

00261

12

2ej



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO
ACADEMIA DE SAN CARLOS

**LA INFLUENCIA DEL MURALISMO
MEXICANO EN COLOMBIA**

T E S I S

PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRIA EN ARTES VISUALES
ORIENTACION EN PINTURA
P R E S E N T A
LUIS ALEXANDER GUERRERO ENRIQUEZ

FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTO

Deseo expresar mi gratitud a la Escuela Nacional de Artes Plásticas. División de Estudios de Posgrado / UNAM. Por haber realizado mi investigaciones en esta prestigiosa institución, y me permitió desplazarme a varios sitios de México, donde encuentre murales realizados por los artistas más destacados de México.

A mi Maestro Adrián Villagómez Levre, quién con su valiosa aportaciones y asesoría me condujo a finalizar el proyecto de está tesis, y el curso que impartio sobre Historia del Muralismo Mexicano de la Pintura Rupestre al año 2.000, fue de gran ayuda en el desarrollo de mis investigaciones.

Al Licenciado Juan Diego Razo Oliva, por su valiosa orientación y asesoría.

A María Esther Muñoz, ayudante del Mtro. José Chávez Morado, por sus comentarios y técnicas que emplea él maestro, para realizar los murales en relieve en bronce.

Al Ingeniero Javier Lozano Espinosa por su invaluable ayuda con su equipo de camputo.

De manera muy especial a la Embajada de Colombia en México, por su material brindado para la elaboración de esta investigación hasta su conclusión.

Agradesco a mi esposa Gema Esther Revelo H. Quién me brindo día a día su gran calidad humana, su apoyo incondicional y desinteresado y por su optimismo e incontables estímulos.

DEDICATORIAS

A mis padres:

Pablo Guerrero y Teresita Enriquez, por todo su apoyo brindado,
para la realización de mi posgrado en Maestría de Artes Visuales
Pintura.

A mi abuelito:

Luis Felipe Enriquez.

A mi tía:

Cruz Enriquez.

A mis hermanos:

Nohemy.

Rosalía.

Richar.

A mi sobrina:

Nathalia.

INDICE

Introducción.....	8
-------------------	---

I. LA PINTURA MURAL DE LA REVOLUCION MEXICANA

1. Historia.....	12
2. Antecedentes.....	18
3. El Nacimiento del Nuevo Muralismo.....	25
4. Concepto de Pintura Mural Mexicano.....	30
Notas Bibliográficas.....	37

II. PRINCIPALES PINTORES MEXICANOS

1. José Clemente Orozco.....	41
2. Diego Rivera.....	47
3. David Alfaro Siqueiros.....	56
4. Rufino Tamayo.....	63
5. Jorge Ganzález Camarena.....	66
6. Juan O'Gorman.....	69
7. José Chávez Morado.....	72
Notas Bibliográficas.....	76

III. LA INFLUENCIA DEL MURALISMO MEXICANO EN COLOMBIA

1. Historia.....	84
2. Antecedentes.....	88
Notas Bibliográficas.....	90

IV. PRINCIPALES PINTORES COLOMBIANOS

1. Pedro Nel Gómez.....	92
2. Alipio Jaramillo.....	96
3. Ignacio Gómez Jaramillo.....	97
4. Eduardo Ramírez Villamizar.....	98
5. Gonzalo Ariza.....	99
6. Rómulo Rozo.....	100
7. Rodrigo Arenas Betancourt.....	101
8. Luis Alberto Acuña.....	102
9. Hernando Tejada.....	104
10. Enrique Grau.....	105
11. Alejandro Ogregón.....	107
12. Anibal Gil.....	111
13. David Manzur.....	112
14. Lucy Tejada.....	112
15. Jorge Elías Triana.....	114
16. Fernando Botero.....	115
17. Manuel Hernández.....	118
18. Pedro Alcántara.....	119

Notas Bibliográficas.....	120
---------------------------	-----

V. TECNICAS EMPLEADAS EN EL MURALISMO

1. La Pintura Mural.....	124
2. La Pintura al Fresco.....	124
a) Los Materiales.....	126
b) Preparación del Muro.....	127
c) Trabajos Preliminares.....	130
d) Los Colores.....	131
e) Pinceles.....	133
f) El Secado.....	134
3. Escultopintura.....	134
4. Aplanado para el Mural en Seco.....	135
a) Vinilita.....	137
b) Acrílicos.....	137
5. Técnicas de Mosaico de Piedras Naturales en Losas Precoladas.....	139
6. Técnicas del Azulejo Cerámico y de la Losa Cerámica.....	140
7. Mural en Relieve en Bronce.....	140
Notas Bibliográficas.....	143
Índice de ilustraciones.....	146
Conclusiones.....	161
Bibilografía.....	164

INTRODUCCION

El interés que desarrollé en esta tesis, tiene como finalidad el analizar al muralismo mexicano durante la revolución de 1910 hasta nuestros días.

El presente trabajo se fundamenta en una ubicación precisa acerca de las influencias de la Revolución Mexicana en términos artísticos. Y sus principales protagonistas tanto como los demás temas que inspiraron en la pintura de México, terminando con las diferencias que han surgido dentro del muralismo y las crisis. Formular algunos juicios que ayuden a desglosar lo relacionado con la pintura plástica posrevolucionaria mexicana.

Algunos datos, información, como también la accesoria ha sido el Mtro. Adrián Villagómez quien fue fuente de inspiración para esté trabajo.

Con esta investigación se pretende de obtener una visión más amplia de su monumento histórico, y anhelo de estudiar el muralismo mexicano, darlo a conocer aquí y en mi país Colombia. Que se ve enriquecido los recursos y procedimientos que proporcionan. El patrimonio artístico de México, que los define como nación.

El propósito de este trabajo es presentar un panorama amplio de aquellos acontecimientos que, en mi opinión y experiencia, sirvan para esclarecer las relaciones e ideas entre la historia del muralismo mexicano y el arte colombiano, enfocándolo más sobre los artistas que fueron influenciados por aquél, y ahora son conocidos internacionalmente.

El segundo propósito es dejar un testimonio de los pintores muralistas mexicanos que he conocido y estudiado, sus comentarios acerca de sus obras monumentales, y de técnicas más recomendables para la ejecución de un mural.

Se proporcionará la información de las obras monumentales realizados, el lugar donde se encuentran y técnicas empleadas en las mismas tanto en México como en Colombia.

En el capítulo I veremos el concepto de pintura mural mexicano, hablaré de la integración de espacios arquitectónicos, de las nuevas tendencias del muralismo, los fundamentos del muralismo, el mensaje de la pintura mural de la revolución y de sus características.

Es de importancia esta investigación para llegar al conocimiento, y profundización de un tema tan necesario en el desarrollo del hombre actual, como es el acceso a la cultura y a la motivación, para fomentar la concientización de la responsabilidad social, frente a los valores artísticos que están alejándose de los valores humanos por el egoísmo que propicia el arte individual.

La pintura mural es la manifestación más típica para representar y reforzar la grandiosidad, y solemnidad de las expresiones públicas.

Ante la necesidad de responder a las inquietudes actuales del arte, y más concretamente de la pintura monumental, realizo esta investigación, porque es importante indagar la influencia del muralismo mexicano en Colombia. Es un momento histórico vital para encontrar una identidad cultural, como compromiso social y además resaltar los valores artísticos que han surgido en mi país. Hablaré brevemente de la historia del muralismo en Colombia y los principales representantes que han surgido, los sitios donde se encuentran y sus técnicas empleadas en el muralismo.

En el Departamento de Nariño - Colombia, son muy escasa las fuentes de información con respecto al muralismo mexicano actual. La trayectoria muralista que tiene México, es un gran atractivo para los artistas que se interesan por destacar valores culturales a través de la utilización de materiales y técnicas que el mundo moderno y la nueva tecnología ofrecen enriqueciendo la creatividad artística.

Analizaré y explicaré cómo estos artistas fueron influenciados por el muralismo mexicano para el desarrollo del arte colombiano. Este trabajo tiene como objetivo de ofrecer una idea de lo que es la vida artística de México y de Colombia, en el campo del mural, tanto como las técnicas más recomendables para la elaboración del mural.

A mediados de la década de los treinta, el Ministro de Educación de Colombia bajo el régimen de Alfonso López Pumarejo, impulsó el estudio de la técnica del fresco y aseguró así mismo el patronato oficial; para su aplicación práctica de los edificios estatales.

Los artistas revaloraron el pasado autóctono, nuestras propias raíces, la raza, el paisaje, la flora, la fauna, el indígena, las creaciones populares. Con Fernando Botero, Alejandro Obregón, Enrique Grau, Pedro Nel Gómez, Alipio Jaramillo, Luis Alberto Acuña e Ignacio Gómez Jaramillo, se alcanzó un nuevo lenguaje universal.

El movimiento muralista colombiano no tuvo el alcance general humano y estético que se esperaba. Queda apenas como un intento temático estilísticamente avanzado.

Estas apreciaciones personales podrán transmitirse en mi país, por medio de audiovisuales y conferencias. El material quedará en diferentes instituciones, para que los artistas tengan acceso a él. Así podrían esperar con vibrante curiosidad, todos aquellos datos que les permitan ampliar el campo de su apreciación de la pintura mural.

Se propociona un considerable acopio de datos, que permitirán ampliar sus conocimientos en el campo del muralismo y sus técnicas. El propósito es motivar en los talleres e instituciones educativas, la localización de espacios para realizar murales en las fachadas de los edificios, y así dar a conocer nuestros valores artísticos al público en general, plasmando nuestras ideas y las inquietudes que estamos viviendo en la actualidad, de tal forma que se logre dejar un testimonio crítico, educativo, narrativo, social, político, nacional, etc.

"La forma más alta - de la pintura- más lógica, más pura y fuerte, es la mural. Es también la forma más desinteresada, ya que no puede ser convertida en objeto de lucho personal; no puede ser escondida para beneficio de unos cuantos privilegiados. Es para el pueblo. Es para todos".

José Clemente Orozco

I. LA PINTURA MURAL DE LA REVOLUCION MEXICANA

1. HISTORIA.

La pintura mural de la Revolución Mexicana, tiene una fuerte influencia de la estética indígena prehispánica a principios del siglo XX. La gran pintura mural venían gestándose en la actividad artística de México desde principios del siglo; pero fue la Revolución Mexicana lo que hizo posible el surgimiento y el esplendor de esa expresión artística.

Durante el porfiriato se prefirieron a los artistas y arquitectos extranjeros quienes apotaron nuevos estilos y técnicas, y los más recientes sistemas constructivos. Esta preferencia por los modelos europeos se sintió como un desprecio por lo español y lo mexicano. Las casas porfiranas ostentaron pintura mural decorativa realizada por artistas italianos Guido, Reni.

La Revolución Mexicana al destruir el viejo régimen las bases de un nuevo orden democrático, hubo de dar un impulso al desarrollo cultural. La cultura tenía que reconstruirse, asumir una nueva orientación, acorde con los principios y los objetivos revolucionarios. Ante esta necesidad histórica, se inició con mayor intensidad que en el pasado un proceso de nacionalización de la cultura. La pintura mural mexicana de este siglo aparece en el momento en que un grupo de artistas, con una visión revolucionaria del arte y de la vida social, comienza a pintar, bajo los auspicios del poder público, la vida de su pueblo y su historia.

Estos pintores mexicanos, cobra su categoría superior; retorna al culto del hombre y de la vida colectiva; asume con plenitud su responsabilidad ante la nación y ante el mundo. Reaparece el pintor que dialoga con su corazón y con el del pueblo, que no engaña, que como lo querían los mexicanos antiguos, no pinta las cosas en vano ni al azar, ni desfigura el rostro de las cosas. Llevar la pintura a la calle, meterla en la vida nacional, pintar biblias, educar al pueblo, interpretar a México: he aquí los propósitos que animaron desde un principio al muralismo mexicano.

A semejanza del gran arte de otras épocas, la pintura mural mexicana tiene un mensaje que decir. En el mensaje de la Revolución Mexicana. La revolución se propuso destruir el latifundio, entregar la tierra a los trabajadores del campo y librarlos de la esclavitud del peonaje. En muchos de sus pasajes, la pintura de los muralistas mexicanos es un canto a la revolución agraria, a la justicia que le asiste, a las masas rurales que se levantaron al grito de "Tierra y Libertad" y a sus caudillos.

La Revolución se propuso, igualmente, robustecer la conciencia nacional y ahondar en el mexicano el conocimiento de su pasado y la confianza en su porvenir. Los pintores llevaron a los edificios públicos una historia de México impregnada del espíritu altivo de la nacionalidad en la que se hace justicia a los antiguos pobladores de México y a los libertadores, a los fundadores de la nación moderna; a sus defensores y a sus constructores, desde lo más oscuros hasta los más ilustres.

Las pinturas murales contemporáneas muestran en sus primeros pasos una gran influencia italiana, pero la manera de tratar los asuntos y la forma de expresión es, indudablemente, mexicana. "Revolución Mexicana", el comienzo fue paralela a revueltas entre estudiantes de arte de la Academia Nacional de San Carlos, en 1911. Contra los métodos del pasado, quienes anhelaban nuevas direcciones en lo estético, en lo pedagógico y en lo social, pero si es verdad que dentro de él los artistas independientes, contrarios al academicismo, encontraron una atmósfera propicia, y trataron de estar a la altura del movimiento social, ocupándose de asuntos olvidados, o que en cualquier otra época se habrían visto sin interés.

La verdadera vida de México, las artes y fiestas populares, la belleza y sensibilidad de los indios y las nuevas ideas sociales han proporcionado un rico material a los artistas que, de hecho, descubrieron todo un mundo de formas antes despreciadas. (1). Este movimiento de inspiración nacionalista y popular, luchó en el campo cultural contra la influencia de las corrientes europeas, revalorando el legado autóctono del país. A partir de ella surge un incontenible movimiento de revaloración de la cultura nacional. (2)

Los fundadores del muralismo mexicano, sus ideólogos como Geraldo Murillo, conocido como Dr. Atl. (Guadalajara 1875 México, D. F. 1964). Y Sus más famosos realizadores habían estudiado a fondo la inspiración, los estilos, las técnicas, las escuelas del extranjero.(3) Dirige la Escuela de Bellas Artes, descubre y anima nuevos valores; pinta, dibuja y escribe; se ocupa en obras monumentales sobre arte colonial y popular y se adueña plásticamente del Valle de México, para pintarlo con espíritu y modos totalmente diferentes a los de Velasco. Pintó murales en Europa y en México, han sido destruidos.

El Dr. Atl, más por su influencia que por su obra, fue en las dos décadas primeras de este siglo el animador, el precursor del muralismo: impulsó las formas públicas monumentales y basó en el paisaje su creación. Sus libros sobre las iglesias y las artes populares mexicanas son memorables.(4)

En 1913 surgen "Escuela al Aire Libre" bajo Alfredo Damos Martínez (1881 - 1946), entusiasta de la pintura impresionista recién llegado de Europa. En ellas autodidactismo; pero tuvieron la indisciplina, la espontaneidad, el autodidactismo; pero tuvieron la virtud de romper el cerco académico. México tiene un hecho cultural nuevo, con su propia formación histórica y con su particular carácter estético. El nuevo arte plástico de México estaba precisamente en México. En su historia, en su pueblo, en su paisaje y en su cultura.(5) Los muralistas buscaron temas populares, históricos y sociales que conmovieron a todo el mundo con su audaz empleo de colores y sus vigorosos trazos.(6)

La Revolución Mexicana es una auto-revelación de México; una manifestación de la cultura nacional buscando acceso a lo universal. El desarrollo de esta revelación de su rostro autentico para alcanzar plenitud, fue prolongado y muy difícil. El arte asume creativamente, y no sólo como reflejo, las diversas etapas de tal revelación y tal acceso.

