad, a pesar que el término “nacional” ha sido usado desde la época colonial para identificar todo aquello perteneciente al pueblo.

En 1939, a la búsqueda de proyectar todo el nacionalismo mexicano en cada una de sus películas; Gabriel Figueroa se adentró en el trabajo muralista que tanto admiraba dado a la manera en que plasmaban sus ideales, momento crucial cuando siendo muy joven se relacionó con ellos, donde su trabajo sobre fotografía y cine le ayudó a desplazar aquellas imágenes a un medio donde se podrían observar sobre otro soporte; Figueroa mencionaba que eran sus maestros por proporcionarle la perspectiva de ver las cosas desde otro punto de fuga, el trabajo realizado los catalogaba como “murales ambulantes” gracias al intercambio entre el cine y la plástica.

63 Nagy, Lazslo Moholy (2005) Pintura, Fotografía Cine y otros escritos sobre la fotografía, ed. Gustavo Gili, Barcelona, España p.26

64 Ibidem

El trabajo realizado con Emilio “El Indio” Fernández fue el más destacado en su trayectoria, gracias al vínculo que ambos crearon basado en la identidad y el nacionalismo mexicano en el cine, por medio de un estilo visual altamente elaborado en cada una de las películas, por la manera de aplicar su composición, profundidad, desplazamientos de la cámara, ángulos, encuadres, iluminación, la manera de ocupar filtros, su perspectiva y contraste, elementos de intrínseca importancia para la creación de una imagen con calidad visual.

Cuando Gabriel Figueroa describe el trabajo del fotógrafo menciona:

’El cine es un trabajo en equipo. El fotógrafo tiene que dar lo que busca el director. O más, pero en el mismo sentido del director. Si lo hace como fotógrafo es lo contrario de lo que busca el director, ya no le sirve”.

Figueroa fue quien rescató a su pueblo, logrando mostrar sus sentimientos desde la esperanza, combatiendo el dolor con su felicidad, llevándolos más allá al rincón donde sus películas son vistas en cualquier lugar del mundo por el medio de comunicación altamente moderno que brillaba en esos tiempos.



Fig. 42 Película “Flor Silvestre” (1943)
Dir. Emilio Fernández

Para el año de 1943 se estrena la película *Flor Silvestre* donde el cine mexicano del Indio Fernández y Gabriel Figueroa proporcionaba dramatismo entre contrastes y sombras, elementos usados para acentuar perfectamente las escenas de tristeza acompañadas de los actores; protagonizada por Dolores del Río y Pedro Armendáriz, es un filme donde se presencia una gran emulación de *El Réquiem*, misma composición que Orozco aplica en su litografía de 1928 con un tema revolucionario y de estilo compositivo que hace referencia al trabajo del grabador José Guadalupe Posada.

Para mediados de los años cuarenta, Figueroa tuvo relaciones con industrias cinematográficas mexicanas y estadounidenses con las que participó como cinefotógrafo en distintas co-producciones, entre ellas *El fugitivo* (1947) y *La perla* (1945) bajo la dirección del Emilio Fernández.

Gabriel Figueroa describe el primer periodo de sus filmes mundiales como una época en la que comenzó a explotar “la mística mexicana” un concepto que se desarrolló durante reuniones con músicos, gente de teatro, bailarines, escritores, artistas plásticos y cineastas en la casa de Dolores del Río.⁶⁵

65 *Ibidem* p.16



El muralismo tuvo una nueva visión distinta de retratar el arte monumental, un poco efímero por su proyección usando la luz, actuando en la transmisión de la plástica mexicana; aún así los muralistas admiraron el trabajo de Figueroa por desplazar su obra muralista, visto que les otorgó el ser apreciados por los ojos de los espectadores, visualizándolos en un movimiento que muestra la sensibilidad apta para captar una imagen mística con un fundamento principal, hecho para crear la transformación de las ideas y valores dignos de una cultura estética mexicana.

Entre las amistades que tenía Gabriel Figueroa estaba Diego Rivera, quien le influenció el gusto por las figuras precolombinas, aparte de ello admiraba de Siqueiros su manera de plasmar los escorzos en la figura humana; Leopoldo Méndez lo invitó a participar en la creación de grabados de los cuales escogió uno para la película *Río Escondido* y *La Rebelión*. Entre los autores existía una gran admiración e inspiración por su trabajo de ambas partes, llegando a decirse entre ellos que se robaban sus ideas.

Un comentario de David Alfaro Siqueiros que habla sobre la similitud del muralismo y la cinematografía de Figueroa expone:

“Desde el primer momento Figueroa se adhirió al muralismo. Era muy joven entonces, pero participaba en realidad en todo el desarrollo de nuestra obra. Desde el primer momento nosotros proclamamos la necesidad de usar la cinematografía para el análisis del movimiento en la pintura mural. Figueroa comprendió ese problema perfectamente bien, más que ningún otro de los de su edad, y después aplicó en toda la obra su primer tiempo esos principios [...] puede decirse que Gabriel Figueroa es el hombre que ha sabido relacionar profundamente el análisis cinematográfico, la obra muralista que nosotros hemos realizado. Así lo reconocemos todos los fundadores y hombres que hemos realizado este esfuerzo”.⁶⁶

La efectividad del cine obedeció no solo a la exigencia visual, sino al hecho de que sus composiciones visuales y sofisticadas moldearon imaginarios nacionalistas y específicos de manera enérgica y eficaz.⁶⁷

Un sector de la fotografía mexicana adaptó el paisaje como el género natural que les solicitaba la naturaleza del país, y como forma del nacionalismo que se entrelaza y se confunde con la promoción turística del territorio puramente estético, de su idealismo y sus implicaciones ideológicas implícitas.⁶⁸

⁶⁶ Ibidem p.45

⁶⁸ Arroyo Quiroz Claudia, (2011) La conciencia pictórica de Gabriel Figueroa en el imaginario nacionalista del equipo de Emilio Fernández, Centro de la Imagen p.183 Disponible en: <https://centrodelaImagen.files.wordpress.com/2011/05/aquc3ad.pdf> Consultada 10/06/2016

⁶⁷ Ibidem p.101

En su tarea, el artista visual fue creando un paisaje que fue exhibido por la pintura de José María Velasco; logrando una suerte de nubes que pudo reproducir mediante filtros en la película *La Tierra del Fuego se apaga* (1955).

El paisaje es un espacio sensible, que impulsa a fotografiarlo al disparar de una cámara, con una interpretación en su lectura hecha para poder entender la situación en la cual el fotógrafo hizo una captura.

Ceri Higgins (2008) dice:

“ Figuroa no invento el paisaje mexicano, pero sí lo transformo” ⁶⁹

El Indio Fernández y Gabriel Figueroa siguieron una línea similar a los muralistas, dando pauta a la identidad nacionalista de un México post-revolucionario, no solo mostrando los adeptos de una mexicanidad campesina sino también enlazando un entorno urbano, elegante y cosmopolita (en una zona rural y urbana), logrando integrar una estética en su trabajo con una descripción moderna del país.

Figueroa estudió cuidadosamente la pintura al momento de realizar la composición en películas que intervenía. Tomó muchos elementos de la obra muralista, tanto de Siqueiros como de Rivera, usando de ejemplo los murales de Palacio Nacional y del Hotel del Prado, aprendió a integrar grupos humanos en la pantalla. De Orozco retomo la manera de aplicar la perspectiva. ⁷⁰

Figueroa:

“El principio de la perspectiva rectilínea es dirigir la mirada hacia un punto particular centrado en la imagen. Por otro lado, la perspectiva curvilínea funciona dividiendo al ojo en dos puntos de entrada perspectivas diferentes, unidas mediante líneas que fijan a lo largo de un plano curvo dentro de una imagen”. ⁷¹

El parte aguas entre una perspectiva lineal y una curvilínea da paso a modificar la visión del espectador, es por ello que a partir de esa situación el uso de la perspectiva oblicua crea efectos con los objetos rectangulares desde un ángulo visto entre los planos, su punto de fuga va de izquierda a derecha utilizando normalmente uno solo, es así que se llenan los puntos de fuga con elementos básicos para rellenar con nubes o cualquier elemento circundante, esto es apreciable en modo que la visión del espectador logra vislumbrar un arco imaginario entre los puntos de fuga, enfatizando el efecto con círculos y óvalos, regalando así una perspectiva curvilínea.

⁶⁹ Ibidem p.16

⁷⁰ Levin Elias (1996) Gabriel Figueroa y la pintura mexicana, ed. Conaculta/ Museo Carrillo Gil, México p.367

⁷¹ Ibidem p.45



Como consecuencia de dicha ilusión por la profundidad en la escena, se le consideró como un medio técnico bastante novedoso en la utilización de lentes gran angular; a partir de ésta aplicación creció cierta inspiración por el Dr. Atl, en la aplicación de sus cuadros, versando que la perspectiva curvilínea era “anti-fotográfica” y que las lentes de una cámara estándar era una “parodia del ojo humano” tomando en cuenta que no era posible que se pudiese ver proyectada, cosa que sólo podía lograrse mediante los trazos de un artista sobre el caballete. Para estos años ya estaban en existencia los lentes gran angular, e incluso eran utilizados por James Wong; es así que Toland experimentó junto a Figueroa lentes de 24 y 28 mm. ayudando a obtener la suerte de una perspectiva curvilínea; razón suficiente para que la perspectiva ocupada por el Dr. Atl (quien nunca imagino que los ángulos en su obra pudiesen proyectarse en el cine mexicano) funcionara como una nueva forma de ver su obra pictórica.