Tres condiciones básicas se advierten en este renacimiento de la pintura de México.

1. Extraordinarias tradiciones propias, con raíces milenarias.

2. Circunstancias socio-políticas, Revolución Mexicana.

3. Personalidades.(7)

En la pintura de la Revolución Mexicana, encontramos un impulso nacional que la distingue de las obras derivativas de otros países seguidores de los movimientos europeos y sin arraigo real en las tradiciones y en la vida propias y la pintura se encontró con libertad; responsabilidad y posibilidad, como no se habían disfrutado antes en nuestro continente.(8)

La revolución latente, o cuando atravesaba sus días más sangrientos y definidores, plantea y crea el muralismo, la escritura necesaria forma y contenido, como una ambición justa, como una afirmación, como un desafío.(9)

El muralismo revolucionario pintó para las masas laborales, del campo y de la ciudad. Expresó la penosa lucha de un país más agrícola que industrial. Un país sometido por el imperialismo extranjero, y a la represión del capitalismo nacional.

La Revolución Mexicana se ha sustentado en ideas de amistad y fraternidad entre todos los hombres. La pintura que nació de esa revolución ha interpretado con apasionada simpatía la vida, y las luchas de los demás pueblos del mundo y de sus libertadores y constructores. En todas las obras de los maestros de la pintura mural mexicana se expresa este sentido de universalidad.(10) La pintura mural de México usó durante 25 años la influencia de la Revolución.

En 1919 a 1920 Diego Rivera y Siqueiros se encuentra en París, y discuten la necesidad de transformar el arte mexicano, creando un movimiento nacional y popular. Siqueiros ha considerado este encuentro con Rivera, como un contacto trascendental entre un periodo importante - el periodo poscezanniano - del formalismo europeo y las aspiraciones de los jóvenes pintores mexicanos, partícipes activos de la revolución, en favor de un nuevo arte social.(11)

Desde el principio de los años veinte la cultura mexicana había tenido como línea dominante el nacionalismo. Pero en el curso de tres décadas ese nacionalismo, fresco, novedoso y revolucionario en sus principios, había ido modificándose.(12)

El movimiento de renovación en la plástica hispanoamericana, arranca en México con el muralismo, promovido por José Vasconcelos, antiguo revolucionario, filósofo americanista y escritor, primero como Rector de la Universidad, y después como reorganizador del ministerio de Educación Pública. Durante su administración se inicia y desarrolla la gran pintura mural, mensaje espiritual y estético de México al mundo entero y uno de los movimientos más importantes en la historia del arte. En 1921 Secretario de Educación, en el gobierno del Gral. Alvaro Obregón, que llama a los artistas a pintar los muros.(13)

Comisionó a Robero Montenegro y Xavier Guerrero a pintar murales en el antiguo Convento de San Pedro y San Pablo. Esto ocurrió en Junio de 1920, antes que obregón tomara el poder. En esta antigua iglesia, que fue convertida en anexo de la Escuela Preparatoria, se realizaron los murales considerados los primeros del movimiento muralista mexicano. Colaboraron con él Xavier Guerrero, Fermin Revueltas, Amado de la Cueva, Fernando Leal, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Carlos Mérida, Emilio García Cahero, es decir todos los que después pintaron en los patios de la preparatoria.

A este movimiento se incorporaron los llamados "Tres Grandes" José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, que aún cuando no tenían un estilo común, sin embargo en los tres se daban diversos puntos de contacto, como la vinculación de un realismo social de rasgos expresionistas, la voluntad de buscar una temática en la tradición autóctona y especialmente la creación de un arte monumental accesible al pueblo,(14) de grandes dimensiones sirvió espléndidamente para exhibirse en lugares de reunión pública (mercados, cines, escuelas, sindicatos, secretarías de estado etc.) Los artistas mexicanos pintaron temas de carácter revolucionario, aunque no siempre se podía tener un aspecto de lucha, se pintó según las necesidades del proletariado y los campesinos de México, dieron una dimensión nueva al muralismo, que se volvió auténticamente popular, hoy en día es un orgullo de México.

Estos hombres, que no es común encontrar, tenían esa doble actividad: la militancia política y el quehacer artístico revolucionario, tanto en su tema, como en la técnica, el color y la forma.

La humanidad entera adquiere nuevos diseños, nuevas formas en las que los caracteres de los aborígenes y las diversidades étnicas están tratadas con amor, belleza y rico colorido: los objetos, los paisajes, la flora y la fauna son diseños de estas, conformaciones estilísticas de un nuevo lenguaje, un neofiguratismo que no es un lenguaje obvio, pero sí un lenguaje claro y dirigido a todas las clases sociales, por lo que cumple con una importante función social al integrarlo a la cultura del mexicano. Otra cualidad observada en él, es la de una belleza creativa y que no está exento de influencias europeas.(15)

1915 durante la permanencia de Venustiano Carranza en Veracruz, su jefe de propaganda, el Dr. Atl, fundó el periódico "La Vanguardia". La redacción reunía a Orozco, como caricaturista, a Rafael Cabildo, como jefe de redacción, a Romano Guillemín y Miguel Ángel Fernández, como dibujante, pero siempre en defensa de la revolución y del pueblo.(16)

A partir de los años veinte aparece en los centros más evolucionados de Latinoamérica una toma de conciencia de todos los problemas principales: no sólo estéticos, sino todo políticos, económicos, sociales e ideológicos. En arte va ha ser la época del muralismo mexicano; en México empezamos hablando del muralismo que siempre se lleva la palma aunque haya también en esa época otros movimientos interesantes: La tendencia del arte geométrico, un nativismo ingenuo, y más tarde un surrealismo importado que acabará por ser también un vínculo mexicano de expresión.

El gran acontecimiento artístico del momento lo constituye el muralismo. Importante por sus contenidos y la repercusión que tuvo no sólo en el resto de América incluyendo a los Estados Unidos, sino en la misma Europa.(17)

Esta obra, con las proporciones monumentales que alcanzó, fue posible gracias a la cooperación entre el Estado surgido del movimiento revolucionario y los artistas del pueblo. El Estado les dió aliento, les proporcionó los muros de los edificios públicos para que los pintaran. El Muralismo Mexicano apareció así como un arte libre, imagen de un pueblo en lucha por la libertad. Por eso puede verse en la enorme producción de los pintores muralistas de México una amplia variedad de temas, de estilos y de tendencias ideológicas particulares. Ha sido el movimiento con poderosas raíces en la herencia cultural de México antiguo y en el resurgimiento nacional que la Revolución produjo.

2. ANTECEDENTES

El movimiento artístico mexicano expresó a través del Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores, las ideas en las que se basaron sus creaciones, mismas que fueron apoyadas en teorías socialistas. El arte mural fue internacionalmente para el pueblo y por tanto colectivo, tuvo como meta estética, socializar la expresión artística. Borró así, el individualismo representativo de la burguesía.

1922 el Sindicato de Pintores y Escultores publica su manifiesto, documento que establece las bases teóricas de la "Escuela Mexicana" y le da cohesión durante treinta años. Esta escuela con reconocida personalidad propia, se extendió su influencia en el arte, a gran parte de América Latina. Prefirieron llamarla la gran vanguardia americana; por sus magnitudes especiales y temporales, se originó en el sacudimiento social causado por la modernización de los países que lo admitieran, proceso lento pero propio que alargó la vigencia del mural; a la vez que marca un importantísimo jalón dentro de las manifestaciones estéticas del siglo XX.(18)

1923 se organiza el Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México, de que Siqueiros es nombrado secretario general y redacta el manifiesto que define la posición político-social del grupo de pintores que iniciaron el movimiento muralista.

El sindicato se proponía, según Orozco, "socializar el arte. Destruir el individualismo burgués. Repudiar la pintura de caballete y cualquier otro arte salido de los círculos ultraintelectuales y aristocráticos. Producir obras solamente monumentales que fueran del dominio público".(19)

El muralismo fue emergiendo con una técnica siempre apta, una nueva realidad, una verdadera revelación. Esta realidad, la arquitectura de los edificios donde se pintó y la técnica empleada, orientaron también a la pintura mural, pero debemos observar que prevaleció una exaltada emoción del presente. En efecto, existe una forma propia y un contenido propio en lo extraordinario de esta obra. La bóveda y las cúpulas que decoró José Clemente Orozco, por ejemplo, están concebidas en forma distinta del renacentista.(20)

1924 la reacción contraria al muralismo revolucionario hace bajar de los andamios a Orozco, Siqueiros y otros, quedando suspendidos los trabajos en la Escuela Nacional Preparatoria.(21)

1921 - 1926, años de gestación en los que se plantea el debate sobre lo nacional, y se someten a discusión tales como el del academismo, al que se le opone la línea de valoración de lo popular y el rescate del mundo prehispánico.(22)

1925 - 1930, en esta etapa las discrepancias ideológicas no sólo se producen con el gobierno, sino también entre pintores que se definieron como contrarios a las ideas de un arte social. Asumen esa actitud los artistas e intelectuales que integraron el grupo Los Contemporáneos. Sobre esta corriente Octavio Paz ha señalado: "A ellos los impulsaba el deseo de encontrar una nueva universalidad plástica, esta vez sin recurrir a la ideología y también, sin traicionar el legado de

sus predecesores; el descubrimiento de nuestro pueblo como una cátedra de revelaciones."(23)

El historiador Jorge A. Manrique señala la pérdida del equilibrio de las escuelas mexicanas hacia fines de la década de los treinta, dice que: "había perdido impulso la preocupación de búsqueda formal y en cambio cobrará mayor importancia la temática de alabanza de lo local, de la exaltación del glorioso pasado indígena".(24)

Este brote explosivo de alcances vastísimos, se intensifica culminando en la década de los años treinta. Quedan para la historia obras monumentales en los edificios públicos a escala arquitectónica, que transitan profundo contenido indigenista y canta a la revolución mexicana y a la historia de la nación en el lenguaje que se desea llegue fácilmente a las masas. Estalla con ardoroso ímpetu la afirmación de la conciencia nacional, que hasta hoy día es el orgullo de México, logrando un arte que se expresa a nivel universal. La gran vanguardia americana también desbordó fronteras y llegó a influir a los pintores norteamericanos en esta década.(25)

En los últimos veinte años la producción de murales ha estado ligada al auge de la industria de la construcción. A las grandes obras acometidas por los gobiernos, por la banca; la industria y el comercio en toda la República.

Los artistas demuestran varias cosas:

- a) Que el número de artistas que practica el muralismo no ha decrecido, sino al contrario; las nuevas generaciones demuestran un marcado interés por el cultivo de este género.
- b) Que existe una coincidencia entre la línea de producción y la línea de incorporación en sus curvas de mayor auge.
- c) Los "tres grandes" (Orozco, Rivera y Siqueiros) acapararon talento creador y capacidad de trabajo suficientes, como para producir obras que se impusieran por su calidad y monumentalidad, como son los que de ellos pueden verse en: Secretaría de Educación Pública, Escuela Nacional de Agricultura, Palacio

Nacional, Hospicio Cabañas, Universidad de Guadalajara, Palacio de Gobierno de Guadalajara, Hospital de Zona Número 1 del IMSS, Hotel del Prado, Palacio de Bellas Artes, Palacio de Cortes, en Cuernavaca; Escuela Nacional Preparatoria, Sindicato Mexicano de Electricistas, Museo Nacional de Historia, Ciudad Universitaria, Museo Nacional de Antropología, Polyforum Cultural Siqueiros etc.(26) Los tres grandes de México, tenían tres rasgos: el carácter político, el doctrinado y el técnico - estético.

Los intentos de aniquilar el muralismo surgieron con fuerza y argumentos sagaces, cuando el arte latinoamericano dejó de ser patrocinado por la burguesía progresista de los años 20, 30 y 40, para pasar a manos de la gran burguesía antinacional aliada al imperialismo; ya no es posible repetir la experimentación de Rivera, Orozco, Siqueiros, pero tampoco es posible repetir la de Max Ernst, sin embargo, hay mucho que aprender de estos artistas.(27)

1926 - 1933, aparecen las difencias y definiciones en torno a un muralismo de lucha y a uno de consolidación. Es un periodo en el que la producción de murales es menor al periodo anterior; el muralismo desborda el patrocinio del estado y los límites de la metrópoli. (28)

1933 - 1940, se abre un camino para el muralismo de lucha, el de consolidación de halla plenamente reconocido y fomentado los murales empiezan a entrar en los museos.(29) Los muralistas más notorios de los años cuarenta, destaca Jorge González Camarena (1908), quién recibió influencia de Rivera mientras este ocupaba la dirección de la Academia.

En este periodo durante el Gobierno del General Lázaro Cárdenas se produce un incremento en la producción de murales, en la incorporación de nuevos pintores al movimiento muralista y en el contenido ideológico de las obras. La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) desarrolla una gran actividad artística y política. Las misiones culturales sacan la pintura mural de la capital a las ciudades y pueblos de las provincias.(30)

1940 - 1954, hay un cambio de rumbo en las directrices del país, debido al fortalecimiento del auge industrial. El desarrollo social por el que anteriormente se ha luchado vuelve a sacrificarse, sin embargo, en este momento se da un auspicio a la producción de murales.(31)

En los años cuarenta y a principios de los años cincuenta el muralismo mexicano pierde parte de su gran esplendor. Desde el primer momento la pintura mural estuvo ligada con el mundo oficial, que fue y seguiría siendo casi el único protector posible de arte monumental.

Para los años treinta, la gran crisis mundial y la implantación del fascismo y del nazismo en Italia y Alemania; y las represiones consiguientes hicieron diferentes los viajes y aún el tránsito de libros y revistas. La guerra española; primero y después la segunda guerra rompieron casi todo contacto, México quedó completamente aislado y sin alterarse que todo intercambio, y toda comparación significan para la creación artística.

De tal modo combinaron el ascenso exultante del expresionismo abstracto de Estados Unidos, y las decisiones teñidas de razones políticas e ideológicas, para que la pintura muralista y la "escuela mexicana" perdieron su prestigio y mercado, no sólo en aquel país, sino también en el resto de América.

Y este hecho influyó negativamente en el desarrollo de nuestra pintura, no sólo en lo exterior, sino comprometiendo aún más su posibilidad de evolución. En efecto, los pintores de la segunda y tercera generación muralista, ante la amenaza, parecieron aferrarse más a las normas y modos establecidos y presionaron dentro del propio país para intentar la prescripción de toda forma artística que fuera ajena a la escuela; con eso precipitaron su propia crisis.(32)

1950. "La escuela de pintura tocaba a su fin. Muerto Orozco ya, desapareció con él la búsqueda de novedades".