En la práctica, éste autor acentuaba los paisajes por medio de curvas dado a que en ningún momento se lograba presenciar en el horizonte una línea horizontal, sin embargo, creó líneas perpendiculares que se difuminan con una curva muy tenue para poder dar el efecto.

Tal perspectiva ayudó a poder filmar los cielos nublados que le gustaban tanto a Figueroa, efecto con que logró proyectar la mayor parte del cielo mexicano con un contraste de claro oscuro, logro importante que le brindó el mote de “cielos de Figueroa” a muchas de sus obras, haciendo uso de filtros infrarojos para reducir la niebla.

Figueroa:

“Muchas veces no correspondía a lo que veía. Pensé que fallaba la lente o la película. Leí entonces el libro de Leonardo Da Vinci la luz, la sombra y el color. El escribía sobre la importancia del color de la atmosfera, algo que la gente mira sin tener conciencia. Entonces me preocupe por detectar eso que me imponía entre la cámara y el paisaje. Con filtros de blanco y negro empecé a contrarrestar esa capa de la atmosfera que me molestaba. Por fin, en la pantalla comenzó a salir lo que mi ojo veía...Agregue a esa visión, nueva perspectiva curvilínea trabajada por el Dr. Atl. Así que saque partido de los cielos de México, que son hermosísimos”.⁷²

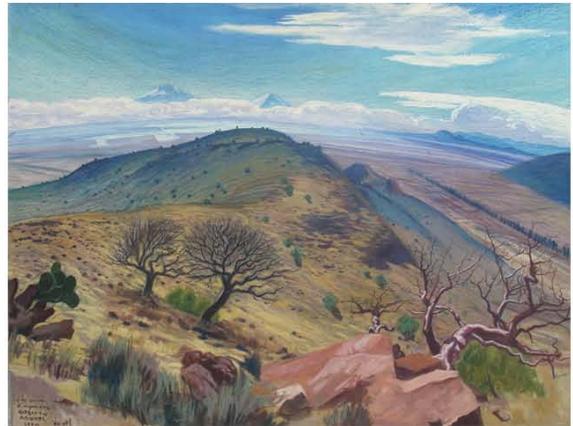


Fig. 43 Gerardo Murillo (Dr. Atl) (1950) Atlcolor sobre madera, 122 x 154 cm, Museo de Arte Moderno.

⁷² Ibidem p.29

3.4 Análisis interdisciplinar entre: muralismo, fotografía y Cine en México caso Gabriel Figueroa.

Hemos mencionado que las representaciones de los muralistas y de Gabriel Figueroa son parte de una interpretación de México y su cultura, con inquietudes que versan su vida política, adentrándose a una adaptación en la sociedad contemporánea.

Como lo define Justo Villafañe, el autor fue creador de imágenes mentales a partir de imágenes naturales, mismas que son creadas a manera de expresión de una difusión masiva para la comunicación visual, ambos estilos en que trabajó Figueroa para la invención de una gráfica.

Los parámetros considerados para las imágenes creadas es la regularización de la iluminación y su composición para dar paso a distintas emociones y gestos, aunado a los ángulos que ésta proporcione a través de la perspectiva, creando así una imagen apta para el lenguaje visual. El modo de trabajo de Figueroa consistió en aplicar la sección aurea por bloques de esquemas geométricos para poder hacer su composición.

La obra contenía un gran significado, exaltada en una manera de representar el sentido nacional mexicano sin la necesidad de retomar referencias impuestas por los occidentales; plasmando toda una ideología hambrienta por explotar y mostrar toda la cultura y las tradiciones, es por ello que su éxito se vio reflejado en las pantallas grandes.

En varias secuencias, los personajes eran rescatados de encuadres con elementos capaces de crear un perfil histórico, mismo que se va formando en perspectiva; como es el caso de Río Escondido, donde se hace referencia al cine expresionista, creando el juego de contrapicadas mártires de ejercer fuerza a los personajes, resaltando los planos utilizados por el Taller de gráfica popular de Leopoldo Méndez.

Ésta situación entre los artistas ayudó a consolidar un arte político donde su ideal acompañado de un gran sentido estético es lo que compartían los grandes del arte mexicano, Figueroa por su parte sigue tales lineamientos en el muralismo, cuidando su interpretación bajo el discurso nacionalista, adaptado a la perfección de la obra monumental sobre la pantalla, seguida de una narrativa que ayudaba a generar y capturar un mural en movimiento.

Las semejanza del muralismo y el cine se acrecentó ante el reflejo de temas populares y costumbres, así como en el dicho movimiento se buscaba hacer uso de espacios públicos para que cualquier individuo tuviera la oportunidad de admirar, teniendo el cine tenía esa similitud siendo exhibido en las salas de cine.



Dentro de las escenas creció un modo de interpretación que hacía referencia a la revolución mexicana, por ejemplo, la mujer adinerada teniendo relación con un hombre indígena de pocos recursos, que por una parte deja entre ver que la mujer rompe con aquellos parámetros familiares clásicos de la alta sociedad, para ir a seguir con la relación junto al hombre estando en lucha, dicho recurso existe en la película *Enamorada* (1946).

Por otra parte, Figueroa manifestó una visión descarnada de la ciudad muy cercana a la obra de José Clemente Orozco a través de escenas nocturnas filmadas en zonas marginales (callejones, estaciones de tranvía y patios de ferrocarril) regalando una imagen de la urbe inundada en el contexto de la degradación, aproximado a la intención con la que el pintor de los años cuarenta representó en su obra la vida en los antros ciudadanos, Figueroa muestra en su fotografía un espacio natural para el desarrollo de la miseria y la complejidad humana.⁷³

Gabriel Figueroa expresaba su trabajo en conjunto de los artistas muralistas:



Fig. 44 Diego Rivera(izq), Gabriel Figueroa (centro) y David Alfaro Siqueiros. (der)

“Yo fui el único cinefotógrafo que tuvo una conexión así con los muralistas. En ellos siempre encontré lo que me gusta y ellos veían mis películas, les gustaba y las criticaban. Decían de mis filmes eran murales en movimiento; murales más grandes porque los míos viajaban y los de ellos no. Todos esos artistas nos inspiraron para crear una imagen mexicana para el cine. De alguna forma, encontramos una base común y yo fui lo suficientemente afortunado de ver aceptadas mis imágenes para todo el mundo”.⁷⁴

Los propios muralistas opinaban sobre el trabajo de Figueroa:

Diego Rivera: Consideraba que había creado un género de “murales ambulantes”.

Siqueiros: Inscribía el trabajo del cinefotógrafo en la búsqueda de nuevas técnicas que liberarían el arte mexicano de los medios tradicionales.

Orozco: Figueroa era un “ladrón honrado” reproduciría en Flor Silvestre, la imagen de *Réquiem* (1928). De Siqueiros sus escorzos, del Dr. Atl la perspectiva curvilínea, que se vieron presentes en varias películas.⁷⁵

Figueroa apoyó en la iconografía mexicana para su propaganda, momento en que participó junto con Manuel Álvarez Bravo y Leopoldo Méndez para la edición de libros en el Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, dedicado a la gráfica de José Guadalupe Posada, un arte popular ejercido por un muralista nacional.

73 Ibidem p.31

74 Córnea Luna (2008) Gabriel Figueroa, Ed. Conaculta/Centro de la Imagen, México p.43

75 Ibidem p.163

La ilustración de un México llegó a reflejar todas aquellas transformaciones de los paisajes, ligado entre un antes y después; el muralismo ayudó a ofrecer una iconografía tal que ayudó a la creación de fotografías y películas, proyectando la viva imagen de un país.

Entre el paisaje más icónico practicado para éstas épocas figuraba el “rural” cuya expresión entre la identidad, la clase social y la raza abrió una percepción dirigida a la gente indígena, siendo estos campesinos entre el paisaje hermoso y mostrando sus rasgos ideológicos donde son abarcados llenos de cultura tradición.

Ceri Higgins (2008) menciona:

“ Los indios son discriminados y al mismo tiempo admirados por ser alma verdadera de México”

Análogo al paisaje rural, el estilo urbano define a aquello donde vemos una transformación que se vuelve en una metrópoli tomando como punto de atención los cabarets y aquellas azoteas o vecindades que generalmente ocupaban las personas de bajos recursos.

Las películas mexicanas fueron (y son) todo un desafío artístico, dejando a un lado las técnicas impuestas arraigadas del occidente, regalando la creación de toda una nueva proyección acompañada de ideológicas y significados propios del arte nacionalista, haciendo reflejo de una sociedad costumbrista y con tradiciones propias.

El cine es un arte efímero por su rapidez en la transmisión, mismo que cuenta una historia tomando como referencia toda liga que el espectador pueda emparentar con él y los personajes, línea que jamás se borrará de las mentes de los espectadores como de la cinta, convirtiéndose en un momento inolvidable y único, incluso el cine sirvió cuál inspiración y fuerza en tiempos de la revolución, no se mostraban en pantalla sucesos reconfortantes, fue por mucho tiempo la guerra lo que inundó las cintas y lleno de seguridad a los consumidores de éstas .

Louis–Bertrand Castel menciona ante ésta premisa: “La luz modificada forma colores, el sonido modificado forma los tonos, los colores mezclados forman la pintura, los tonos mezclados forman la música”.

Las obras de arte son testigos referenciales para algunos creadores, existiendo también la posibilidad de replicar una obra con el fin de ser exhibida y no dejar la obra original contando con los riesgos del deterioro; considerando así que por esa cuestión ésta obra se vuelve la copia más original.

Por parte de la fotografía, es cuando la reproducción de una imagen cuenta con la posibili-



dad de amplificarse logrando visualizar los detalles del objeto fotografiado que muchas de las veces no se puede percibir a simple vista.

Dicha técnica tiene la capacidad de crear el reflejo de una realidad cotidiana mostrando la ideología de acuerdo a quien la realice, los avances que tiene en un lugar son la causa del poder visualizar el año de la imagen.

Las fotografías fueron muestras encaminadas a destacar el movimiento muralista, resaltando escenas que en particular tienen mayor énfasis de circunstancias sociales e históricas; es importante mencionar que las imágenes siempre tuvieron un fin estético al momento de ser capturadas por Tina Modotti y su modo de vislumbrar los murales, enfatizados por las situaciones sociales interesándose en reflejar todo conflicto presente.

La vinculación entre la fotografía y el cine fueron la premisa que brindó contacto con la sociedad y vinculó el arte a la voz del pueblo, contando con mayor audiencia, en su tarea de reproducir, la fotografía regaló ciertos efectos que pueden alterar unos objetos no parecidos con la realidad, dado a la manera de ejecutar acercamientos, ángulos y movimientos, ofreciendo una interpretación visual apta para la relación de quien ve el objeto y no tiene un contacto físico con el, sustancia en que la cámara nos abre un panorama del horizonte, contemplando una nueva visión de nuestro entorno.

“La cámara nos introduce a una óptica del inconsciente, tanto la cámara el psicoanálisis nos produjo a los impulsos inconscientes.”⁷⁶

Tina Modotti se enfrentó a una observación propia que le inculcó el poder aplicar una expresión en cada fotografía, esquivando los estándares relacionados con temas nacionalistas e indígenas, logrando realizar un estilo propio, a pesar de que quienes trabajaban creando vanguardias eran los muralistas, la llegada de Tina se presentó como la escalinata donde la fotografía logro una comprensión histórico-social.

El uso de la gráfica de Tina se basó en modo de propaganda, dándole la atención a un punto en específico, causando así la impresión de un México fértil en tener la posibilidad de seguir creando muralismo fuera y dentro del país, un eslabón inequívoco en el paso a la modernidad.

Gabriel Figueroa hizo la aplicación de la dialéctica visual en su trabajo, diferenciándolo de ésta manera dando énfasis a los personajes en la escena:

Buenos	Malos
Angulo picado	Angulo contrapicado
Claro	Oscuro
Luminosidad	Sombra
Primer plano	segundo o tercer plano
Arriba del cuadro	Debajo del cuadro

La fotografía, en éste ámbito retoma parámetros de la pintura ofreciendo a toda imagen una interpretación bajo la autoría del artista, o simplemente dando un renombre a la obra de arte, conteniendo significados diferentes, por ejemplo se le nombra como bella a cierta composición, pero un ente pictorialista sin ese prefijo tendría que verificar un parámetro estético referido a posiciones diferentes, mismas que se encuentran contrastadas ante la opinión de la crítica y la objetividad de la población.

Cuando una gráfica trasgrede y llega a manos de los espectadores de forma tan natural como lo hace el muralismo y la fotografía, ocurre un proceso tal donde la obra obtiene diversos significados, llenándose de la opinión y voz cultural.

En un proceso parecido a éste descrito, la imagen propagandística es retomada de la pintura al óleo, con el fin de poder reproducir la imagen por distintas técnicas (entre ellas el temple) tiene la función de ser un medio capaz de incentivar algún asombro, interactuando con la estimulación visual, causándonos impresión por una situación lejana a nuestro entorno; esto se debe a que todos los elementos visuales tales como los contrastes, la iluminación y el ángulo, prestan a la obra caracteres posicionados de manera precisa, mismos que brindan un mensaje claro, situación en que se hace uso de la sección áurea brindando una composición perfecta a la vista de cualquiera.

Ante esto y llegando hasta la actualidad, la retórica en las imágenes se transformó en la gran herramienta de diferentes medios (sobretudo propagandísticos). Con los antecedentes que autores como Posada plantaron en la historia, surgieron diferentes propuestas con mensajes explícitos para la población, curiosamente en el México revolucionario, los carteles de propaganda son casi inexistentes, distante a la Unión Soviética o a Estados Unidos en tiempos de guerra, fue en México que la revolución le regalo su espacio al pueblo con el movimiento muralista, llegando incluso el mensaje crudo y voraz de la libertad a la alta sociedad por medio del cine.



Análisis interdisciplinar entre: muralismo, fotografía y Cine en México caso Gabriel Figueroa:



Fig. 45 **Pintura:** *El niño muerto* (1925-1928) José Clemente Orozco, óleo sobre Tela, 45x62 cm Col. INBA/ MACG

Pintura: El niño muerto (1925-1928) José Clemente Orozco, realiza una composición en su lienzo donde plasma un dramatismo en la escena, los personajes principales son iluminados desde el tercio derecho obteniendo un fondo oscuro, sólo que el rostro de la mujer queda sin observarse con claridad para regalarle un sentido explícito de agonía.



Fig. 46 **Película:** *La perla* (1945), Dir. Eilio Fernández, Águila Films.

En la **Película:** *La perla* (1945) La imagen de esta escena es una alegoría de José Clemente Orozco donde la escena se encuentra con una composición muy similar al cuadro "El niño muerto" en donde Gabriel Figueroa hace la propuesta donde la mujer se encuentra sosteniendo un bebé, cubierta con un rebozo, figura que crea un triángulo sobre el primer plano y en el tercio derecho, cayendo el segundo plano, dos figuras rígidas que observan al siguiente tercio izquierdo donde se encuentra un rectángulo, marcando el punto de atención en el rostro de la mujer que justo señaliza el punto áureo, la luz hace énfasis entre cada plano, como la iluminación ayuda a hacer la separación con el fondo oscuro.



Pintura: El Réquiem (1926-1928), José Clemente Orozco, tinta sobre papel, 33x45 cm, col. INBA/MACG. Se muestran dos hombres y tres mujeres frente a la entrada de una casa donde se lleva a cabo un velorio, visten con el luto de los rebozos y a pesar de estar de espaldas, su entorno crea una atmósfera de tristeza que puede ser captada rápidamente.

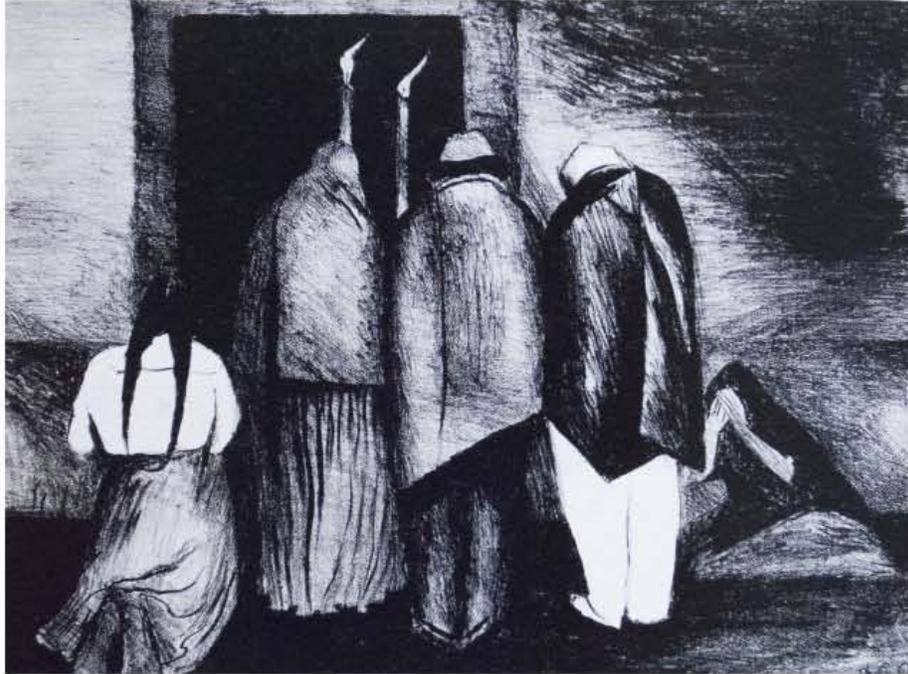


Fig. 47 **Pintura:** *El Réquiem* (1926-1928), José Clemente Orozco, tinta sobre papel, 33x45 cm, Col. INBA/MACG.

Película: Flor silvestre 1943. Gabriel Figueroa realiza una influencia muy directa con las obras de José Clemente Orozco, para su inspiración y poder ser parte de una idea nacionalista a través del cine. La imagen de la película Flor Silvestre hace una copia directa de la obra El Réquiem donde los personajes ocupan la misma posición que en la litografía, el marco de la puerta es similar como también se muestra las velas que se encuentran adentro de la habitación, aunque podemos observar que la perspectiva de la cámara hacia los personajes es un poco alejada, creando una profundidad de campo.