"En México, no pintar según esa escuela era traición a la patria y traición al movimiento obrero internacional. Los murales en su defensa argumentaron que la pintura era para el pueblo más importante que todo".(33)

El arte joven que se aglutina en la década del cincuenta con lleva un enorme grado de complejidad. Sabemos que a partir del fin de la segunda guerra mundial, México sufre una importante transformación; el país deja de ser fundamentalmente, agrario para industrializarse, hecho que trae aparejadas nuevas relaciones sociales y una cultura que responde al surgimiento de la urbe.

La pluralidad de estilos y el internacionalismo fueron dos factores esenciales del nuevo movimiento que aparece en esta década, el otro aspecto fundamental, como hemos sugerido anteriormente, derivará del enfrentamiento entre figurativos y abstracto hecho que se harán más evidente durante la década de los setentas en que surgen con mayor claridad las proposiciones abstractas.

Esta década muestra, por un lado, un lenguaje en transición es decir, a partir de la figuración hay una incorporación de las lecciones de la pintura contemporánea; el expresionismo, el cubismo, la abstracción lírica, para llegar a un distinto modo de presentar los procesos de percepción visual.(34)

Dice Jorge Alberto Marinque: "una de las causas de más peso lo fue sin duda el debilitamiento en la renovación, al pasar el tiempo se agotó su tema y la forma se estacionó en el estilo logrando por cada uno de sus grandes propulsores, exceptuando a Orozco. Y señala como fue el proceso de la decadencia de la Escuela Mexicana de Pintura.

"El agotamiento de todo sistema de formas es una de las constantes de la historia del arte. Renovarse es condición de existencia de todo juego de formas, aún a riesgo de perderlo todo. Si el agotamiento de una de las constantes de la historia del arte, es claro que también comprende el fenómeno de la Escuela Mexicana tanto más que sus creadores, seguros y satisfechos, muy poco hicieron por

renovarse. Con la excepción de Orozco, los pintores mayores se apoltronaron en sus propias estilos, y con eso los asesinaron a sus epígonos no les toco ser sino caricaturas de caricaturas". (35)

"La Escuela Mexicana de Pintura cumplía una función que fue ésta. El país se decía revolucionario y la pintura coincidía con esa idea. No fue promotora de cambios sociales; pero si funcionaba dentro de la situación del país. En pleno neoporfirismo a partir del régimen Aleman, la pintura mexicana perdió totalmente pie. Parecía como si no se diera cuenta de que ya no vivía en el México de Obregón, Calles o Cárdenas. Los hechos armados de la revolución empezaron a ser recuerdos viejos y no algo cercano y vivido. La lucha pasada se convertía en novela y los trajes regionales en atracción turística.

Si bien es cierto que, como apunta Manrique, el agotamiento formal se suma al agotamiento temático: Los jóvenes pintores podrían haber llegado un nuevo realismo social y denunciar en el que la revolución fue entregada a la burguesía para la consecución de una desigualdad social, económica y cultural que ha alterado siempre y en todo tipo de sociedad". (36)

La pintura se comercializó en provecho de la economía de los artistas, más no para la Escuela Mexicana de Pintura que dejó de ser creativa. Incluyendo otro factor más importante, el tema (generalmente tomado del folklore), que ya no encajaba en la cultura del país, que buscaba nuevos cambios a la pintura en la cultura universal que se había estacionado en lo meramente nacional (el folklore más no el movimiento muralista); se habló y así lo hizo Octavio Paz de que "En México se vivía en un mundo cerrado". Quien fue apoyado por Martha Traba y José Gómez Sicre.

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

3. EL NACIMIENTO DEL NUEVO MURALISMO

Entre los jóvenes pintores de la década de los cincuenta se generó un movimiento de cambio fundamental en el arte y la cultura de México. Se había iniciado, sólo que esta vez en favor de una minoría elitista que lo proclamaría pero en el que se deja ver la conquista neoimperialista cultural, financiada y apoyada por Nelson A. Rockefeller, una cultura ajena a la nueva necesidad de expresión social en el arte, incomprensible y que por lo tanto, resulta risible al pueblo y a grandes sectores del público que de alguna manera busca sus raíces en el arte, así como en el lenguaje comprensible; entendible, un lenguaje nacional o universal pero humanista en el que exista el color, el tema, la composición, el contenido y la forma que es la constante de las artes visuales. La unión universalmente, y no el frío reflejo de las sociedades industrializadas que terminan por robotizar al hombre.(37)

La pintura de Rufino Tamayo y Carlos Mérida en los cincuenta se daba simultáneamente al muralismo en un sentido diverso. Como Tamayo y Mérida, Juan Soriano se había iniciado en la Escuela Mexicana sólo que al lado de los heterodoxos de la Escuela que siguieron caminos en los que no existía convergencia ni ideológica ni de escuela, aunque los fantásticos de la obra le uniere un poco. Soriano se formó con Carlos Orozco Romero y muy de cerca de Julio Castellanos, Miguel Rodríguez Lozano y el primer Tamayo. Incapaz de realizar con la grandilocuencia requerida para la pintura mural, se refugia en temas pictóricos cercanos a lo fantástico. Una pintura íntima suficiente para el gozo personal del artista. Al realizar localismo y buscará cada vez formas menos figurativas. Pero de las que no se alejó, pues fueron un punto de partida. La vitalidad de su obra es ese equilibrio entre imaginación y razón.

Tamayo, en plena madurez de la pintura sólidamente clásica, amparado por un amplísimo prestigio en los Estados Unidos y en Francia, esto es también por un amplísimo mercado ganado con sus cualidades insuperables; Carlos Mérida en su hacer tranquilo, callado, sobrio, firme, Soriano, con la luz y la frescura de las manos, fueron las tres voces anunciadoras de la nueva pintura de México. Tan diferentes entre sí.(38)

1952 con auspicio de organismos oficiales, un grupo de artistas partidarios del muralismo mexicano funda el Frente Nacional de Artes Plástica. Encabezado por el veterano Francisco Goitia (1882 - 1960) aunque su contribución fue más político que artístico. Apoyados por el arquitecto Carlos Lazo, el pintor José Chávez Morado y el arquitecto Raúl Cacho organizan el Taller de Integración Plástica, que queda bajo la dependencia del Instituto Nacional de Bellas Artes.

1952 - 1958, en este período la producción mural alcanza su mayor incremento. Sin embargo predominó un nuevo estilo; se hacía más fuerte la corriente que se opone al arte de contenido socio-político. Se consolidan los vínculos con el mercado de arte en los Estados Unidos. Surgen los "nuevos" enemigos del movimiento muralista con José Luis Cuevas a la cabeza.(39)

1955 - 1965, los jóvenes pintores defendían su libertad para pintar lo que a ellos les importaba pintar, pero también se trataba de una necesidad "maternal".(40) 1964 es el año en que se producen 87 murales, muchos de ellos para el nuevo Museo Nacional de Antropología.

Otros pintores que contribuyeron al cambio del rumbo de la pintura en México fueron: Manuel Rodríguez, Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Juan Soriano, Carlos Orozco Romero, Julio Castellanos, José Chávez Morado, Fernando Leal, Juan O'Gorman, Jorge González Camarena, Alfredo Zalce, Rodríguez Lozano, Fermín Revueltas, Pablo O'Higgins y Máximo Pacheco, han dejado también excelentes trabajos murales. Pinturas murales prehispánicas de gran valor, y muy hermosas del período colonial, son espléndidos antecedentes del gran movimiento pictórico mural que, iniciado en 1922; colocan a México a la cabeza de este género de pintura en el mundo. Rivera, Orozco y Siqueiros nos dejaron una obra gigantesca, a la que une la de los artistas mencionados después y cuyo lenguaje, tan diverso cuanto importante, ha servido por modo magnífico para exaltar las ideas de libertad y justicia social con la Revolución Mexicana en marcha, contribuye para beneficio de la humanidad entera.

Aunque Luis Cardoza y Aragón escribió en 1961 en México: pintura activa lo que podría considerarse como epitafio del muralismo mexicano. "La etapa de la pintura mexicana que estimo cerrada, fue grande y necesaria; correspondió a su época de

México y supo trascenderla. Que se la discuta que se la niegue, que se la reforme, que se la interprete como se quiera, conprueba su vitalidad y su vigencia", lo que aquí han investigado demuestra que el muralismo mexicano no hay que situarlo en una etapa pretérita, sino en un desarrollo continuo que aún conocerá etapas insólitas y reveladoras.(41)

El mal uso que del mural hicieron artistas y patrocinadores los llevará a considerar que en los años 68 se agotó aquel movimiento que empezó lleno de entusiasmo, vitalidad y nuevas propuestas.(42)

En realidad, desde 1960 y durante toda la década, se habían realizado de manera notoria ciertos murales integrados a la arquitectura, bajo el nombre genérico de Arte Público. Participaban los artistas como Hoffman, Goeritz, Felguérez. La particularidad de esos nuevos murales residía en que podían ser figurativos o abstractos, aunque, eso sí, se situaban muy lejos de las premisas en que se había basado la llamada "Escuela Mexicana". A su vez, esos murales se ejecutaban en piedra, mosaico e incluso en concreto. Entre los más destacados de ese momento pueden citarse los de Mérida, Hoffman, Felguérez, Andela Gurría, Helen Escobedo.

El año 1968 de los juegos Olímpicos, es importante también porque a raíz de las huelgas estudiantiles se formaron comités de lucha por las escuelas y uno, especial, el comite de Artistas e Intelectuales. fue presidido por José Revueltas; en ese comité participó también Felguérez en representación de los artistas.

Entre otros muchos actos que se realizaron en esa ocasión se puso en pie la idea de pintura en la Universidad Nacional Autónoma de México un mural colectivo. Se eligió realizarlo en el centro del campus y en él participaron más de cincuenta artistas. Dicho mural llegó a constituir un verdadero símbolo de la libertad del arte y su lucha contra cualquier represión o dogma.(43)

El muralismo ha sido practicado en México, por más de 289 artistas a partir de 1905 a 1969. Muchos de ellos, con grande o mediano talento, lograron en sus obras un

nivel de calidad profesional respetable. Otros no pudieron llegar a ese nivel.

1921 - 1923, el impulso inicial del muralismo lo producen 17 artistas mexicanos y tres extranjeros. En el segundo impulso. 1930 - 1940 se añaden a los iniciadores 43 artistas mexicanos y lo extranjeros. Durante el auge de mayor producción mural, 1948 - 1968, se incorporan en total 161 artistas más.

Los 289 artistas produjeron 1286 murales, empleando para ello 147 técnicas diversas para expresarse plásticamente dentro de las posibilidades que les ofrecía la rica temática que, convencionalmente ha clasificado en 17 temas, que son los siguientes:(44)

Historia de México: (Prehispánica, conquista, virreinato, independencia, reforma, revolución de 1910 e historias locales)

-----	239
Alegoría -----	221
Decoraciones figurativas -----	187
México actual -----	98
Símbolos ideológicos -----	85
Imágenes religiosas -----	81
Decoración abstracta -----	63
Paisajes -----	50
Ciencia y Técnica -----	48
Folklore -----	42
Educación -----	30
Las Artes -----	21
Historia mundial -----	18
Mapas -----	12

Deportes -----	9
Emblemas -----	8
Retratos -----	5
Sin datos respecto del tema -----	69

(45).

La fama de la pintura mural mexicana se extendió en el extranjero y algunos artistas fueron invitados a realizar obras en los Estados Unidos como: Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo en las siguientes ciudades Nueva York, San Francisco, California, Los Angeles. Siqueiros realiza murales en Argentina, Chile y Cuba. Así, la pintura mural había traspasado las fronteras y los artistas producían obras en otros países. Tamayo realiza grandes obras en lienzos o tableros móviles en acrílicos, para Dallas, Houston, Puerto Rico y para el nuevo edificio de la UNESCO en París.(46)

La pintura mural ha venido a tener acogida en los años recientes en el Museo de Historia, en Chapultepec, y el Museo Nacional de Antropología, en donde han dejado obras, primero Orozco y luego Siqueiros, Juan O'Gorman, Jorge González Camarena, Leopoldo Méndez y otros. Así, puede decirse que el gran ímpetu prolonga en varias expresiones, técnicas, intereses y direcciones hasta hoy en día.(47)

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

La verdad es que para seguir en este campo la reacción antimuralista fue igualmente violenta en México, aunque de sentido contrario. No tanto contra los llamados "Tres grandes", sino más bien con la proliferación de sus seguidores. Durante muchos años pareció no haber otras salidas en un país obsesionado con el compromiso político y social. Un primer escape fue el del arte fantástico o surrealista; a la obligación de estar en el mundo y lucha por la justicia, sucedía el

reino de la imaginación gratuita que no admite atadura ni cortapisas de ninguna índole.(48)

Es por esto que mediante esta investigación se logra mostrar que un gran movimiento muralista surge solamente bajo condiciones históricas. El surgimiento de una conciencia Nacional.

La conformación definitiva de un pensamiento.

El asentarse en un territorio un pensamiento o ideología, que constituye el aglutinante de una colectividad humana.

Podemos decir que el muralismo mexicano contiene una fuerte influencia de la estética indígena prehispánica, el factor y la fuerza que propició e impulsó al movimiento mexicano, es sin duda la Revolución Mexicana de 1910, un brillante florecimiento en la actividad artística, este movimiento de inspiración nacionalista y popular; buscaron temas populares, históricos y sociales que conmovieron a todo el mundo con su audaz empleo de colores y sus vigorosos trazos.

La fama de la pintura mural se extendió en el extranjero y algunos artistas fueron invitados para realizar obras; había traspasado las fronteras. En general que todo muralismo que hoy se haga tiene que estudiar y superar la aportación del mexicano. Tarea grande gigantesca, pues su dimensión temática y técnica es asombrosa.

4. CONCEPTO DE PINTURA MURAL MEXICANA

Es de estimarse a la pintura mural, en contraposición con la de caballete, que nunca podrá responder, como técnica material, a los fundamentos de unidad, belleza y permanencia de la pintura mural; que no depende sólo de ella exclusivamente, sino de la arquitectura que la rodea y del color y forma de los espacios inmediatos, que en la pintura deben ser variados y contrastados.(49)

La pintura mural es un arte con valor humano que promueve la convivencia entre el artista y el público; es un elemento integrante de la arquitectura y no puede ser concebida ni comprendida aislándola del ambiente, constitución lineal, espacios y colores de la construcción de que forma parte.(50) Por consiguiente, la pintura mural no necesita un fondo propio y mucho menos aún ningún marco. Los medios de representación son el contraste de contornos y superficies de color. Una fuente plasticidad anula el efecto superficial. La aplicación simple del color local o de un tono uniforme que sirva de base a toda pintura que tenga influencia en todas partes, aumenta el efecto superficial de la pintura, a lo que contribuye igualmente un fuerte contorno. La pintura mural es adecuada, principalmente, para un estilo gráfico simplificado, para una severa estilización y una técnica más bien colorista, al contrario de la manera de pintar pastosa de los cuadros del barroco sobre muros y cielos rasos.(51)

La pintura mural como trabajo artístico, exaltó el valor expresivo del edificio; en ellas, evolucionaron los lenguajes humanos con elementos tales como: "código visuales", ideogramas, símbolos, temas de la historia y de la cultura en general. El muralismo mexicano ejerció una función didáctica; como cualidad ha podido ser un "transformador del entorno humano". La pintura mural, hizo trabajar a los artistas sobre integración plástica aportando nuevos recubrimientos: temas, técnicas, materiales y como pintura mosaicos, azulejos, vitrales, etc. sobre las superficies de los muros.