Fig. 48 **Película:** *Flor silvestre* 1943 Dir. Emilio Fernández, CLASA films mundiales.





Fig. 49 **Pintura:** *El coronelazo* (1945) David Alfaro Siqueiros, piroxilina sobre celotex 91.5x121.6 cm col. INBA/Museo Nacional de Arte

Pintura: El coronelazo. Artista que participo en la Guerra Civil Española, Siqueiros demostró un sentir social en ésta obra donde podemos ver un autorretrato que hace énfasis en la mano derecha iluminada y proyectándose en primer plano con mayor peso visual sobre los tercios de lado izquierdo, pose que transmite un mensaje referente al trabajo y la fuerza, de fondo plasma su cuerpo con un escorzo poliangular, los colores utilizados en ésta paleta resaltan por ser muy marcados, determinando al rojo como un color violento acompañado de la expresión de Siqueiros que incita a cierta agresión y desestabilidad.



Fig. 50 **Película:** *Cuando levanta la niebla* (1952) Dir. Emilio Fernández, Cinematografía Tele voz

Película: Cuando levanta la niebla (1952) En ésta obra realizada por Gabriel Figueroa, inspirada por David Alfaro Siqueiros podemos visualizar un hombre que marca la fuerza de su mano hacia el lado derecho del encuadre con una iluminación que crea un punto de enfoque como en la obra de David Alfaro Siqueiros, el personaje hace una expresión de enojo, mismo que refleja sobre el puño cerrado, la imagen fue realizada a blanco y negro donde se puede captar a la perfección los gestos para dramatizar aun más la escena de la película.



Pintura: Orozco *Vaudeville en Harlem* (1928). Es la representación de un espectáculo que se llevó a cabo en Vaudeville, Harlem, donde se encuentran acróbatas a un punto de vista desde su posición como espectador, un tumulto de gente aprecia la misma escena.

Película: Gabriel Figueroa realiza una imagen basada en la alegoría directa que tenía sobre José Clemente Orozco, donde su inspiración se aplica sobre el grabado *Vaudeville en Harlem*, donde él admiraba cómo hacia la aplicación de la perspectiva oblicua, creando el marco de la carpa y el techo que tiende a un arco, en el caso de la litografía podemos observar que hay acróbatas al fondo, por el contrario en la imagen de Figueroa donde están varias mujeres de rasgos indígenas sentadas en el piso, alineando como punto principal el hombre que va llegando con un bastón sobre el mismo lugar que ocupa un poste de la carpa en la litografía, ambas tienen un contraluz que hace un peso visual considerable en la imagen, en el grabado de Orozco tal mancha de tinta denota que hay un gran número de personas en el lugar, contrario al encuadre de Figueroa donde hace que dicha mancha presente un ambiente nostálgico y abrumador.

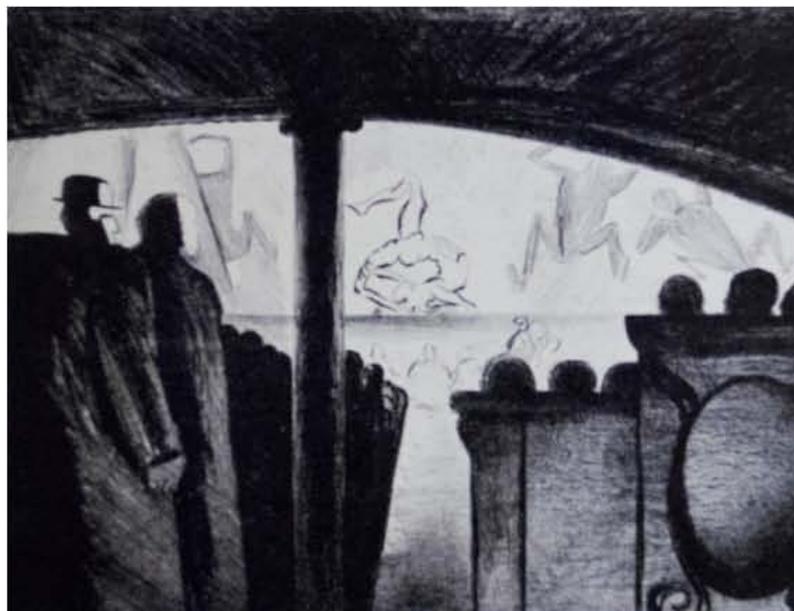


Fig. 51 **Pintura:** *Vaudeville en Harlem* (1928) José Clemente Orozco, Litografía 31x41 cm Col. INBA/ MACG



Fig. 52 **Película:** *The Fugitive* (1947) Dir. John Ford, Argos , RKO





Pintura: Pedregal con figuras (1947) David Alfaro Siqueiros. Obra realizada en el Pedregal de la Ciudad de México, donde se representa un grupo de personas que se encuentran en la cima de las piedras volcánicas, se percibe el movimiento de las nubes que aplasta los cuerpos que andan juntos por el camino en señal de cautela, los colores asemejan a la naturaleza helada que se encuentra en la cima de éstos cuerpos.

Fig. 53 **Pintura:** pedregal con figuras (1947) David Alfaro Siqueiros , Piroxilina sobre madera comprimida 100x122 cm Col. INBA/MACG



Fig. 54 **Película:** La malquerida (1949) Dir. Emilio Fernández, Francisco de P. Cabrera.

Película: La malquerida (1949). Gabriel Figueroa crea una imagen basada en la influencia de Siqueiros, recreando la escena de la película La malquerida donde se visualiza la forma de una pirámide en un ángulo en que se captan los contrastes del blanco y negro de una textura apedrada, observando que en la zona de las escaleras hay una perspectiva angular, misma que hace muy interesante la toma fotográfica, haciendo partícipe a la nube que también es representada en el cuadro de Siqueiros.

Al visualizar la comparación que tienen éstas imágenes podemos entender que contienen rasgos similares con la obra Pedregal con Figuras de

Siqueiros, donde él plasma una zona de piedra y las nubes que hacen ver en movimiento a la obra, es evidente que existe la diferencia entre una obra del muralista con color y el trabajo del cinefotógrafo con sus imágenes realizadas en blanco y negro por la reacción de enfatizar más a la gráfica.

Pintura: En espera (1946) José Clemente Orozco. Una obra que muestra una calle con prostitutas formadas esperando a encontrar algún cliente, mismo que puede escoger la mujer que más le agrade, los tintes en esta acuarela son sombríos, resaltando los rostros de las sexoservidoras con una marillo pálido y una expresión triste, denotando que su profesión no les brinda lo mínimo para vivir cual seres humanos, fuera del contexto la imagen podría asemejar a un séquito de personas que solamente se guardan de la lluvia.



Fig. 55 **Pintura:** *En espera*(1946) José Clemente Orozco, Acuarela sobre papel 37x58 cm Col. INBA/ MACG

Película: Víctimas del pecado (1950). Gabriel Figueroa hace una alegoría a la obra de José Clemente Orozco, representando una calle repleta de prostitutas, sin embargo él adapta la imagen con perspectiva a un punto de fuga, obteniendo una profundidad de campo que permite a la iluminación alumbrar a aquellas meretrices hasta un punto lejano que se encuentran en espera de un cliente, adaptándose el guión de la obra a la perfección, la lluvia en el suelo recalca que el ambiente no es amigable, con un faro al final de la calle y otro punto iluminado parecido a una avenida, prueba de que la fachada en esa calle es sombría y triste.



Fig. 56 **Película:** *Víctimas del pecado* (1950) Dir. Emilio Fernández, Rodríguez Hermanos.





Fig. 57 **Pintura:** Paisaje de picos (1943) José Clemente Orozco, temple sobre madera comprimida 99x121 cm, Col. INBA/MACG

Pintura: Paisaje de picos (1943) Jose Clemente Orozco. La obra muestra varias plantas de maguey acompañadas al fondo con un cielo de nubes tenebrosas, dichos magueyes lucen apuntalados en señal de violencia y el entorno luce seco, casi corpóreo como si cadáveres estuviesen encima de todo.



Fig. 57 **Película:** Una cita de amor (1956) Dir. Emilio Fernández, Cinematografía, Latinoamericana unipomex.

Película: Una cita de amor (1956) Dir. Emilio Fernández, Cinematografía, Latinoamericana unipomex. Gabriel Figueroa mostró una imagen en alegoría al trabajo de José Clemente Orozco en un fotograma que muestra el lateral de un maguey, desatando el claroscuro, brindándole dramatización al elemento principal, sin embargo éste encuadre es más natural, haciendo cierta semblanza a los lugares secos donde crecen éstos agaves.



Pintura: Bajo el maguey (1926-1928) José Clemente Orozco , tinta y lápiz sobre papel 33x43 cm, col. INBA/MACG. Orozco muestra en ésta obra a dos indígenas que se encuentran muertos a los pies de un maguey, con unas manchas simulando las nubes, la obra luce desolada.



Fig. 59 **Pintura:** *Bajo el maguey* (1926-1928) José Clemente Orozco , tinta y lápiz sobre papel 33x43 cm, Col. INBA/MACG

Película: Una cita de amor (1956). Figueroa hace otra alegoría de José Clemente Orozco, cuya adaptación también ocupa al maguey como pieza principal en primer plano haciendo el contraluz ante una mujer que se encuentra muerta sobre el camino y un hombre que la encuentra, al fondo también visualizamos un cielo con nubes y parte de los cerros, los matorrales alrededor son la semblanza de lo abandonado que está el lugar de la ejecución.



Fig. 60 **Película:** *Una cita de amor* (1956) Dir. Emilio Fernández, Cinematografía Latinoamericana unipromex.

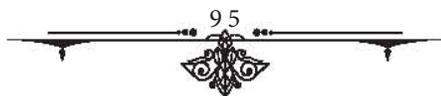




Fig. 61 **Grabado:** *El gran guerrillero francisco villa* (1947), Alberto Beltrán , grabado en linoleo 40x27 cm, Col. INBA/MACG

Pintura: El gran guerrillero francisco villa (1947), Alberto Beltrán , grabado en linoleo 40x27 cm, col. INBA/MACG. En éste grabado podemos observar un jinete en su caballo, desnudando la perfección de un claroscuro que resalta un aura sobre los elementos de la obra. Una textura escamosa le acompaña al fondo regalando cierto movimiento a la obra.



Fig. 62 **Película:** *Flor Silvestre* (1943), Dir. Emilio Fernández ,CLASA Films Mundiales

Película: Película: *Flor Silvestre* (1943), Dir. Emilio Fernández ,CLASA Films Mundiales. Gabriel Figueroa se influencio en el grabado de Alberto Beltrán haciendo un símil de la obra donde de igual forma un jinete posa sobre su caballo teniendo los mismos elementos a la obra anterior, la figura recibe una iluminación muy parecida al grabado en turno y la posición en que se encuentra el jinete es muy parecida a la obra inspirada, aquí podemos apreciar las nubes que hacen mostrar el cielo nublando con un gran contraste, un pequeño barrido en la toma recrea el mismo sentido de movimiento que el grabado simula.



Pintura: Sin título (s/f),Gerardo Murillo Dr. Atl , atl color sobre madera comprimida col. Sr. Armando Gamborino y Señora. La obra del Dr. Atl es una representación a color de un paisaje con montañas llenas de nieve en presencia de los volcanes, escoltados por un cielo azulado de fondo nublado, existe en la pintura cierta línea divisoria entre el seco seco de las montañas con el frío de los volcanes y la mancha del cielo, un ángulo redondo regala a la obra cierto sentido de inmensidad.



Fig. 63 **Pintura:** Sin título (s/f),Gerardo Murillo Dr. Atl , atlcolor sobre madera comprimida Col. Sr. Armando Gamborino y Señora.

Película: Maclovia (1948), Dir. Emilio Fernandez, Filmex. Gabriel Figueroa hace ésta toma fotográfica acompañado por la influencia del Dr. Atl, donde tal esbozo mantiene de fondo unos cerros que se reflejan en el agua de un lago, encontrándose varias lanchas que crean cierto contraste con el agua, el pasajismo presentado en ambas obras hace sentir al espectador pequeño frente al ambiente engrandecido.



Fig. 64 **Película:** Maclovia (1948), Dir. Emilio Fernández, Filmex.





Fig. 65 **Pintura:** Paricutin (s/f) Gerardo Murillo Dr. Atl , atlcolor sobre madera comprimida 28.3x37 cm Col. Particular.

Pintura: Paricutin (s/f) Gerardo Murillo Dr. Atl , atlcolor sobre madera comprimida 28.3x37 cm col. Particular. La obra muestra la erupción del volcán Paricutín en donde hay lava representada con el natural color rojo y naranja, evidenciando el paisaje de la región acompañado de una tonalidad en escala de grises, tal contraste hace pensar que el volcán está demostrando la vida y violencia que de su cuerpo emana alrededor del solitario campo.



Fig. 66 **Película:** Pueblerina(1948) Dir. Emilio Fernández, Ultramar Films Producciones Reforma.

Película: Pueblerina() Dir. Emilio Fernández, Ultramar Films Producciones Reforma. Gabriel Figueroa emancipa una influencia muy parecida a la del Dr. Atl, aquí hay varios personajes en primer plano con una carreta y un paisaje similar al creado por el Dr. Atl, mismo que también maneja en blanco y negro unos cerros que dan paso a la tierra fértil para cosechar, los grises de la toma asemejan la desolación que Atl hizo en su obra.



Pintura: Soldadera (1929) Jose Clemente Orozco, litografía 41x26 cm, col. INBA/MACG. Obra en donde se muestra una mujer con un rebozo que cubre la parte de la cabeza y la espalda con una mirada triste y de rasgos indígenas, dicha de una iluminacion directa a la cara de la mujer, un difuminado la hace envolverse con el fondo, haciendo que el mensaje entristecido recobre más fuerza.



Fig. 67 **Litografía** : Soldadera (1929) José Clemente Orozco, litografía 41x26 cm, Col. INBA/MACG

Película: Río Escondido (1947), Dir. Emilio Fernandez, Raúl de anda prods. Gabriel Figueroa crea ésta escena donde gran parte del encuadre yace en un negro total, logrando ver que resalta la iluminación de los rostros en las tres mujeres, cambiando el ángulo del rostro en la pintura, invirtiéndolo en el resultado de su inspiración, los grandes tamaños en los rostros a los laterales lucen retadores mientras la mujer de en medio posa como la protagonista, ante un relieve como si sus acompañantes la estuviesen custodiando.



Fig. 68 **Película:** Río Escondido (1947), Dir. Emilio Fernández, Raúl de anda prods



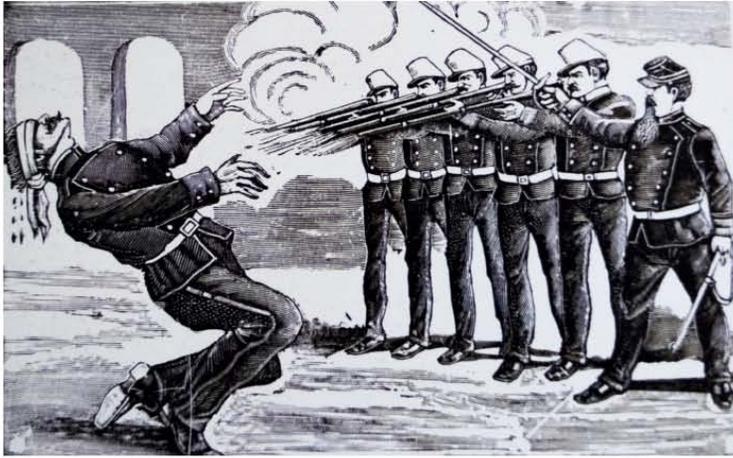


Fig. 69 **Pintura:** *Corrido, el fusilamiento del capitán clodomiro cota*, (s/f), José Guadalupe Posada, zincografía 15x24 cm, Col.INBA/Museo Nacional de la Estampa

Pintura: *Corrido, el fusilamiento del capitán clodomiro cota*, (s/f), José Guadalupe Posada, zincografía 15x24 cm, col.INBA/Museo Nacional de la Estampa. En esta obra de Posada vemos el fusilamiento de un militar con los ojos cerrados, donde los personajes están con sus armas inclinadas hacia abajo, el humo hace notar que los disparos han sido activados mientras el cuerpo del militar cae rendido.



Fig. 70 **Película:** *Flor Silvestre (1943)*, Dir. Emilio Fernández, CLASA Films Mundiales.

Película: *Flor Silvestre (1943)*, Dir. Emilio Fernández, CLASA Films Mundiales. Gabriel Figueroa hace una alegoría a esta obra, mostrando a las tropas de la revolución en posición de ejecución, esta toma en contrapicada hacia los rifles cuenta con un blanco y negro que intensifica los cinturones de balas de los revolucionarios.



Pintura: Guerra (1926-1928) José Clemente Orozco , tinta sobre carton 35x18 cm, col. INBA/ MACG. En la obra podemos ver que se encuentran cuatro mujeres con una vestimenta negra y completamente tapadas ante un fondo blanco, la estructura la fondo asemeja a una habitación que ha sido quemada y entremedio de las protagonistas se puede observar un cuerpo que deja ver sus pies al desnudo, acompañado de la atmósfera brinda la señal de que se ha sufrido un ataque en la zona.



Fig. 71 **Pintura:** Guerra (1926-1928) José Clemente Orozco , tinta sobre carton 35x18 cm, Col. INBA/ MACG

Película: Río Escondido (1947), Dir. Emilio Fernandez, Raúl de Anda prods. Gabriel Figueroa crea éste guiño hacia la obra de Orozco donde aparecen tres mujeres tapadas de la misma manera que el cuadro, su vestimenta está contrastada en escala de grises a diferencia de que se encuentran caminando hacia una iglesia, haciendo mostrar los cielos nublados tan particulares de Figueroa, su vestimenta al igual que en la obra de Orozco, denota tristeza y melancolía.



Fig. 72 **Película:** Río Escondido (1947), Dir. Emilio Fernández, Raúl de anda prods.





Fig. 73 **Grabado:** *La dictadora porfiriana exalta dernagógicamente al indígena* (1947), Alfredo Zalce, TGP, Grabado en linóleo 27x40 cm, Col. INBA/MACG

dernagógicamente al indígena. La obra muestra en primer plano a un hombre indígena apuñalado del lado del corazón, en el fondo una marcha en donde van varios burgeses con la bandera mexicana a lo alto cargando a un líder de tintes precolombinos, un mensaje que hace ver al pueblo la poca importancia que han figurado para las grandes urbes alrededor de los años.