Las nuevas tendencias del muralismo en el mundo, los arquitectos llaman "escala" a lo proporción, es decir, a la relación que existe entre las partes, como unidades, y el todo arquitectónico. Cualquier intento riguroso hacia una integridad pintura - arquitectura tiene que estar basada en la escala. Pero otros elementos esenciales no deben pasarse por alto; el "ritmo", tan indispensable como la escala.

El ritmo tiene su mejor apoyo en el "color", no como "tono", sino como "valor". De este concepto se desprende lo que se llama "valor del tono"; de aquí parten calidades y cualidades, relaciones cromáticas, que acentúa las formas integrantes del plano.

El color como valor el valor se refiere a la escala cromática ascendente - descendente es provocador de avances y retrocesos, según su densidad y su textura. Además es incitador dinámico. Esta característica sitúa el color, aquí, dentro de su verdadera función integral, a diferencia del "hecho óptico", que es peculiar a la pintura de caballete.

La pintura en su nueva visión plástica, se tiene que fundir en la arquitectura, pero en su justa medida. Hay que convenir que la arquitectura moderna no es un escaparate para la pintura, menos para "cierta pintura". Debe situarse en una equitativa dimensión.

La interpretación del espacio arquitectónico - pictóricas; para ello hay que basarse en la reglas que estructuran tal trabajo; pero hay más, debe florecer, dominante, el talento creador, el soplo poético.(52)

La forma más alta de la pintura, más lógica, más pura y fuerte, es el 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.(53)

La pintura mural es la creación mayor. No se trataba de repetir al Renacimiento; o que se haya vuelto a decoraciones monumentales, no significa imitación del Renacimiento. Los cambios de escritura y los nuevos materiales no entrañan propiamente progreso en el arte, que sigue siendo el mismo en su esencia; incomparable y único.

El muralismo mexicano, es sus pintores principales, logró una escritura propia dentro del tradicionalismo que necesitaron para su propósito. Al hecho de pintar murales al fresco se le ha concedido en si una técnica siempre actual.(54)

La pintura mural moderna es hija de la Revolución Mexicana, que analógicamente a una erupción, hizo aflorar las savias recónditas que fluía en el subsuelo social de México. La marea del pueblo levantado en armas recorrió de un extremo a otro la

vastedad de un enorme territorio.(55)

México es un país intenso y grave, denso y hondo, introvertido y trágico. El artista mexicano pinta con entendimiento de la pintura, crea pintura mexicana por ser pintura y por las resonancias espontáneas que encierra de la vida nacional.(56)

Todo los problemas humanos económico o político, religioso o metafísico son temas del arte.(57)

La pintura mural mexicana no buscó apoyarse en una ideología de vigencia polémica universal para alcanzar universalidades. Las creaciones precolombinas basta este ejemplo son actuales y universales, aunque el pensamiento y el sentimiento que las originaron hayan sido regionales y sean mal conocidos o desconocidos.(58)

El pueblo mexicano con sus hondas raíces y tradiciones despertó al comienzo de este siglo con gran fuerza avasallante; en el arte se manifestó esta fuerza creadora el movimiento muralista.(59)

Los muralistas transformaron la pintura liquidando la época del academicismo, pintaron de otra manera y consecuentemente nos enseñaron a mirar en forma distinta; cambiaron el movimiento de nuestros ojos, despojándonos de los viejos convencionalismo y afirmando así la dignidad del destino al magnificar al hombre común, artifice anónimo de la grandeza mexicana.(60)

El movimiento muralista mexicano es una corriente cultural que nace de las entrañas del pueblo mexicano, a propósito de la ruptura histórica con el pasado feudal representado en el régimen porfirista. En las primeras décadas de este siglo puede ver por fin plasmada su imagen histórica en una plástica monumental y pública.

Hay tres fundamentos que son los siguientes:

1. La comparación histórica: me permite afirmar que todo muralismo que ha dado con el surgimiento histórico de un cambio social de importancia.
2. Todo cambio social de importancia recoge raíces culturales de grandes tradiciones, manifiesta las aspiraciones de un pueblo, y las plasma.
3. Un razonamiento más particular: la explicitación de las técnicas en el caso del movimiento mexicano, lograron plasmar la imagen del pueblo que realizó la Revolución Mexicana.

En el manifiesto del Sindicato hay referencia más concreta al pueblo como inspirador y receptor de una pintura anti-burguesa. Siqueiros redacta un manifiesto del Sindicato que todos firman y que resumen:

- a) Socializar el arte.
- b) Destruir el individualismo burgués.
- c) Repudiar el arte de caballete.
- d) Producir sólo obras monumentales del dominio público.

Vemos así consolidarse el hecho mural mexicano, con toda claridad se puede afirmar de la consolidación de un pensamiento nacional de importancia que no sólo adquiere una significación interna, sino que se expande a otras partes del mundo.(61)

La pintura mural mexicana tiene un mensaje que decir. Es el mensaje de la Revolución Mexicana en su contenido profundo y visionario. La Revolución se propuso destruir el latifundismo, entregar la tierra a los trabajadores del campo, y librarlos de la esclavitud del peonaje. En muchos de sus pasajes, la pintura de los muralistas mexicanos es un canto a la revolución agraria, a la justicia que le asiste, a las masas rurales que se levantaron al grito de "tierra y libertad" y a sus valerosos y abnegados caudillos.

La revolución se propuso, igualmente, robustecer la conciencia nacional y ahondar en el mexicano el conocimiento de su pasado y la confianza en su porvenir. Los pintores llevaron a los edificios públicos una historia de México impregnada del espíritu altivo de la nacionalidad, en la que se hace justicia a los antiguos pobladores de México y a los libertadores, a los fundadores de la nación moderna, a su defensores y a sus constructores, desde los más oscuros hasta los más ilustres.

El paisaje, la luz de México, son inconfundibles en esa pintura; por esta razón se considera que la pintura mural es como una expresión genuina del espíritu mexicano, como una pintura nacional. A diferencia del muralismo italiano renacentista, que florecía cuando Italia no había alcanzado su unidad, a su capacidad expresiva, el aliento de la lucha por la liberación nacional y por la justicia social.

Incluso cuando se aparta de lo estrictamente mexicano para tratar temas de contenido universal, se mantiene fiel a su raíz nacional, pues para el universo y lo concibe desde el punto de vista de las experiencias históricas y vitales de nuestro pueblo. Por ese camino, partiendo de lo mexicano, rebasó los límites del nacionalismo estrecho y asumió el carácter, que más cuadraba a su naturaleza de un arte de significación universal.

El muralismo mexicano apareció así como un arte libre, la imagen de un pueblo en lucha por la libertad, por eso puede verse en la enorme producción de los pintores muralistas de México una amplia variedad de temas, de estilos y de tendencias ideológicas particulares pero esta diversidad no quebranta la unidad de conjunto. Sobre todo los temas, uno se impone: La vida del pueblo mexicano en lucha por la justicia social y por la independencia de su patria.

Aunque algunos de sus fundadores hayan desaparecido, el gran ciclo creador de la pintura mural mexicana no ha terminado. Ese arte monumental, lleno de savia popular y humana, no se ha alimentado sólo con el genio de algunas fuentes individuales. Ha sido un movimiento con poderosas raíces en la herencia cultural

de México antiguo y el resurgimiento nacional que la revolución produjo.(62)

Los empresarios, concientes del prestigio que el movimiento había adquirido, empezaron a encargarse murales tanto para la banca como para los hoteles, omitiendo los aspectos de la lucha revolucionaria que unos cuantos murales planteaban. De esta manera también, los hoteleros pretendieron convencer al turista de que México era un país civilizado y progresista.

Ahora entraban los murales desprendibles en calidad de objetos de arte y como testimonio de que con el movimiento revolucionario se había alcanzado la cristalización de ese arte nacional tan requerido desde la segunda mitad de este siglo.(63)

"El muralismo mexicano se caracteriza desde su nacimiento por los siguientes valores fundamentales: lo nacional, lo popular y lo revolucionario.(64) Bayón concluye que "el muralismo mexicano fue propaganda política en el sentido más noble del término". "El fin del muralismo...es el fin de algo, principio también de otras; es decir, un episodio realmente trascendental".(65)

En conclusión, las pinturas rurales en sus primeros pasos tuvieron una gran influencia italiana; pero la manera de tratar los asuntos y la forma de expresión son indudablemente, mexicanos. Esta clase de pintura no fué fruto, como se ha dicho, del movimiento político y social llamado Revolución Mexicana, pero si es verdad que dentro de él, los artistas independientes, contrarios al academismo, encontraron una atmósfera propicia, y trataron de estar a la altura del movimiento social, ocupándose en asuntos olvidados, o que en cualquiera otra época se habrían visto sin interés. La verdadera vida de México, las artes y fiestas populares, la belleza y sensibilidad de los indios y las nuevas ideas sociales han proporcionado un rico material a los artistas que, de hecho descubrieron todo un mundo de formas antes despreciadas.

La pintura mural surgió como una necesidad histórica, determinada por las condiciones e ideales de su época, para que los artistas plasmen sus ideas y darlas a conocer al público, sus obras monumentales, deben florecer, dominante, el talento creador, el soplo poético. que no puede ser convertida en objeto de lucro personal, de unos cuantos privilegiados, es para el pueblo, es para todos.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. FERNANDEZ, Justino. "Breve Historia. Siglo XIX y XX". El Arte Moderno en México. Instituto de investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de México. México 1937. 217 a 218 pp.
2. Ibid. 218 pp.
3. CARRILLO AZPEITIA, Rafael. La Pintura de la Revolución Mexicana. del fondo editorial de la plástica mexicana. 4ª Edición. México 1989. 41 a 48 pp.
4. OROZCO, José Clemente. Autobiografía. México. ERA. 1970. 16 a 20 pp.
5. Cfr. Carrillo Azpeitia Rafael. Op. Cit. 48 pp.
6. SALVAT, Juan. Historia del Arte. Editorial Salvat S. A. de C. V. México 1982. Tomo 12. 231 a 236 pp.
7. CARDOZA, Luis y Aragón. "Cuarenta Siglos de la Plásticas Mexicana". La Pintura de la Revolución Mexicana. 2ª edición. Editorial Herrero. México 1971. V.3. 93 pp.
8. Ibid. 94 a 102 pp.
9. Ibid. 107 a 115 pp.
10. Ibid. 92 pp.
11. SUAREZ, Orlando. Inventario del Muralismo Mexicano. Universidad Nacional Autónoma de México. México 1972. 19 pp.
12. SALVAT, Juan. Historia del Arte Mexicano. Editorial Salvat S. A. de C. V. SEP. 2ª Edición. México 1986. Tomo 13. 1824 pp.

13. BAYON, Damián. "Pintura, Cinetismo, Arte de Acción (1940 - 1972)". Aventura Plástica de Hispanoamericana. México 1974. 19 pp.
14. MILIGUA, José. "El Siglo XX" Historia Universal del Arte. Editorial Planeta S. A. España 1987. 312 pp.
15. GALLO, Miguel Angel. Las Dos Revoluciones. 89 pp.
16. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 39 pp.
17. Cfr. Bayón Damián. Op. Cit. 19 pp.
18. Cfr. Salvat Juan. Historia del Arte. Op. Cit. 231 a 236 pp.
19. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 40 pp.
20. Cfr. Cardoza Luis y Aragón. Op. Cit. 128 pp.
21. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 40 pp.
22. ACEVEDO, Esther. Guía de Murales del Centro Histórico de la Ciudad de México. Universidad Iberoamericana, Departamento de Artes. CONAF. México 1984. 5 pp.
23. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 40 pp.
24. Cfr. Salvat Juan. Historia del Arte. Op. Cit. 231 a 236 pp.
25. Ibid. 236 pp.
26. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 381 a 382 pp.
27. OKAMOTO KOIZUMI, Toru. Comparación entre el Muralismo Oriental y el Mexicano. ENAP. División de estudios de posgrado UNAM. México, D. F. 1978. Tesis Maestría en Pintura. 30 a 46 pp.
28. Cfr. Acevedo Esther. Op. Cit. 6 pp.
29. Ibid. 7 pp.
30. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 41 pp.
31. Cfr. Acevedo Esther. Op. Cit. 7 pp.
32. Cfr. Salvat Juan. Historia del Arte Mexicano. Op. Cit. 2012 pp.
33. BUENDIA CAMPOS, Catalina. La Ruptura en el Arte Mexicano en los años 50'S. ENAP. División de estudios de posgrado UNAM. México, D. F. 1990. Tesis

orientación artes visuales. 144 pp.

34. Cfr. Salvat Juan. Historia del Arte Mexicano. Op. Cit. 2207 pp.

35. Cfr. Buendía Campos Catalina. Op. Cit. 135 pp.

36. Ibid. 137 pp.

37. Ibid. 138 pp.

38. Ibid. 142 pp.

39. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 41 pp.

40. Cfr. Buendía Campos Catalina. Op. Cit. 148 pp.

41. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 41 a 42 pp.

42. Cfr. Acevedo Esther. Op. Cit. 8 pp.

43. BAYON, Damián. Artistas Contemporáneos de América Latina. Editorial Serbal / UNESCO. México 1981. 176 a 177 pp.

44. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 382 pp.

45. Ibid. 239 pp.

46. RODRIGUEZ, Antonio. "El Hombre en Llamas" Historia de la Pintura Mural en México. Editorial Thames and Hudson Londres. Alemania 1970. 151 a 407 pp.

47. CARRILLO AZPEITIA, Rafael. "La Época Prehispánica, el Virreinato y los grandes artistas de nuestro siglo". Pintura Mural de México. Editorial Panorama. 4ª Edición. México, D. F. 1988. 62 a 68 pp.

48. Cfr. Bayón Damián. Op. Cit. 185 a 186 pp.

49. SMITH, Ray. El Manual del Artista. Editorial Blume. España 1982. 236 pp.

50. MAYER, Ralph. Materiales y Técnicas del Arte. Editorial Herman Blume. España 1985. 130 pp.

51. Cfr. Smith Ray. Op. Cit. 236 pp.

52. MERIDA, Carlos. "Sobre Arte: El Muralismo". Panorama de la Pintura Mural en México. Colección Artes Plásticas Serie Investigación y Documentación de las Artes. INBA. México 1987. 135 a 137 pp.

53. Cfr. Carrillo Azpeitia Rafael. Op. Cit. 62 pp.

54. Cfr. Cardoza Luis y Aragón. Op. Cit. 150 a 151 pp.
55. Cfr. Carrillo Azpeitia Rafael. Op. Cit. 62 pp.
56. Cfr. Cardoza Luis y Aragón. Op. Cit. 116 pp.
57. Ibid. 127 pp.
58. Ibid. 137 pp.
59. FERNANDEZ, Justino. Arte Moderno y Contemporáneo de México. Instituto de Investigación Estética UNAM. México 1952.
60. Cfr. Carrillo Rafael. Op. Cit. 65 pp.
61. Cfr. Fernández Justino. Op. Cit.
62. PELLÍAR, Carlos y Carrillo Azpeitia Rafael. La Pintura Mural de la Revolución Mexicana. Fondo Editorial de la Plástica Mexicana. 4ª Edición. México 1989. 59 a 60 pp.
63. Cfr. Acevedo Esther. Op. Cit. 5 a 8 pp.
64. Cfr. Gallo Miguel Angel. Op. Cit. 89 pp.
65. Cfr. Salvat Juan. Historia del Arte. Op. Cit. 236 pp.

II. PRINCIPALES PINTORES MEXICANOS

Los pintores que contribuyeron al muralismo moderno mexicano fueron: Dr. Atl, Fernando Leal, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Xavier Guerrero, Roberto Montenegro, Pablo O'Higgins, Carlos Mérida, Rodríguez Lozano, Alfredo Zalce, Raúl Anguiano, Benito Messeguer, Mario Orozco Rivera, Francisco Moreno Capdevila, José Hernández Delgadillo, Federico Silva, Arnol Belkin, etc. Los principales pintores mexicanos, que influyeron más en los artistas colombianos son: Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo, Jorge González Camarena, Juan O'Gorman, José Chávez Morado, etc. ellos fueron los principales muralistas que cambiaron la imagen del arte mexicano en todo el mundo.

JOSE CLEMENTE OROZCO

1883 nació en Ciudad Guzmán (Zapotlán el Grande), Estado de Jalisco, México. 1897 - 1899, estudia en la Escuela de Agricultura de San Jacinto, Distrito Federal. 1908 - 1914, estudia como alumno irregular en la Academia Nacional de Bellas Artes (San Carlos).(1)

1915 colabora con el Dr. Atl, haciendo ilustraciones para el periódico "La Vanguardia Mundial", órgano del Ejército Constitucionalista del General Venustiano Carranza. 1916 primera exposición individual de dibujos y pinturas en la Librería Biblos, México, D. F.

Orozco, al margen de los partidos, mostró y demostró un criterio desde muy joven, como dibujante y caricaturista político. El rojo y el gris son los colores que predominan en su obra. Orozco se concreta al hombre, a lo terrible que hay en la condición humana, a la lucha tremenda que implica vivir. Lo heroico en un arrebato

supremo, el triunfo por el sacrificio notificando a la muerte. Una manifestación de fuerzas espirituales que ningún pintor ha expresado con tanta energías desde Miguel Angel. Es uno de los pintores más grandes de todos los tiempos.

1922 pinta sus primeros murales en la Escuela Nacional Preparatoria, integrando el núcleo fundador del movimiento muralista mexicano. 1923 ingresa al Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, y firman el manifiesto que hace público esa organización.(2)

El testimonio de Orozco es muy importante; en su Autobiografía ha relatado ese momento:

"La pintura mural se inició bajo muy buenos auspicios. Hasta los errores que cometió fueron útiles. Rompió la rutina en que había caído la pintura. Acabó con muchos prejuicios y sirvió para ver los problemas sociales desde nuevos puntos de vista. Liquidó toda una época de bohemia embrutecedora, de mixtificadores que vivían una vida de zánganos en su "torre de marfil", infecto turguro, alcoholizados, con una guitarra en los brazos y fingiendo un idealismo absurdo, mendigos de una sociedad ya muy podrida y próxima a desaparecer. Los pintores y los escultores de ahora serían hombres de acción, fuertes, sanos e instruidos, dispuestos a trabajar como un bueno obrero ocho o diez horas diarias. Se fueron a meter a los talleres, a las universidades, a los cuarteles, a las escuelas, ávidos de saberlo y entenderlo todo y de ocupar cuanto antes su puesto en la creación de un mundo nuevo".(3)

El primer mural que realizó Orozco se llama "la lucha del hombre con la naturaleza, Cristo destruye su cruz". Frescos, dos tableros en la Escuela Nacional Preparatoria, San Ildefonso 43. México, D. F.

1923 - 1924, "Maternidad". El banquete de los ricos, la ley y la justicia, el juicio final, la libertad, basura política y las fuerzas reaccionarias. Frescos. Tableros en la Escuela Nacional.(4) 1924 colaborador gráfico de "El Machete", órgano del Sindicato, se ve obligado a interrumpir sus murales de la Escuela Nacional Preparatoria por una orden del secretario de Educación Pública, Puig

Cassauranc.(5)

1925 "Omnisciencia", fresco. En la escalera de la Casa de Azulejos, ahora Sanborn's, Madero 4. México, D. F.(6) 1926 "Revolución Social". Fresco. 100 M2. Escuela Industrial de Orizaba, hoy Centro Educativo Obrero, Orizaba, Veracruz.(7)

Reanuda el trabajo en sus murales de la Preparatoria.(8) "Trinidad revolucionaria". La huelga. La trinchera. La destrucción del viejo orden, patio principal, planta baja. Cortés y la Malinche, patio principal, escalera. La juventud. El conquistador edificador. El trabajador indio, patio principal, escaleras. Las antiguas razas guerreras. Franciscano. Las mujeres de los trabajadores. El sepulturero. La bendición de la madre. La vuelta al trabajo. La despedida de la madre. La paz. La vuelta al campo de batalla. Frescos. Tableros en la Escuela Nacional Preparatoria.(9)

1930 pinta un gran fresco en el Frary Hall, de Pomona College, en Claremont, California.(10) "Prometeo". Secciones: La mesa de la fraternidad. La lucha en el oriente. La lucha en el occidente. La familia universal. La ciencia. Pomona College, cerca de los Angeles. "El trabajo, el arte y la huelga". Fresco. New School for Social Research, 66 West 12 th. St., Nueva York.

1932" La llegada, la partida y el regreso de Quetzalcoatl. Antiguo sacrificio humano. Migración". En total 14 tableros de 3 x 4 metros y diez tableros menores. Biblioteca Baker del Dartmouth College, Hannover, New Hampshire, Estados Unidos de América.(11)

1934 "Catarsis". Fresco. Palacio de Bellas Artes, México, D. F.

1936 "Hombre creador". Cúpula, 14 metros de diámetro, la curva del corte es de 3 metros. "La rebelión del hombre". Muros. Frescos, superficie total 430 M2. Paraninfo de la Universidad del Estado Guadalajara, Jalisco.(12)

Dice José Clemente Orozco: "a nosotros nos tocó llevar la pintura a la calle, al muro, meterla en la vida nacional y hemos tratado de interpretar a México como es, cosa que aún alarma a muchos inocentes. Los buenos murales, como usted comprende, no son pinturas precisamente ordinarias, son en realidad biblias pintadas, y el pueblo las necesita tanto como las biblias "Habladas". Pintar en muros públicos es obviamente, una gran responsabilidad para el artista. Porque cuando una nación le otorga su confianza, el pintor aprenderá, pues se desenvolverá y al fin, cobrará dignidad artística. Nada le proporciona más valiosa experiencia a mayor disciplina que la oportunidad de pintar murales bajo tales condiciones".(13)

Orozco adopta la mejor de su estilo: geometrización, monumentalidad y un cromatismo rebajado a los acres, tierras grises.(14) Pintó la superación humana, la tragedia humana; ya ha dicho de él Castro Leal: "Si hay otros pintores mexicanos que hayan logrado ilustrar con su arte y posición la ideología revolucionaria de México Nuevo, es indiscutible que ninguno ha llegado a expresar, como Orozco, el aspecto eterno, trágico, humano de nuestras luchas civiles y sociales".

Ha recibido incuestionablemente una gran influencia de Goya, sobre todo en sus caricaturas. A Goya se lo considera como uno de los primeros románticos; su extraño temperamento y su alma desilusionada cayeron, muchas veces, en un punto de vista humorístico y sardónico de la vida. En este sentido, Orozco se diferencia de él, por que no es satírico, aunque a veces él mismo trate de serlo, sin conseguirlo; y siente demasiado la tragedia humana para divertirse con ella; por eso no pinta otra cosa, no hay ningún pensamiento oculto en su pintura. La sinceridad es lo que le da esa absoluta libertad de expresar sus sentimientos en los asuntos que pinta, sin importarle, en cierta forma, el efecto que su obra ha producido; él pinta lo que ve, es decir, del modo que lo ve, y nos transmite su mensaje de la manera más sencilla que conoce: por la ferocidad, por el dolor, por la tristeza y algunas veces por medio de una penosa caridad, pero una caridad sin complicaciones metafísicas.(15)

El arte de Orozco está basado en un desarrollo personal de la forma expresionista, sumergido desde sus más profundas simpatías por el miserable y el oprimido. Orozco siguió motivaciones políticas al principio de su obra, para terminar con los

grandes dramas universales en la historia del hombre, la expresión más penetrante del sufrimiento que caracterizó la Revolución. Aborda temas impactantes en los que condenan a la guerra, al fascismo, a la pérdida de los valores morales, todo lo que es escoria y corrupción de la humanidad.

Orozco, llamado a su tierra natal, pinta en Guadalajara 1936 - 1939, el Paraninfo de la Universidad del Estado, y la bóveda de la escalinata en el Palacio de Gobierno, composición que yo considero su obra maestra. Se trata de una gigantesca imagen de Hidalgo, el héroe nacional mexicano que empuña una antorcha mientras avanza triunfal en medio de una multitud en la que están representados los oscurantistas y tiranos de toda índole.(16)

1938 - 1939, tema general: "La conquista española de México". Fresco. Hospicio Cabañas, Guadalajara, Jalisco. Secciones y tableros: Los elementos llamado también "El hombre en llama", cúpula, "Coatlicue, dioses aztecas y cristianos, sacrificios aztecas, escenas de la conquista, La España mística de Felipe II, España guerrera, la conversión de los indios, Cortés y la victoria, escenas de guerrera, el caballo mecánico, los dictadores, la masa militarizada, el despotismo, demagogos, la humanidad doliente, Arzobispo Juan Cruz Ruiz Cabañas, lo trágico, lo religioso, lo conquistado, lo desconocido, lo científico y lo barroco".

1940 " Alegoría de México, las fuerzas brutas, el fusilado, las masas, la libertad y las acordadas". Frescos. Biblioteca Gabino Ortiz. Jiquilpan, Michoacán. "Dive Bomber". Fresco de 2.743 x 5.49 m. en seis tableros de 2.745 x 915 m. cada uno. Museo de Arte Moderno de Nueva York.

1941 "Las riquezas nacionales, luchas proletarias, las justicia". Frescos. Suprema Corte de Justicia, Pino Suarez 2, México, D. F.

1943 " El diablo atado". Fresco. Ex-templo de Jesús, República del Salvador y 20 de Noviembre. México, D. F.(17) En ese mismo año fue nombrado miembro de el Colegio Nacional.(18)

1945 "La batalla del fauno y la sirena y charanga del pueblo", frescos de 3 x 2 y 6 x 2.5 m., respectivamente. Residencia del señor César Balsa, Camino al Desierto 24, México, D. F. (19) Murales para el Turf Club. México. (desmontado y conservados en colecciones particulares).

1946 se le otorga el premio Nacional de Artes y Ciencias. (20)

1948 "Juárez, el clero y los imperialistas". Tablero en bastidor metálico. Fresco. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, México, D. F.

"Alegoría nacional" Silicato etílico sobre hormigón. Muro exterior. Teatro al aire libre, Escuela Nacional de Maestros, México, D. F. "Derrota y muerte de la ignorancia". "El pueblo se acerca a las puertas de la escuela". Frescos sobre tablero de bastidor de hierro. Vestíbulo de la Escuela Nacional de Maestros, México, D. F.

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

1948 - 1949, "La gran legislación revolucionaria mexicana, y la libertad de los esclavos". Fresco. Muro y bóveda del salón de sesiones del Poder Legislativo del Estado de Jalisco, Guadalajara, Jalisco. (21) 1949 mural al aire libre, silicato etílico "La Primavera". En el edificio multifamiliar Miguel Alemán. Avenida Coyoacán 1430, México, D. F. Trazos inconclusos de la última obra mural. (22)

Cuando murió José Clemente Orozco en 1949, no dejó escuela que pudiera seguir sus pasos. Ni escuela, ni discípulos. Como en el caso de Miguel Ángel, el tremendo impacto de sus murales y de sus pinturas de caballete sumió a las siguientes generaciones en un silencio formalista y académico. (23)

Muere el 7 de septiembre en la ciudad de México, siendo inhumado en la Rotonda de los Hombres Ilustres del Panteón Civil de Dolores. Su casa y estudio de Guadalajara fueron convertidos en Museo. 1958 en la Primera Bienal Internacional

de México, el INBA presentó una exposición retrospectiva de su obra.(24)

Podemos concluir que las características de sus obras es la línea de sus dibujos, su dominio de los grises, su capacidad amplia y persuasiva, su vigor y claridad. Orozco adopta lo mejor de su estilo: geometrización, monumentalidad, y un cromatismo rebajado a los ocres, tierra y grises.

Orozco recaptura lo trágico precortesiano sin imitar sus formas, aunque en la escuela sean sorprendentemente actuales y crea genialmente un mestizaje con lo trágico español en que plasma la imagen desgarrada de nuestra época, cargado de humorismo, sarcasmo, ternura y religiosidad, su visión epopéyica, desencantada, con grafismo único por su tensión, jamás abandona la lucha y la esperanza.

En la producción gráfica refleja la evolución de su estilo personal en la distorsión figurativa, lo mismo que una caligrafía lineal libre, los dibujos son con trazos irregulares y gruesos. Posee una gran conciencia social, un amor viril, para el hombre o la mujer desvalidos; amor rudo y visceral que lo llevaba a atacar sañudamente a quienes los maltrataban. Se ve el trabajo de los murales, la carga emocional, así como la sensación de experiencia humana directa. Expresar sentimientos personales e íntimos; depuró su estilo hasta lograr una expresión que combinara el patetismo de lo inmediato con la trascendencia de lo universal.

DIEGO RIVERA

1886 nació el 8 de diciembre en la ciudad de Guanajuato, México, D. F. 1892 su familia se trasladó a la ciudad de México. 1896 ingresó a la edad de 10 años a la Academia de San Carlos, donde tuvo como maestros a Santiago Rebull, Andrés Ríos, José Salomé Pina, Félix Parra y José María Velasco. En esta época ve trabajar en su taller al grabador José Guadalupe Posada, y cuya obra popular dejó una onda huella en su sensibilidad.

1902 abandona la Academia al rebelarse contra el sistema de un realismo casi fotográfico que implanta el nuevo director Fabrés, y empieza a trabajar independientemente. 1907 realizó su primera exposición que le valió una beca del gobernador del Estado de Veracruz, Teodoro Dehesa, para estudiar en España. Ingresó a la Academia de San Fernando en Madrid. Se pone en contacto con el "realismo español" en el taller del pintor Chicharro.

1910 regresó a México en octubre, realizando una exposición en la Academia de San Carlos.(25) Traía algunas de las más sólidas influencias europeas: los mosaicos - bizantinos, Giotto, Ucello, Ingres, Reinor, Cézanne, Gauguin y Seurat.(27) Presencia el principio de la Revolución Mexicana.(26) Realiza un importante número de obras en la manera cubista, de la misma calidad que las producidas por Braque, Gris, Picasso.(28)

1920 - 1921, viajó por Italia absorbiendo ávidamente las enseñanzas de los maestros antiguos, de cuyos cuadros y frescos hace estudios y bocetos. Regresa a México. Encuentra un ambiente propicio a la pintura mural iniciado con las decoraciones que realizan en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, Roberto Montenegro, el Dr. Atl, Xavier Guerrero y otros.