Fig. 74 **Película:** *Un día de Vida* (1950), Dir. Emilio Fernández, Cabrera Films.

Pintura: Corrido, el fusilamiento del capitán Clodomiro Cota, (s/f), José Guadalupe Posada, zincografía 15x24 cm, col. INBA/Museo Nacional de la Estampa. En esta obra de Posada vemos el fusilamiento de un militar con los ojos cerrados, donde los personajes están con sus armas inclinadas hacia abajo, el humo hace notar que los disparos han sido activados mientras el cuerpo del militar cae rendido. La dictadora porfiriana exalta

Película: *Un día de Vida* (1950), Dir. Emilio Fernández, Cabrera Films. Gabriel Figueroa remite esta alegoría hacia la obra de Alfredo Alce, un hombre se encuentra en el primer cuadro con la misma posición que en el grabado, a diferencia de que hay una mujer vestida de negro viendo al hombre tirado, la posición de la cámara es contrapicada y podemos ver el representativo cielo de Figueroa. Los contornos son vistos a través de un contraluz donde los únicos grises y blancos de la obra están en las nubes y el rostro del ejecutado, haciendo que el punto visual esté centrado en ambos elementos.



Pintura: La Vendedora de Alcatraces de Diego Rivera. En la obra podemos ver que se encuentra una mujer indígena con un gran ramo de alcatraces donde sobresalen de sus brazos de la mujer, ella sentada en el piso con una vestimenta de blusa típica y descalza, Diego representandola de espaldas donde se captan sus las trenzas.

Juega con un fondo negro que hace que el blanco de los alcatraces llamen la atención en la obra. Utilizando colores muy coloridos.



Fig. 75 **Pintura:** Vendedora de Alcatraces (1942), Diego Rivera , Óleo sobre Masonite, Col. Luna Córnea

Película: María Candelaria Dir. por Emilio Fernández.

Gabriel Figueroa, hace una alegoría hacia la obra de Diego Rivera *Vendedora de Alcatraces*, agregando a su escena, una mujer indígena que lleva varios ramos de flores sobre la espalda.

En la imagen en cambio es en blanco y negro como lo trabajaba Gabriel Figueroa. La mujer también tiene el cabello trenzado como la obra de Rivera.

La toma de es frontal 3/4 donde el punto de atención es el reboso que es negro y contrasta perfectamente con lo claro de la mujer y el cielo.



Fig. 76 **Película:** María Candelaria (1943), Dir. Emilio Fernández





Fig. 77 **Pintura:** Paisaje (1901) José María Velasco. Col. Luna Córnea

Pintura: Paisaje de José María Velasco es una obra donde podemos ver el valle de México, donde resalta las nubes que se encuentran encima de los volcanes el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl llenos de nieve, y las pocas casas que se encuentran y todo al ededor desde su punto de fuga.

Podemos visualizar los detalles que solía aplicar Velasco en sus obras. Que podrían dar la sensación fotografía, aplicando a la perfección el color sobre sus obras.



Fig. 78 **Fotomontaje:** (1935), Manuel Ramos, Fotomontaje de un paisaje del Valle de México, compuesto por una imagen de la cumbre del cerro del Chiquihuite, y otra de los Volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl Col. Fundación Televisa

Película: En este fotomontaje podemos observar la influencia de la obra de Velasco donde podemos ver al fondo los volcanes Popocatepetl y el Iztaccíhuatl y en primer plano la penca del nopal, podría decirse que es el mismo encuadre que aplico Velasco en su paisaje.

A diferencia que es a blanco y negro muy bien contrastada para darle perfección a la fotografía.

Pintura: *La molendera* de Diego Rivera es una mujer que se encuentra de rodillas frente a su molcajete moliendo maíz, para hacer tortillas como se localizan sobre el comal que se halla a su lado, es una mujer indígena con su cabello trenzado y un vestido blanco que contrasta con el fondo que esta en blanco y azul.

La vestimenta de la mujer es blanco, y hace protagonista en la obra.



Fig. 79 **Pintura:** *La molendera* (1944) Diego Rivera óleo sobre tela 105,4 x 132,5 cm Col. Luna Córnea

Película: *María Candelaria* Dir. por Emilio Fernández.

Este encuadre podemos ver una alegoría de Gabriel Figueroa a la obra *La molendera*, una mujer indígena joven que se encuentra moliendo maíz sobre un molcajete, también cuenta con el cabello trenzado como la obra de Diego Rivera.

A diferencia que la posición de la mujer es de frente, y hace contraste con el fondo de donde se aparece, la iluminación que aplica es directamente a la protagonista de la película.



Fig. 80 **Película:** *María Candelaria* (1943), Dir. Emilio Fernández.





Fig. 81 **Pintura:** *Volcanes*, (s/f) Gerardo Murillo Dr. Atl, petrorrecina sobre fibracel, Col. Instituto Cultural Cabañas

Pintura: *Volcanes* del Dr. Atl es una obra que es inspirada por el paisajista José María Velasco, realizándolo a partir de otro ángulo distinto pero enfocado en los volcanes.

Aplicando bajo una perspectiva curvilínea, el manifestaba que era anti- fotográfica.

El adhería pigmetos coloridos sobre su obra.



Fig. 82 **Película:** *Pueblerina* (1948) Dir. Emilio Fernández.

Película: *Pueblerina*, Dir. por Emilio Fernández.

Esta imagen podría tener influencia directa por el Dr. Atl y José María Velasco, ambos apasionados por el paisaje y los volcanes.

Gabriel Figueroa le encantaba mostrar los cielos llenos de nubes donde representaba un contraste entre las nubes y el cielo.



Conclusiones



La investigación realizada sobre la interrelación de éstas disciplinas (muralismo, fotografía y cine en México) son el esbozo a los breves antecedentes, mismos que hacen referencia clara a un nuevo comienzo en el arte mexicano, impulsado por grandes artistas como lo fue José María Velasco y José Guadalupe Posada, quienes adoptan los elementos necesarios para la creación de su arte; Velasco por su parte hizo el reflejo del paisaje mexicano, y por el lado de Posada se creó por medio de la gráfica popular los modelos de la misma población mexicana en aquellos años.

Los grandes muralistas retomaron como inspiración los antecedentes mencionados, entre ellos también la influencia de Gerardo Murillo (Dr. Atl), haciendo pinturas bajo la gráfica del paisaje de Velasco, haciendo su propia obra por medio de los volcanes, y en otro momento José Clemente Orozco y Diego Rivera, quienes admiraban la obra de Posada e inclusive se data de la existencia de un mural que forma parte de su obra inspirada.

La mayoría de los participantes en éste movimiento fueron formados en la Academia de San Carlos, es por ello que fue importante agregar al documento la información del cómo se estableció ésta escuela de artes y qué posibilidades existían para que los alumnos tuvieran una educación de calidad de manera académica, donde impartirían las profesiones de pintura, escultura y arquitectura, a bordo de un completo desarrollo del movimiento muralista, para poder entender a la perfección cuales fueron las inquietudes de poder desarrollar la decoración de muros en los espacios públicos.

Por otro lado, existe el objetivo de entender cómo surgió su técnica, aunque retomaron el arte al fresco como existió en Italia, este se transformó adaptándolo a nuevos materiales y a la aplicación de un estilo muy nacional.

Los temas del muralismo que se desarrollaron al inicio crecían en un panorama de estética y espiritualidad, mismos que posteriormente crearon un lenguaje visual apoyados de la imagen "indigenista", haciendo partícipe a la sociedad mexicana, representando sus inquietudes sociales, viviendo una post-revolución y cambiando los cánones de la belleza en las obras de arte.

La visión de los autores está muy relacionada con el sentir nacionalista y como manifestación por medio del arte, mostrando un México basado a una ideología con referencia a sus fiestas, artesanías y costumbres cotidianas.

Ésta tesis recaba una investigación sobre los breves antecedentes de la fotografía, un instrumento nuevo que se integró de manera sutil llevando a cabo la captura de la imagen, logrando seducir la mirada de un México en progreso, hasta el punto en donde también es partícipe en el movimiento muralista mexicano, tal que no quedó solo en la pintura; sino traspaso al arte de la representación pictorial como medio de comunicación, haciendo un

registro y documentación del movimiento, donde se incorporó la fotógrafa Tina Modotti, participando en la captura de imágenes del mural, no quedando con una toma general, sino experimentando con los distintos ángulos y enfoques, suceso que le dio su estilo y esencia de la fotografía.

También retrató la mirada del pueblo de México, donde se expresaba esa lucha constante por ser gente honrada y obrera; por otro lado, reflejando una iconografía creada por utensilios cotidianos de la gente trabajadora, como lo fue el sombrero, la mazorca, los puñales entre otros.

El muralismo y la fotografía son considerados el medio de expresión necesario para poder hacer llegar el arte mexicano por todo el país y el extranjero en su década, logrando reflejar una cultura popular llena de iconografía y simbolismo, la fusión entre tales técnicas es igual en el cine, cuya relación existe entre la posibilidad de congelar una imagen influenciada o haciendo una alegoría del muralismo, llevando las características semejantes a la obra realizada con un soporte diferente.

El cinefotógrafo Gabriel Figueroa, en compañía de su equipo de trabajo mantenía la misma ideología para su creación de películas como en el movimiento muralista, logrando hacer un lenguaje propio por medio de la composición que estructura a una fotografía o a un fotograma en la cinta, es así que se puede realizar un análisis de las imágenes creadas por Gabriel Figueroa bajo cierta influencia o alegoría de los breves antecedentes del muralismo y del propio movimiento muralista.

Entre el mural y la fotografía, se ubicó a un medio de expresión que ayudó a consolidar una imagen para todo el pueblo mexicano en la época de cine de oro bajo ciertos criterios, mismos con que se jugaba en la narrativa de las películas para que éstas tuviesen una historia muy similar a la vida cotidiana, dichas imágenes son retomadas para contextualizar la escena con el juego de técnicas referentes a las perspectivas, iluminación, encuadres, planos, movimientos de cámara y ángulos, ésto lo retomó Gabriel Figueroa para poder llevar a cabo fotografía en el cine.

Podemos visualizar la habilidad innata de Figueroa para transgiversar los murales y llevarlos al medio, acompañado de litografías o lienzos que fueron involucrados ante la imagen de la cinta, el autor adaptó perfectamente la obra de autores como Dr. Atl y Orozco, mismos que fueron los ejemplos más relevantes que evidenciaron la inspiración para los fotogramas de Figueroa.

Haciendo éste análisis podemos ver que a partir de breves antecedentes se tiene la influencia para poder consolidar de la mejor manera un movimiento muralista con bases firmes para la creación del mismo, argumentando bajo el método textual y contextual de Jordi Llovet,



se hizo una comparación entre la imagen los elementos de composición que enmarañan en el contexto para poder reflejar una imagen creada por la comunicación visual, con lo que puedo concluir; los objetivos planteados fueron satisfactorios en ésta investigación.

Aquí el lector podrá presenciar un amplio espectro que relata cómo se forma el arte mexicano del siglo XX, recapitulando todo el desarrollo que conllevó a la creación del arte muralista y cómo traspasa sus límites al nuevo arte mecánico de la fotografía, ensamblando bastantes autores citados por la razón de que cada uno brindaba información distinta, mi tarea fue conjuntar toda esa información para facilitar el momento de comprender todo proceso que conlleva un arte con mayor auge y creado en México.

También presento dos cuadros en los que se hace un pequeño análisis dentro de los primeros dos capítulos como propuesta para comprender gráficamente el suceso y las interrelaciones que tiene como participación cada elemento textual y contextual en el arte mexicano y sus técnicas.

Finalmente, en el tercer capítulo se hace un análisis sobre el muralismo y la fotografía de Gabriel Figueroa, abordando y entendiendo la admiración que tenía el cinefotógrafo Gabriel Figueroa para poder hacer adaptaciones de inspiración y alegorías enfrascadas en las obras del muralismo que se convirtieron en el muralismo en movimiento.

El cine rebasó a la audiencia para poder entender mejor la problemática social, llevando el muralismo por el mundo.



Bibliografía



Academia de San Carlos (s/f), Recuperado en 24 de julio 2016, Disponible: <http://www.arquba.com/monografias-de-arquitectura/academia-de-san-carlos/>

Altamirano Piolle María Elena, (1993). Homenaje Nacional José María Velasco (1840-1912) ed. Conaculta 2º Volumen, México.

Arroyo Quiroz Claudia, (2011) La conciencia pictórica de Gabriel Figueroa en el imaginario nacionalista del equipo de Emilio Fernández, Centro de la Imagen p.183, Recuperado en 10 de junio 2016 Disponible en: <https://centrodelaimagen.files.wordpress.com/2011/05/aquc3ad.pdf>

Baez Macías Eduardo, (2002). Historia de la Academia de Bellas Artes de San Carlos (1781-1910) División de Estudios de Posgrado en Historia del Arte, IIE, UNAM, México.

Branging David, (1973) Los orígenes del Nacionalismo Mexicano ed. Ediciones Era, México.

Brown Thomas, (1976). La academia de San Carlos de la Nueva España. Ed. SEP, México.

Cantú delgado Julieta de Jesús, (1997) Historia del arte”, ed, 2º impresión Trillas, México.

Carrillo Rafael A, (1991). Posada y el Grabado Mexicano, Ed. Panorama, 2da edición, México.

Castro Merrifield Francisco (2009) Fantasmagorías mercancía, imagen, museo ed. Las lecturas de sí Leo/ Universidad Iberoamericana, México p. 50

Centro nacional de investigación, documentación e información de artes plásticas. Dirección de investigación y documentación de las artes, (1987) Escritos de Carlos Mérida sobre arte: El Muralismo ed. INBA México

Cinco de grandes de la pintura mexicana: José María Velasco, José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo. (1981) Ed. Proxema México.

Coloquio IX de Historia del Arte, (1983) El nacionalismo y el arte mexicano 1900-1940, ed. UNAM, México

Congreso Internacional de muralismo, San Ildefonso cuna del muralismo Mexicano: reflexiones histográfias y artísticas.(1999) Ed. Conaculta, México

Córnea Luna (2008) Gabriel Figueroa, Ed. Conaculta/Centro de la Imagen, México.

Cortés Edgar (s/f) Muralismo Mexicano, Recuperado en 25 marzo 2016, Disponible en: <http://elportaldemexico.com/arte/artesplasticas/muralismo.htm>

González Cruz Manjarrez, Maricela. (2001). Tina Modotti y el muralismo, un lenguaje común. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 23(78), 175-188. Recuperado en 03 de junio de 2016, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S018512762001000100011&lng=es&tlng=es.

Debroise, Oliver (2005) Fuga Mexicana un recorrido por la fotografía en México. ed Gustavo Gili, Barcelona España.

Domínguez, Meza Claudia Berenice (2014), "El mural como promotor de unidad nacional en el proyecto educativo José Vasconcelos: mural El abrazo de Diego Rivera en la SEP", Tesis de Licenciatura Facultad de ciencias Políticas y Sociales UNAM, México.

Encinas Juan, (1943), El paisajista José María Velasco 1840-1912, ed. Colegio de México, México

Escorza Rodríguez, Daniel, "Fotógrafos y cámaras en los inicios del siglo XX", en *Dimensión Antropológica*, vol. 55, mayo-agosto, 2012, pp. 183-201. Recuperado en 29 abril 2016, disponible: <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=8064>,

Estrada Reynoso Sergio, (2005). La academia de San Carlos en el segundo imperio, Tesis de Licenciatura, Fes Acatlán, UNAM.

Figarella Mariana (2002) Edward Weston y Tina Modotti en México, ed. IIE UNAM México.

Gómez, Serrano Jesús (2001). José Guadalupe Posada testigo y crítico de su tiempo". Ed. UAA, 2da edición, México

Grenest, Albert R, (1974) Enciclopedia de materiales plásticos y elásticos y artificiales Editorial Iberia, Barcelona España

Guadarrama Peña Guillermina (2010) Pioneros del Muralismo la vanguardia, ed. INBA, México



Gutiérrez Márquez, Daniel (2007) El surgimiento del nacionalismo en la historiografía mexicana del siglo XIX, Tesis de Licenciatura Ciencias Políticas y Administración pública UNAM, Fes Acatlán

Higgins Ceri (2008) Gabriel Figueroa, nuevas perspectivas ed. Conaculta México.

Kendourie, E. (1950) Nacionalism, Hutchinson, Londres Reino Unido.

La materia del arte, (2004) José María Velasco y Hermenegildo Bustos, ed. INBA, México

Levín Elías (1996) Gabriel Figueroa y la pintura mexicana, ed. Conaculta/Museo Carillo Gil México.

Libreta de apuntes (2011). José María Velasco ed. Gobierno del Estado de México, México.

López Casillas Mercurio, (2013). José Guadalupe Posada ilustrador de cuadernillos populares, ed. RM, México.

Lym, Glynn Gale, (2007) "Fotografía manual de procesos alternativos" Tesis de Licenciatura ENAP UNAM, México

Mendoza Santillán Alejandra (2005). Cuadernillos Ilustrados por José Guadalupe Posada en los acervos. Tesis de Licenciatura, ENAP, UNAM.

Moyssen Echeverría Xavier, (1999) La crítica del arte en México 1896-1921, ed. IIE UNAM, Tomo I, México

Moyssen Echeverría Xavier, (2004). José María Velasco: un estudio sobre su obra, ed. Fondo Editorial de la plástica mexicana, México

Nieves Rodríguez María de las Nieves, (2008) Apuntes para el estudio de la fotografía y el muralismo en México, Tesis de Maestría en Historia del Arte IIE, UNAM, México.

Nieves Rodríguez y Méndez de Lozada (2008) Fotografías inéditas de Tina Modotti, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, ed. IIE, UNAM.

Orlando Suárez, (1972) Inventario del muralismo siglo VII a.c. ed. Dirección General de Difusión Cultural UNAM, México

Orozco Clemente José "Clemente Orozco José", ed. 4ª edición ediciones ERA, 1991, México

Posada Grabador Mexicano (2008) Posada Grabador Mexicano. Ed. RM México.

Posada, Guadalupe José (1992) José Guadalupe Posada: Ilustrador de la vida Mexicana Ed. Fondo Editorial de la plástica mexicana, México.