1922 ejecuta su primer mural a la encáustica, redescubrimiento esta técnica, en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria.(29) No logra hacer una obra autónoma, y las influencias de Italia son extremadamente visibles.(30) A cuyo movimiento se incorporan José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y otros pintores.(31) La obra mural "La Creación". Encáustica 109.64 M2. San Ildelfonso 43, México, D. F.

Diego Rivera no fue solamente un pintor genial. Fue un revolucionario, un defensor elocuente y apasionado de la justicia social. Afiliado al partido comunista, manifestó en muros y documentos su ideología revolucionaria.

1923 - 1928, la obra, pintada al fresco, de la Secretaría de Educación Pública, Avenida Argentina y González Obregón, México, D. F. Se descompone en diversas ubicaciones, que siguen un trayecto lógico, desde la entrada del edificio hasta llegar al piso superior. En ella, Rivera ha pintado la vida del pueblo mexicano en sus más importantes aspectos: el trabajo, la lucha por el mejoramiento social, las conquistas logradas y las fiestas populares. Total de la superficie pintada 1585 M2.(32)

1925 - 1927, los murales de Chapingo, Escuela Nacional de Agricultura, Estado de México, pintados al fresco.(33) Esta obra, en los que poco a poco, se desprende de las influencias, y extiende su personalidad, que según su intuición y su juicio y de algunos críticos, siempre tendió a la pintura mural.(34) Que son un canto a la tierra, conceptuados como unos de las más hermosos por él pintados. Total de superficie pintada 708.52 M2.(35)

1928 se divorcia de Guadalupe Marín y se casa con Frida Kahlo.

1929 - 1930, Salón de Actos y Laboratorio Central de la Secretaría de Salubridad. Paseo de la Reforma y Lijja, México, D. F. Murales pintados al fresco cubren paredes y techos en paneles de formas irregulares. Rivera diseñó aquí, también, vitrales que representan los cuatro elementos: "Los símbolos de la pureza, la continencia, la salud, la vida, la fuerza, la sabiduría, etc". Están representados por medio de grandes desnudos femeninos simbólicos de la salud y la vida. Total de superficie pintada 111.53 M2.(36)

Palacio de Cortés, Cuernavaca, Morelos. Rivera decora todos los muros utilizables del corredor del primer piso, pinta sus primeros conceptos sobre la historia de México, localizados en los temas de la conquista, de la vida indígena, de las campañas de Morelos y de la Revolución Zapatista. Los temas se ligan en continuidad, aprovechando los espacios que brindan los cerramientos de las aberturas. En las partes inferiores ha pintado, en la técnica de grisalla, algunas escenas de la conquista. Total de superficie 148.60 M2.(37). Los primeros murales de Rivera de temas mitológicos, en los de Ciudad Universitaria, el tema es lo social, la historia, la política, las obras mexicanas, puede ver plasmada en ellas la historia de la humanidad de México, de la Ciencias, del Arte.

Diego distribuye figuras en diferentes planos; y puede dibujar al carbón los retratos del mural para después pintar sobre de ellos. Rivera, Siqueiros y Orozco, ellos escogieron temas relacionados con la liberación popular ante los diferentes aspectos de dominación social, económica y política, al mismo tiempo, enaltecieron los elementos de la cultura meztiza e indígena de México. Los artistas del movimiento muralista mexicano, en un principio, contaron con ideas comunes acerca de las aspiraciones sociales del pueblo mexicano encarnadas por la Revolución. Este objetivo se cumplió a través de la manifestación de diversos estilos de pintura que comunican esa idea básica de alto contenido social.(38) Las formas grandes y simples y las audaces zonas de color, contribuyeron a difundir la popularidad de los murales y pintura de caballete.

En las obras de Rivera se menciona la sensualidad de la forma, el color, la belleza plástica, su extraordinaria disciplina de trabajo. En las obras se ve su cultura increíble, el gran conocimiento histórico, político y social.(39) La influencia de Rivera fue más notable. Las estilizaciones llenas de colorido de la historia y el folklore mexicanos era más accesibles, para una generación de pintores que iniciaban apenas el descubrimiento de su propio país y de su propia identidad nacional, en un tiempo en que el nacionalismo desaparecía en todas partes.(40)

1929 Rivera inició la decoración de la escalera central del Palacio Nacional, realizada al fresco, en diversas etapas y terminada en 1935. En ella ha quedado expresado su concepto cabal de la historia mexicana en el remoto e inmediato pasado, y en una profecía. Total de la superficie pintada 275.17 M2.(41)

1931 "Alegoría sobre California". Fresco de 6.35 x 4.01 m. plafón, 4.58 x 4.01 m. Cubo de la escalera del Luncheon Club, San Francisco Stock Exchange, San Francisco, Estados Unidos.(42) que es homenaje a la industria moderna aplicada a la construcción de edificios. Total de la superficie pintada 43.82 M2. (43)

Dice Diego Rivera: "en la pintura mural sólo se encuentran dioses y semidioses, santos, héroes y cuando aparecen las masas son como fondos o coros de aquellos

héroes o aquellos dioses. Por primera vez en la historia del arte la masa humilde, la multitud, el pueblo obrero y campesino, el hombre de la calle, de la fábrica y del surco; la masa, aparece como héroe culminante del arte. Eso es lo que hicimos que nadie había hecho antes que nosotros. Esa es nuestra gloria".(44)

1932 pintó 26 murales al fresco que hacen un total de 436 M2. en un patio cerrado. La obra se titula "El retrato de Detroit" y en ella pintó la fábrica como símbolo de la creación moderna, donde la interacción entre el hombre y la máquina es el ritmo básico de la vida diaria.(45) Ubicados en el patio central de este museo que lleva por nombre "Rivera Hall".(46) Los murales de Detroit son, a mi juicio, la obra más importantes de Rivera en los Estados Unidos y su segunda obra de importancia después de la pintura del Salón de Actos de Chapingo.

1933 con el mural de Rockefeller Center de Nueva York, Rivera llega a una síntesis acerca de su concepción del hombre como controlador del universo. Este fresco fue destruido por la controversia que suscitó al colocar el retrato de Lenin; Rivera, en respuesta, se dedicó a pintar una serie de 21 tableros para la New Worker's School, con el Retrato de América, donde trató el tema del imperialismo y la lucha de clases, donde aparecen retratos de Lenin, Marx, Trotsky y otros revolucionarios.(47)

1934 pintó un mural para el Palacio de Bellas Artes. "El hombre en la encrucijada", en el tercer piso del edificio. Este fue una réplica del controvertido mural del Rockefeller Center, donde introduce algunas modificaciones, pero conserva la idea central de un mundo futuro dominado por un hombre técnico.(48)

1936 realizó cuatro tableros con el tema "carnaval de la vida mexicana", que es una aguda sátira a los turistas, a los dictadores Hitler y Mussolini a varios personajes de la política mexicana.(49) Ubicado en el Hotel Reforma, México, D. F., "Danza de los Huichilobos, México folklórico y turístico y La dictadura".(50)

1936 - 1940, se dedica exclusivamente a la pintura de caballete. Crea paisaje de gran fantasía, notables retratos, así como la famosa serie de bailarinas negras.(51)
1940 decora techos con mosaicos de piedra de colores naturales en su casa de Coyoacán, actual Museo Frida Kahlo, Londres y Allende.(52)

Por encargo del San Francisco Junior College, de San Francisco, California, realiza un fresco para la Golden Gate Internacional Exposition en la que expone sus ideas sobre la creación de una cultura continental, unión de las antiguas tradiciones del sur y la vida industrial norteamericana.(53)

El mural móvil, dividido en 10 tableros, pintados al fresco. Composición basada en el tema de la vida indígena mexicana y la existencia industrial norteamericana, de cuya unión surgirá una cultura continental, para ser colocado en la biblioteca de dicha institución.(54)

1941 - 1951 fue realizado el mural "Historia de México de la época prehispánica a la conquista". Esta en el Palacio Nacional, ubicado en la plaza de la constitución; localizado en los corredores norte y oriente del primer piso, por el muro norte, se trata de una representación de las "riquezas naturales del país" y de las culturas prehispánicas, una "vista de Tenochithan desde el mercado de Tlatelolco".

El siguiente mural se realizó de "la civilización tarasca" que se desarrolló en el Estado de Michoacán. También representa "la civilización Mixteca". Esta cultura se desarrolló en lo que hoy es el Estado de Oaxaca. Otra representación es "la civilización Totonaca", en la parte norte del Estado de Veracruz. Realiza el mural que representa "la civilización Huasteca", que abarca parte de los Estados de Veracruz, Puebla y Tamaulipas.

La siguiente escena es "la cosecha de cacao". "la utilización de maguey" que trata el mundo prehispánico que representa. El último mural representa la "llegada de los españoles" se encuentra en el muro oriente con este culmina en el Palacio Nacional.(55)

1943 ejecutó dos murales con la historia de la cardiología, que se encuentra en el Instituto Nacional de Cardiología, en la ciudad de México.(56) Ejecuta una serie de tableros para el Salón Ciro's, del Hotel Reforma.(57) Total de superficie pintado 48.60 M2.

1944 inicia la decoración del Anahuacalli con mosaicos de piedras de colores naturales.(58) 1947 - 1948, realizó un fresco para el Hotel del Prado, titulado "sueño de una tarde dominical en la Alameda Central".(59) Fresco sobre bastidor metálico, 4.80 x 15.00 m.(60)

Que es una descripción de los personajes de la vida metropolitana finisecular y de los comienzos de nuestra centuria. El mural provocó una violenta discusión al presentar a don Ignacio Ramirez, personaje destacado de la guerra de reforma y contra el segundo imperio, sosteniendo un cartel en el cual se leía "Dios no existe". El escándalo fue mayúsculo.(61) Así, un centenar de estudiantes se introdujo en el salón comedor Versailles donde se hallaba el mural y uno de ellos borró con un cuchillo las palabras "no existe".

Aunque en 1947 se expidió el decreto presidencial que declaraba patrimonio nacional todos los murales que existieran o se pintaran en edificios públicos.(62). La gerencia del hotel cubre la pintura con unas cortinas.(63) 1956 Rivera decide sustituirla la frase referida por la leyenda "Conferencia de Letrán, Año de 1836", y explica que su objetivo no era ofender a los católicos, Superficie pintada 72 M2.

El mural fue trasladado en 1961 del comedor al vestíbulo del Hotel del Prado. Y en 1986, a raíz de los daños causados por los terremotos de año anteriores, el mural fue objeto de un nuevo traslado al edificio especialmente construido para albergarlo, donde ahora se encuentra Balderas y Colón, Plaza Solidaridad.(64)

1948 pinta dos tableros al fresco con los retratos del General Avila Camacho y del Ingeniero Marte R. Gómez. Escuela Nacional de Agricultura, Chapingo.(65) 1949

se celebra la Exposición Nacional de 50 años de la labor artística de Diego Rivera, en el Museo Nacional de Artes Plásticas, Palacio de Bellas Artes, México.(66)

1951 realizó un interesante mural en las paredes y fondo del depósito donde se recibe el agua que abastece a la ciudad; el cárcamo del agua traída del río Lerma, situado en las Lomas de Santa Fe. Este mural fue elaborado en poliestireno, con un tratamiento especial en cemento para resistir la humedad,(67) pero no han sido lo impermeables y firmes que el pintor suponía.(68) El tema es una especie de poema celebrando al elemento agua, su importancia para la evolución de las especies, se aplicación a las necesidades humanas.(69)

1952 crea los relieves policromados con piedras de colores y cerámica del Estadio Olímpico, Ciudad Universitaria. "Pesadilla de guerra y sueño de paz". Temple sobre bastidor metálico. Tablero movable. Actualmente en Pekín, República Popular China.(70)

1953 el teatro en México. Mosaico de vidrio. 55.00 x 10.00 m. Exterior del Teatro de los Insurgentes, Avenida Insurgentes Sur 1587, México, D. F. "La piñata y los niños pidiendo posada", dos tableros movibles pintados al temple. Además realizó un relieve en el cual el anverso y el reverso se corresponden. Residencia del señor Santiago Reachí, en Cuernavaca, Morelos. Los dos fueron adquiridos posteriormente por la Fundación McAshan Educational and Charitable Trust of Houston, Texas y donados al Hospital Infantil, Dr. Márquez y Dr. Jiménez, México, D. F.

1953 - 1954, "El pueblo en demanda de salud". Fresco con aplicaciones de mosaico de vidrio en la parte inferior. Vestíbulo del Hospital de Zona N° 1, del Seguro Social, Avenida Insurgentes Norte y Avenida Vallejo, México, D. F. Total de superficie pintada 142 M2.(71)

1954 "Gloriosa Victoria". Temple sobre bastidor metálico. En Varsovia, Polonia.
1956 decoraciones en piedras de colores naturales y cerámica; paredes, techo y

barda exterior de la residencia de la señora Dolores Olmedo, Cerro La Pinzona, Acapulco, Guerrero.

1957 decoración de mosaico de piedra de colores y cerámica de la señora Dolores Olmedo, Avenida San Jerónimo 477 México, D. F.(72) Diego Rivera, murió el 24 de noviembre de 1957. Sus restos descansan en la Rotonda de los Hombres Ilustres del Panteón Nacional.(73)

Al morir quedaron trazados algunos cuadros y varios murales.(74) Lo característico de la obra de Diego es su monumentalidad. No un gigantesco por sí mismo, sino la grandiosidad de sus realizaciones murales, puestas al servicio de colosales concepciones plásticas e históricas.(75)

Podemos decir que sus obras se menciona la sensualidad de la forma, el color, la belleza plástica, su extraordinaria disciplina de trabajo. En las obras se ve su cultura increíble, el dramatismo, todo queda plasmado en suaves y sensuales colores y un romanticismo grandioso y sereno, en ella logra un nuevo clasicismo expresionista.

Frida Kahlo hace el mejor juicio con respecto a Diego Rivera "Ningunas palabras pueden describir la inmensa ternura de Diego para las cosas bellas... En especial ama a los indios... por su elegancia, su belleza y por que son la flor viva de la tradición cultural de América, ama a los indios, especialmente a los animales, a los perros sin pelo mexicano, a las aves, a las plantas y las piedras. Su diversión es trabajar, detesta las reuniones sociales y le encanta las fiestas auténticamente populares... Su capacidad y energía acaba con relojes y calendarios... En medio del tormento que son para él reloj y calendario, y lo trata de hacer y lo ha hecho, aquello que considera justo en la vida; trabajar y crear".

En sus obras vemos la sensualidad cósmica de Rivera, la síntesis que constituye la imagen que trazó de México. Su pintura basada en la historia, las artes populares, la naturaleza y las luchas de nuestro tiempo.

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Nació en Santa Rosalía de Camargo, Chihuahua, el 19 de diciembre de 1896.(76) A edad de 15 años inició sus estudios artísticos en la Academia de San Carlos. 1911 participó en la huelga estudiantil en contra de los tradicionalistas métodos de enseñanza que prevalecían en esa escuela y en demanda de la renuncia de su director, Antonio Rivas Mercado, a quien se acusaba de reaccionario.