Rosas Salas, Sergio Francisco. (2013). Cultura y política en el México conservador: la Lotería de la Academia Nacional de San Carlos (1843-1860). Estudios de historia moderna y contemporánea de México, (45), 153-159. Recuperado en 18 de septiembre de 2016, disponible: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26202013000100007&lng=es&tlng=es.

Rodríguez y Méndez María de las Nieves (s/f) Una aproximación a la estética posrevolucionaria en México Tina Modotti y el muralismo. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM, México.

Saenz González Olga María, (2002). José Guadalupe Posada Cronista de su época. División de Estudios de Posgrado en Historia del Arte, IIE, UNAM.

Sánchez González Agustín (2014) Fantasías, Calaveras y vida cotidiana, José Guadalupe Posada ed. Turpin Editores México.

Tibol Raquel (1989) Bocetos y sucedidos, Tina Modotti, Episodios fotográficos, Libros proceso México.

Toussaint Manuel, (1990) Pintura Colonial, ed. 3ª edición UNAM IIE, México.

Valdiosera, Berman Ramón (1988) Francisco Eppens, el hombre, su arte y su tiempo, ed. UNAM, México.





Referencia de Imágenes

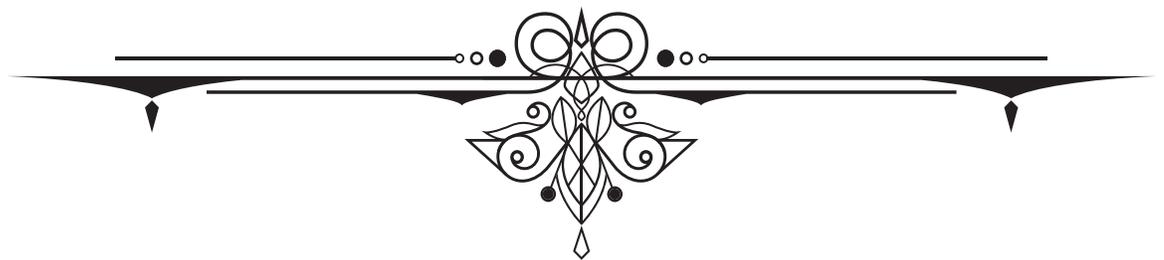


Fig. 1 - <http://www.sinembargo.mx/14-02-2015/1246141> (Recuperado el 04 Febrero 2017)

Fig. 2- <http://turismomexiquense.blogspot.mx/2012/10/historia-jose-maria-velasco-el-paisaje.html> (Recuperado el 04 Febrero 2017)

Fig. 3 - <http://munal.mx/munal/exposicion-velasco.html> (Recuperado el 04 Febrero 2017)

Fig. 4 - Ibídem (Recuperado el 04 Febrero 2017)

Fig. 5 - Ibídem (Recuperado el 04 Febrero 2017)

Fig. 6 - Ibídem (Recuperado el 04 Febrero 2017)

Fig. 7 - <http://www.taringa.net/comunidades/taringamexico/8533710/Jose-Guadalupe-Posada-Transmisor.html> (Recuperado el 04 Febrero 2017)

Fig. 8 - <http://ladobe.com.mx/2011/10/inauguran-exposicion-jose-guadalupe-posada-en-las-colecciones-carlos-monsivais/> (Recuperado el 04 Febrero 2017)

Fig. 9 - https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Guadalupe_Posada (Recuperado el 04 Febrero 2017)

Fig. 10 - <http://elcorso.es/jose-guadalupe-posada-el-hombre-que-creo-mexico-con-el-dibujo/> (Recuperado el 04 Febrero 2017)

Fig. 11 - <http://www.vanguardia.com.mx/articulo/los-secretos-de-la-catrina> (Recuperado el 04 Febrero 2017)

Fig. 12 - <https://www.thinglink.com/scene/644899274064134145> (Recuperado el 04 Febrero 2017)

Fig. 13 - <http://www.academia.org.mx/Jose-Vasconcelos> (Recuperado el 04 Febrero 2017)

Fig. 14 - <http://mundodelmuseo.com/ficha.php?id=1389> (Recuperado el 04 Febrero 2017)

Fig. 15 - http://www.sanildefonso.org.mx/mural_anfiteatro.php?iframe=true (Recuperado el 03 Septiembre 2016)

Fig. 16 - <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/rivera/es/chronology.php> (Recuperado el 04 Febrero 2017)

Fig. 17 - <http://hospiciocabanas.tumblr.com/post/134097280557/an%C3%A1lisis-de-la-pintura-mural-el-hombre-de-fuego> (Recuperado el 04 Febrero 2017)

Fig. 18 - Ibídem

Fig. 19 - <http://www.fundacionunam.org.mx/wp-content/uploads/2016/03/muralMEDICINANvo.jpg> (Recuperado el 04 Febrero 2017)

Fig. 20 - <http://www.fundacionunam.org.mx/donde-paso/pueblovasoncelos/> (Recuperado el 04 Febrero 2017)

Fig. 21 - <http://mxcity.mx/2014/10/el-alucinante-mural-mas-grande-del-mundo-esta-en-el-polyforum-siqueiros/> (Recuperado el 04 Febrero 2017)

Fig. 22 - <http://foodandtravel.mx/las-bibliotecas-mas-bellas-del-mundo/> (Recuperado el 04 Febrero 2017)

Fig. 23 - <http://discursovisual.net/dvweb08/diversa/divexpteresa.htm> (Recuperado el 04 Febrero 2017)

Fig. 24 - <http://radio-huarache.blogspot.mx/2012/07/1952-una-historia-dos-momentos-grupo-de.html> (Recuperado el 04 Febrero 2017)

Fig. 25 - http://www.academia.edu/7810090/David_Alfaro_Siqueiros_Autorretrato_El_coronelazo_1945_ficha_comentada_ (Recuperado el 04 Febrero 2017)

Fig. 26 Levín Elías (1996) Gabriel Figueroa y la pintura mexicana, ed. Conaculta/Museo Carillo Gil México.

Fig. 27 - <http://www.sanildefonso.org.mx/expos/memoriarevelada/> (Recuperado el 04 Febrero 2017)

Fig. 28 - <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/02/25/1077260> (Recuperado el 04 Febrero 2017)

Fig. 29 - http://www.modotti.com/?page_id=30 (Recuperado el 04 Febrero 2017)

Fig. 30 - <http://www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v23n78/v23n78a11.pdf> (Recuperado el 03

Septiembre 2016)

Fig. 31 - Ibídem (Recuperado el 03 Septiembre 2016)

Fig. 32 - Ibídem (Recuperado el 03 Septiembre 2016)

Fig. 33 - Ibídem (Recuperado el 03 Septiembre 2016)

Fig 34 - Ibídem (Recuperado el 03 Septiembre 2016)

Fig. 35 - Ibídem (Recuperado el 03 Septiembre 2016)

Fig. 36 - Ibídem (Recuperado el 03 Septiembre 2016)

Fig. 37 - <http://www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v30n93/v30n93a9.pdf> (Recuperado el 03 Septiembre 2016)

Fig. 38 - <http://info.nodo50.org/Tina-Modotti-fotografa.html> (Recuperado el 04 Febrero 2017)

Fig. 39 - Ibídem (Recuperado el 03 Septiembre 2016)

Fig. 40 - <http://cinescopia.com/la-mirada-de-gabriel-figueroa-el-maestro-del-claroscuro-del-cine-mexicano/2016/04/> (Recuperado el 03 Septiembre 2016)

Fig. 41 - <http://www.filmaffinity.com/es/film264426.html> (Recuperado el 04 Febrero 2017)

Fig. 42 - Ibídem (Recuperado el 04 Febrero 2017)

Fig. 43 - <http://www.inverarte.com/dratl.html> (Recuperado el 04 Febrero 2017)

Fig.44 - http://fotos.eluniversal.com.mx/web_img/fotogaleria/gabriel-orozco.jpg (Recuperado el 04 Febrero 2017)

Fig. 45- Ibídem

Fig. 46 - Ibídem

Fig. 47 - Ibídem

Fig. 48 - Ibídem

Fig. 49 - Ibídem

Fig. 46 - Ibídem

Fig. 47 - Ibídem

Fig. 48 - Ibídem

Fig. 49 - Ibídem

Fig. 50 - Ibídem

Fig. 51 - Ibídem

Fig. 52 - Ibídem

Fig. 53 - Ibídem

Fig. 54 - Ibídem

Fig. 55 - Ibídem

Fig. 56 - Ibídem

Fig. 57 - Ibídem

Fig. 58 - Ibídem

Fig. 59 - Ibídem

Fig. 60 - Ibídem

Fig. 61 - Ibídem

Fig. 62 - Ibídem

Fig. 63 - Ibídem

Fig. 64 - Ibídem

Fig. 65 - Ibídem

Fig. 66 - Ibídem

Fig. 67 - Ibídem

Fig. 68 - Ibídem

Fig. 69 - Ibídem

Fig. 70 - Ibídem

Fig. 71 - Ibídem

Fig. 72 - Ibídem

Fig. 73 - Ibídem

Fig. 74 - Ibídem

Fig. 75 - Córnea Luna (2008) Gabriel Figueroa, Ed. Conaculta/Centro de la Imagen, México

Fig. 76 - Ibídem

Fig. 77 - Ibídem

Fig. 78 - Ibídem

Fig. 79 - Ibídem

Fig. 80 - Ibídem

Fig. 81 - Ibídem

Fig. 82 - Ibídem