1913 se integró a las entonces recientemente establecidas, "escuelas al aire libre" de Santa Anita, barrio de la ciudad de México, en las que se privilegiaba el trabajo fuera de las aulas, el autodidactismo, la espontaneidad y la improvisación por encima de los obsoletos rigorismos artísticos de la academia.(77)

1914 se incorpora a las fuerzas revolucionarias que dirigía Venustiano Carranza,(78) y en Orizaba Veracruz, trabajó con el Dr. Atl, en la publicación del periódico revolucionario "La Vanguardia". 1915 fue nombrado miembro de la oficialidad del General Manuel M. Diéguez, quien encabezaba la División de Occidente del Ejército Revolucionario, en la que Siqueiros llegaría a alcanzar el rango de capitán segundo.(79)

1917 - 1918, se incorporó al centro Bohemio de Guadalajara, entre cuyos miembros se encontraban José Guadalupe Zubo, Amado de la Cueva y Xavier Guerrero y otros. Este grupo pugnaba por la creación de un arte nacional enraizado en las tradiciones artística de los indígenas mexicanos y por un arte público monumental al servicio de la Revolución Mexicana.(80)

1919 fue enviado a Europa con una beca para reanudar sus estudios de pintura sin revelarlo por completo de estudios militares, como ayudante del agregado militar de la embajada de México en Francia.(81) En París hace amistad con Diego Rivera, con quien discute sobre las nuevas orientaciones teóricas que debían fundamentar la pintura de los nuevos artistas de México.(82)

Siqueiros mantuvo relaciones con los artistas de vanguardia y publicó en Barcelona en 1921, la revista Vida Americana, en la que hizo tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación, llamándoles a constituir un arte monumental y heroico, un arte humano, un arte público.

1922 de regreso en México, Siqueiros pintó sus primeros murales en la Escuela Nacional de preparatoria.(83) Guarda una deuda de estilo y composición con el Renacimiento italiano; la portentosa figura femenina remite de inmediato a Miguel Ángel.(8) En la escalera del llamado Colegio Chico hace sus primeras experiencias a la encaústica "Los Mitos".(85)

Siqueiros en sus obras se caracterizan generalmente, sus ideas de justicia social, su capacidad de lucha, le proporcionan la materia necesaria para expresar en los muros su extraordinario poder sobre las formas plásticas. El dinamismo de Siqueiros le obliga a renovar la expresión del movimiento. Su pincelada es ancha y expresiva. Su preocupación por trabajar con materiales nuevos lo han llevado a emplear, por ejemplo la piroxilina, cuya textura ofrece nuevas cualidades.

1923 junto con Rivera y Xavier Guerrero es elegido para formar parte del comité ejecutivo del partido comunista mexicano. Se organiza el sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores, del que Siqueiros es nombrado Secretario General.(86) "El entierro" fresco.(87) Las actitudes sociales de Siqueiros pedían de antemano, el individualista enfoque mexicano a todos los problemas, fueran políticos o no, Siqueiros presenta en sus pinturas una actitud de constante exhortante a la lucha.

1924 se inició la publicación del periódico El Machete. Poco tiempo después el periódico se convirtió en órgano del partido comunista de México.(88) Siqueiros se va a radicar a Guadalajara donde colabora con Amado de la Cueva en las pinturas murales y el diseño para las tallas de la puerta del aula mayor de la Universidad de Guadalajara, hoy Biblioteca Iberoamericana.(89) "El llamado a la libertad". Fresco.(90)

1925 - 1930, durante este período abandona la pintura para dedicarse a las actividades sindicales revolucionarias. Encabeza diversos movimientos sindicales, es perseguido y encarcelado. Llega a ser secretario del partido comunista mexicano, secretario de la confederación obrera de Jalisco, presidente del comité Pro-unidad sindical y fundador de la confederación sindical latinoamericana.(91) Fue detenido mayo 30 e internado en la penitenciaría del Distrito Federal. Pintó una serie de cuadros que llamó retablos, el más famoso de ellos es "Madre Proletaria". Bajo libertad condicional, se trasladó a Taxco y en lapso de un año pintó más de 100 cuadros.(92)

1932 "Mitin Obrero". Fresco sobre cemento armado, pintado con aerógrafo Chouinard School of Arts, Los Angeles, California, Estados Unidos.(93) Muro exterior de 6 x 9 m., actualmente tapado con pintura.(94) Las investigaciones de Siqueiros sobre el empleo de los nuevos materiales para pintar ocuparon su imaginación y esfuerzo durante bastante tiempo y abandonó el empleo del procedimiento del fresco, sustituyendolo con materiales modernos; resinas sintéticas que poseen además mayor variedad y briltantes de colores.(95)

"Retrato actual de México" Fresco. Tres pequeños tableros, casa particular en Santa Mónica, California, Estados Unidos.(96) Superficie pintada 12 M2. (tapado con pintura). "La América Tropical oprimida y destrozada por los imperialismos". Fresco sobre cemento pintado con pistola de aire. Muro exterior de Plaza Art Center, Los Angeles, California, Estados Unidos, (tapado con Pintura).(97)

1933 "Ejercicio Plástico". Fresco sobre reboque de cemento negro pintado con aerógrafo y retoque del negro con silicones. El piso fue integrado al mural al cubrirlo con baldosas de concreto precolado diseñadas y coloreadas. Se utilizó por primera vez el proyecto eléctrico y cámara fotográficas y cinematográficas.(98) Bar de la casa campestre de Natalio Botana, Don Torcuato, Buenos Aires, Argentina.(99)

1939 regresa a México dirige el equipo que pinta, en el Sindicato Mexicano de Electricistas, el mural "Retrato de la Burguesía" con piroxilina, sobre cemento,

utilizando pistola de aire, proyector y testimonios fotográficos. La perspectiva poliangular elimina los ángulos del cubo de la escalera donde se encuentra el mural. El equipo estuvo integrado por Luis Arenal, José Renau, Antonio Pujol, Antonio Rodríguez Luna, Miguel Prieto, Roberto Berdecio y Fanny Rabel.(100) Superficie pintada 100 M2. situada en Antonio Caso 45 México, D. F.(101)

1941 pinta el mural "Muerte al Invasor" en la Escuela México, donada por el gobierno mexicana a la ciudad de Chillán, Chile, que había sido destruida por el terremoto.(102) Realizado con piroxilina sobre bastidores de masonite y celotex. Por un truco óptico convirtió el techo plano en una bóveda que apoyaba su concavidad virtual, en la concavidad cierta de los pequeños muros verticales, cubiertos por concha de masonite, amarradas a bastidores metálicos semielípticos, de 70 cms. de profundidad máxima. Al ser ocultadas las aristas se logró un plano continuo de carácter activo.(103) Dos muros de 8.5 m. cada uno más un techo de 160 M2.(104) Fue terminado en 1942.

1943 "Alegoría de la igualdad y confraternidad de las razas blanca y negra en Cuba". Piroxilina sobre un bastidor de masonite. Casa particular en la Habana Cuba (destruido).(105) Superficie pintada 40 M2. En éste mural Siqueiros creó una figura heroica que 10 años después repite perfeccionada en el Hospital IMSS.(106) "El nuevo día de las democracias". Piroxilina sobre masonite. Tablero transportable. Fue realizado para el Hotel Sevilla Baltimore, en la Habana. Actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Cuba.(107) Superficie pintada 7.5 M2.(108)

1944 de regreso a México, Siqueiros funda en Centro Realista de Arte Moderno donde pinta el fresco "Cuauhtémoc contra el mito".(109) Superficie pintada 75 M2. Techo y muro con superficie cóncava. Piroxilina sobre tela y sobre celotex y triplay. Está ubicado en la casa de la señora Electa Arenal, Sonora 9 México, D. F. En 1966 el mural fue trasladado al antiguo y restaurado Tecpan de Tlatelolco, D. F.(110) Las esculturas integradas al mural fueron modeladas por Luis Arenal policromadas por Siqueiros.

1945 "Nueva democracia". Piroxilina sobre tela y sobre celotex completan la composición 2 tableros "Víctima de la guerra y víctima del fascismo" composición poliangular. Palacio de Bellas Artes México, D. F.(111) Superficie pintada en el mural "Nueva Democracia" 54 M2. y en los anteriores de 4 x 2.46 cada uno.(112)

"Patricios y patricidas". Piroxilina sobre tela sobre celotex. 260 M2. Unió dos grandes muros laterales con el techo abovedado, creando una superficie continua sin aristas, de arco acentuado.(113) Ubicado en Ex-aduna de Santo Domingo (Secretaría de la Educación Pública), Brasil 31 México, D. F. (Los trabajos en este mural estuvieron suspendidos hasta 1966 y que se reanudaron, ampliándose la superficie a 400 M2., con planchas de madera comprimida, recubierta con tela de vidrio y pintada con acrílico).(114)

1949 "Monumento al General Ignacio Allende". Vinilita sobre aplanado de cemento. Sala de 17 m. de largo por 7 de ancho y 6 de alto. 10 tableros con arcadas y techo abovedado. Escuela de Bellas Artes de San Miguel de Allende en Ex-convento de Santa Rosa, San Miguel de Allende, Guanajuato. (En este mural sólo se hicieron los primeros trazos).(115)

1950 "Cuauhtémoc redivivo". Piroxilina sobre celotex. 8 x 5 m. Palacio de Bellas Artes de México, D. F. "Tormenta de Cuauhtémoc". Piroxilina sobre celotex. Tablero transportable 8 x 5 m. Palacio de Bellas Artes. México, D. F.(116)

1952 "El hombre amo y no esclavo", de la técnica piroxilina sobre aluminio. 18 x 4 m. Superficie cóncava. Instituto Politécnico Nacional, Prolongación de Carpio, México, D. F.(117) Inicia el mural "Por una seguridad social completa y para todos los mexicanos", en un Hospital del IMSS, obra en la que se aplica de manera compleja la perspectiva poliangular. En la Ciudad Universitaria realiza sus primeras escultopinturas al exterior.(118)

1953 "Excomuni3n y fusilamiento de Higoalco". Piroxilina sobre masonite, 16 M2. Tablero transportable. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo,

Morelia, Michoacan. "Velocidad". Escultopintura recubierta con azulejos mosaico de vidrios. 3 x 7.5 m. Muro exterior de las fábricas Automex. Avenida Lago Alberto, México, D. F.

1952 - 1954 "Por una seguridad social y completa para todos los mexicanos". Piroxilina y vinilita sobre celotex. 310 M2. Muros y techos trazados parabólico. Vestíbulo del Auditorio del Hospital de Zona N° 1 del Instituto Mexicano del Seguro Social, Calzada Vallejo y Avenida Insurgentes Norte, D. F.(119)

1952 - 1956, "El pueblo a la universidad, la universidad al pueblo". Escultopintura relieves en cemento, recubiertos con mosaico de vidrio. En el mismo edificio quedaron dos muros exteriores sin terminar; "El derecho a la cultura". Vinilita sobre cemento, y "Nuevo símbolo universitario". Vinilita sobre cemento. Rectotía UNAM. Ciudad Universitaria, México, D. F.(120)

1957 "Del Porfiriismo a la Revolución". Acrílico sobre tela de vidrio sobre celotex y triplay. 419 M2. Sala en forma de H de 5.02 m. de altura. De izquierda a derecha los temas a desarrollar son los siguientes: pared con texto de líderes revolucionarios, mártires, caballo, rocas, Don Porfirio petrificado, soldaderas, el pueblo en armas, con los retratos de Maderos, Carranza, Villa, Obregón, Zapata, Huelga de Cananea; con los antecesores ideológicos (Marx, Flores Magón y otros), seguido por un grupo de dirigentes que llevan en hombros a un obrero sacrificado, Don Porfirio y sus cortesanos, Mujeres de la oligarquía, sala de la revolución, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, México, D. F. (Con motivo de encarcelamiento de Siqueiros ésta obra estuvo paralizada de 1960 - 1964. Al terminarla en 1966 fue inaugurada por el presidente Gustavo Díaz Ordaz).

1958 "Apología de la futura victoria de la ciencia médica sobre el cáncer". Acrílico sobre tela plástica sobre triplay. 70 M2. Vestíbulo de la Unidad de Oncología del Centro Médico Nacional del IMSS. Avenida Cuauhtémoc y Baja California, México, D. F. "El drama y la comedia en la vida social de México". Acrílico sobre tela de vidrio sobre madera comprimida. 160 M2., vestíbulo del Teatro Jorge Negrete, edificio de la ANDA, Altamirano 128, México, D. F.(121)

1964 al cumplir tres años, once meses y tres días de prisión es excarcelado al ser aceptada su demanda de inducto. En su pequeña celda de 9 M2. y mal iluminada había pintado más de 200 pequeños cuadros, croquis, proyectos para estampa.(122)

1965 "La marcha de la humanidad". Acrílico sobre asbesto-cemento y láminas de acero. 4.600 M2. El interior de formas octagonal está compuesto por 72 tableros de asbesto-cemento reforzados con bastidores angulares de hierro. El techo es de fibreglas fundido en 4 secciones. La escultopintura fueron realizadas con láminas de acero troqueladas, moldeadas y soldadas. El exterior, de forma dodecagonal, fue revestido con lámina de asbesto-cemento y pintada con acrílicos. Polyforum Cultural Siqueiros, Parque de la Lama, Avenida Insurgentes Sur y Filadelfia, México, D. F. Fue terminado en 1970.

1968 "Homenaje a Diego Rivera y José Clemente Orozco". Escultopintura. Acrílico sobre asbesto-cemento y lámina de acero. 24 x 4.6 m. Parque de la Lama, México, D, F.(123)

1974 murió en Cuernavaca Morelos, dejando huellas como uno de los aportadores contemporáneos más pilifacéticos. Ante todo Siqueiros fue un constante innovador que como hombre, como ciudadano político y como pintor buscó contribuir a la transformación de su país.

Las figuras de Siqueiros son dinámicas y abrumadoras, que dan la impresión de que estas se viven en sobre el espectador y la obra misma lo envuelve. La pintura está animada consistentemente por una pasión política concreta. Siqueiros se nutre del mundo; modifica su lenguaje, transforma su diseño, busca la integración plástica y para eso propone una nueva concepción que le abra los ojos al que contempla, hombre al que Siqueiros pide acción porque lo pone en movimiento. La base estructural de su diseño establece otros puntos de fuga-muchos, según el lugar en donde se sitúe el que mira, otras formas de integración de los colores y por ende, la novedad intrínseca del objeto.

Siqueiros realiza en sus obras aspectos de carácter político y social. Formulo su "perspectiva poliangular", cuya base es la geometría denámica determinada por el espectador en movimiento dentro o fuera de un espacio arquitectónico. Traza una estructura que ya es, de por si, pintura; hay en ella triángulos agudos, escalenos, isóceles, obtusos; dentro de ellos líneas que acusan escaleras, círculos, rombos, torbellinos. Fue realmente distinto de los demás pintores, impulsado, tal vez, por la naturaleza del revolucionario que todo lo quería cambiar la sociedad, la vida, y por lo tanto, el mismo arte, por una necesidad de comunicación.

Se preocupó por trabajar con materiales nuevos lo han llevado a emplear, por ejemplo, la piroxilina, cuya textura ofrece nuevas calidades, duco, resina, acrílicas, pistola de aire, cámara fotográfica no sólo como documento, sino como herramienta de análisis de las deformaciones visuales de las superficies a decorar, para analizar el proceso de trazo, etc. En casi todos los murales sus temas predominantes han sido la máquina, la hoz y el martillo, los obreros, la explotación del trabajador y la necesidad extrema de unirse contra la opresión. Enriqueció el panorama de la pintura de la revolución.

RUFINO TAMAYO

Nació en 1899 en Oaxaca, México. Posteriormente en 1911 se traslada a la ciudad de México, en donde 1917, ingresa en la Academia de Bellas Artes; Tamayo ha vivido también 20 años en Nueva York y 12 años en París.(124) En Tamayo la influencia procede de su mundo aborigen cuyas huellas son palpables desde las primeras obras. En ocasiones, la influencia ya no es directamente nativa. Tamayo la ha recibido después de que Picasso la impulsó en su vuelo y la lanzó a su ambito y las expresiones de la Escuela de París.

1921 es nombrado jefe del Departamento de Dibujo Etnográfico del Museo Nacional de Arqueología.(125) 1926 presentó su primera exposición. Más tarde viajó a Estados Unidos, 1927 y 1928, expuso sus obras en Nueva York.(126) Enseña pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes en la ciudad de México, en los años 1928 y 1929.(127)

1932 es nombrado jefe del Departamento de Artes Plásticas de la Secretaría de Educación Pública de México.(128) 1933 realiza un mural "El canto y la música". Fresco. En el Ex-consejorio Nacional de Música, actualmente oficinas de gobierno, Moneda 16, México, D. F.(129) 1934 se casa con Olga Flóres Rivas.(130)

1938 "Revolución". Fresco. En el Museo de las Culturas, Moneda 13, México, D. F.(131) Realiza un mural para el Museo Nacional de Antropología, ciudad de México.(132) 1943 pintó al fresco "La naturaleza y el artista" en The Hillyer Art Library del Smith College de Northampton, Mass, Estados Unidos.(133)

Su gran sensualidad nos cautiva, nos invita a un mundo conocidísimo de frutos, de escenas populares, de paisajes familiares, que en su representación se transfigura. La obra de Tamayo es transparente. Es más precisa cuando más irracional es y como carece de sombra, la hace su misterio es el de la cotidianidad. A mayor sombra, su emoción se recorta mejor. Su intenso reconocimiento objetivo se vuelve fosforescente.

1951 "Homenaje a la raza". Mural en vinilita sobre tela, situado en el Palacio de Bellas Artes, México, D. F.(134) 1952 "Nacimiento de nuestra nacionalidad y México moderno", para el Palacio de Bellas Artes, México.(135) 1953 hizo con vinilita "El hombre", para el Museo de Bellas Artes de Dallas, Texas Estados Unidos.(136)

1954 - 1955, "El día y la noche". Vinilita, ubicado en Sanborn's, Reforma 45, México, D. F. "Naturaleza muerta", vinilita, Sanborn's, calle Lafragua, México, D. F. 1956 "América". Vinilita sobre tela. Bank of the Southwest, Houston, Texas, Estados

Unidos.(137) 1957 "Prometeo". Vinilita sobre tela para la Biblioteca de la Universidad de Puerto Rico.(138) 1959 "Prometeo dando el fuego a los hombres". Fresco, 4.5 x 5 m. Edificio central de la UNESCO, Francia.(139)

1964 "Dualidad". Acrílico en el Museo Nacional de Antropología de Chapultepec, D. F.(140) 1966 "San Cristóbal", de 11.22 x 3.5 m., para las oficinas de Roberto García Mora, México.(141) 1967 "El mexicano y su mundo", óleo y acrílico sobre tela de lino de una sola pieza. 4.5 x 14.5 m. Pabellón Mexicano en la EXPO'67 de Montreal propiedad de la Secretaría de Industria y Comercio.

1968 "El fuego creador", óleo y acrílico sobre tela de lino de una sola pieza. Para la Hemisfair de San Antonio, Texas, propiedad de la Secretaría de Industria y Comercio, México, D. F.(142) 1969 pintó con acrílicos "Energía" de 15.5 x 4 m., para el Salón Tamayo del Club de Industriales de México en el Hotel Camino Real de México, D. F.(143) Finalmente en 1971 realiza un mural para el Hotel Camino Real de México, D. F.

1981 inauguración oficial, del Museo del Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, en el parque Chapultepec de la ciudad de México. Tamayo dona al pueblo de México su mayor colección de pinturas modernas, esculturas, pinturas y tapices de 168 artistas internacionales, y así mismo una soberbia colección de propias obras. 1983 gran mural en vidrio 50 M2. "El firmamento". Monterrey, México.(144)

Tamayo ha sido la primera y la mayor personalidad heterodoxa frente a la corriente del muralismo mexicano. Su dirección inicial, siempre cargado de sabor popular, fue ahondándose y refinándose. Su concepto de la pintura va situándose, va mostrándole diverso y a la vez con sabor de tradición. Con las expresiones más actuales y las fuentes del arte popular y de la vida popular, logró una síntesis poética plenamente arrigada y universal. No hay rebuscamiento sino naturalidad.

En Tamayo todo es naturaleza, instinto, efusión. Su pintura, es eminentemente plástica, ligada a la materia, a los sentidos: obra de una de las naturalezas de pintar

más ricas y auténticas de México. Qué líricos y persuasivos son el color, las texturas. En la última etapa no hay esteticismo sino mayor depuración, con esa materia sensual y ese color prodigioso que emergen de una realidad invasora hecha canto: siempre es Tamayo, siempre es México y siempre es pintura.

Podemos concluir que la sustancia de Tamayo es lo mexicano, lo indígena, lo puro antiquísimo y las formas y colores de los ídolos arqueológicos de la cerámica prehispánica de las tierras indígenas, de los matices grises y oscuros de sus rostros, de los objetos de uso diario, de sus frutas y hasta de sus pensamientos y alma.

JORGE GONZALEZ CAMARENA

Nació en 1908 en Guadalajara, Jalisco. En 1918 se familia se trasladó a México donde realizó estudios en la Escuela Nacional de Preparatoria y en Escuela Nacional de Artes Plásticas; sus maestros fueron, Mateo Herrera y Francisco Díaz de León.(145)

1925 el Dr. Atl publicó "Iglesias de México" y lo seleccionó para ilustrar dicha obra.

1932 - 1934, restauró los frescos del siglo XVI del convento de Huejotzingo.(146)

1934 - 1940, inventó su propio método de composición geométrica.(147) 1940 pintó un mural "Zimapán" en el Hotel de la Fundación de Zimapán, Hidalgo.(148) 1941 "La vida: la mujer y el hombre", óleo-cera sobre piedra-recinto, dos tableros de 4 x 2 m. Edificio Guardiola, Madero 2, México, D. F. Destruído: murales que suscitaron polémica.(149)

1944 "Germinación", óleo-cera, en el Banco del Comercio de la ciudad de México.

1945 "La industria, la banca y el comercio", óleo-cera, en tres tableros para el Banco

Mercantil de México, México, D. F. 1946, en óleo-cera el mural para la Cervecería Modelo, México, D. F. 1948 "La erupción de Xitle", óleo-cera, para el sitio Arqueológico de Cuicuilco, México, D. F.(150)

1950 pintó un mural con vinilita en el Instituto mexicano del Seguro Social con el tema "México", y además realizó el trabajo escultórico de la fachada del mismo edificio, situado en el Paseo de la Reforma de la ciudad de México.

1953 pintó un plafón "Aguila en vuelo" de grandes dimensiones 150 M2., en edificio del Banco de México en Veracruz.(151) Organizó el Comité Pro-Restauración y Conservación del Castillo de San Juan de Ulúa, en Veracruz, gracias al cual subsiste éste importante monumento. Realiza por encargo del arquitecto de la Mora el grupo escultórico "Niños trepando una barda", para la Guardería Infantil de México, D. F.(152)

1954 hizo varias obras: "El triunfo de la cultura", relieves con aplicaciones de vidrio, cerámica y pintura de hule en muro exterior; "El universo y la tierra", mosaico de vidrio en dos tableros para un vestíbulo, "El Quijote de Monterrey", óleo para la Biblioteca Cerventina; "Historia de México", óleo para la Biblioteca Salvador Ugarte del Instituto Tecnológico de Monterrey, Nuevo León, México.(153)

1956 "Belisario Domínguez", óleo en el cubo de escalera, muros y techos de la Cámara de Senadores. 1958 "La Revolución Constructiva", mosaico de vidrio en dos tableros, para el edificio del Instituto Mexicano del Seguro Social en Chihuahua, Chihuahua.

1959 "Frisos de la televisión", figura escultóricas en cemento policromado con incrustaciones de cerámica para la fachada de Televisión de México. Destruído.(154) 1964 "La conquista", para el Museo de Historia del Castillo de Chapultepec, D. F., para la sala de la conquista.

1963 - 1964, pintó para el Hotel Casino de la Selva, Cuernavaca, Morelos, un pequeño mural titulado "Coatlicoe"; y el mural del Centro Nacional de Educación Técnica-Industrial de México, "La humanidad hacia la luz".(155) "La humanidad se libera de la miseria", para el Palacio de Bellas Artes. "La antropología del hombre y su cultura" en la sala de introducción a la antropología del Museo Nacional de Antropología del Distrito Federal (156)

1964 - 1965, un mural en acrílico de grandes dimensiones 300 M2., en la Escuela de Bellas Artes José Clemente Orozco de la Universidad de Concepción, Chile, con el tema "Presencia de América Latina".

1966 - 1967, "Carranza y la Constitución de 1917"; para la Sala de la Constitución en el Museo de Historia en el Castillo de Chapultepec. 1972 ingresa a la Academia de Artes como miembro titular. Es miembro de la comisión de la Protección y Conservación de la Pintura Mural de México de INBA.(157)

Ha concluido en 1979, en el Palacio de Gobierno de Saltillo, Coahuila, una serie de tres frescos que describen: "La conquista y colonización del noreste de la república, las figuras de Madero y Carranza", originarios de Coahuila y grandes conductores contra los de la dictadura y la etapa constructiva que actualmente vive México.(158) Representa un valor de la pintura mexicana por su ponderación, su perfecto acado, y su señera fantasía.

Las características de sus obra murales es el conocimiento y dominio del volumen, lo que da a varias de sus obras tercera dimensión. Su trabajo evolucionó hacia una extraña técnica geométrica en la que el espacio se dividía en cuatro cuadrados, los que asu vez se sibdividían en octavos y dieciseisavos, etc.Son de carácter versátil; está basago en un ambiente de tipo popular. Emplea un colorido de acusada herencia Folklorica. La ambientación, de gran equilibrio, descubre al escultor de tendencias arquitectonicas. Posee toda la prestación dominante de una completa solución arquitectónica que se emparenta con el arte gótico y el romántico. Relaciona con la historia moderna de México, la revolución y sus consecuencias.

González Camarena ha sabido dar expresión bellísima, clara y sugerente a la unidad tectónica, racial, cultural y sentimental de esta América Latina desmigajada, en que sangre del aborigen, la del español y la del inmigrante de otras razas se han mezclado para crear una realidad que aunque no ha encontrado todavía su cause y vive ligada a un pasado opulento, a su pesar periclitado, comienza ya a inquietarse y a encarar con realismo su futuro.

Emplea una calidad de color dominado y vibrante permite a sus formas, crecientemente poderosas, el alcance total de su expresión. En sus obras emplea muchos símbolos florales ya descritos; muy cerca del nopal, el águila, serpientes, etc.

JUAN O'GORMAN

Nace en 1905 en coyoacán, D. F., aprendiendo dibujo y pintura al lado de su padre, Cecil Crawford O'Gorman. 1921 - 1925, estudia la carrera de arquitecto en la Escuela Nacional de Arquitectura, de la Universidad Nacional.

1924 - 1925, pintó al fresco unos frisos decorativos en el salón Bach y otros en cuatro pulquerías. La más importante de estas pinturas fue la de la Pulquería Los Fífis en la calle República de Chile, México, D. F. (159) 1931 cuatro tableros al temple. Biblioteca Pública de Azcapotzalco, D. F.

1937 "Alegria antifascistas". Fresco, 24 M2. Antiguo edificio del aeropuerto de la ciudad de México aéreo, (destruido). "La aviación metafísica". Temple al huevo sobre masonite, 12 x 3 m. Antiguo edificio del puerto aéreo de la ciudad de México. Hoy en la sala de historia del siglo XIX en el Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec. (160)

1940 en la Iglesia de San Agustín en Pátzcuaro, Michoacán convertida en la Biblioteca Gertrudis, Bocanegra, hizo un mural que describen "La historia de Michoacán". Fresco, 179 M2. Esta obra costeada por el señor Edgar Kauffman.(161) 1943 "La educación rural", fresco, 6 x 3 m. Escalera de la Escuela Primaria de Xochimilco, Estado de México (destruido por ser demolido el edificio).(162)

1944 O'Gorman hizo al fresco un mural en la casa del señor Davis en San Jerónimo Lídice, D. F. "Paisaje" 3 x 1.1 m.(163) 1948 "Temas prehispánicos", mosaico de piedras naturales, 100 M2. Corredor de la casa que el propio artista construyó para el músico Conion Nancarow, México, D. F.(164)

1948 - 1949, "La Filosofía y la Ciencia", fresco. En la casa del artista. 1.3 x 2.8 m.(165) Ubicado en Palma 88, San Angel INN, D. F.(166) 1949 - 1951, contruyó y decoró la Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria. con mosaico de piedra naturales y vidrio en lozas precoladas, desarrollandos los temas "Representación histórica de las culturas, época prehispánica, época colonial; la revolución de 1910 y la cultura moderna". La obra comprende una superficie de 4.000 M2.(167)

1951 - 1953 "Dioses y símbolos de México antiguo", mosaico y escultopinturas de piedras de colores naturales que cubren pisos, muros techos y recubrimientos exteriores 200 M2. Avenida San Jerónimo 162, San Angel, D. F. "Alegoría de México". Total de la decoración en mosaico de piedra y vidrios en losas decorada, del edificio de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, realiza 3.900 M2. Muro, norte, oriente y poniente, entrada al vestíbulo y plafón del vestíbulo norte.(168)

1955 "Homenaje a Cuauhtémoc", mosaico en piedra de colores en el Hotel Posada de la Misión en Taxco, Guerrero. Superficie pintada de 36 x 6 m. 1960 - 1961, realizó un fresco sobre muro cóncavo con el tema "Retablo de la independencia". 16 x 4.5 m., sala de la Independencia del Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, México, D. F.

1963 hizo un mural de acrílico sobre cemento, con el tema "Hidalgo libertador". 12 x 4.5 m. Centro internacional de estudio de la Seguridad Social Unidad Independencia San Jerónimo Lídice, México, D. F. El pintor colaboró con Roberto Berdecio.(169)

1963 - 1964, "El crédito transforma a México". Fresco sobre bastidor de metal colgado de la estructura que descansa sobre muelles anticísmicos. 26 x 2.8 m. Banco Internacional, S. A. Paseo de la Reforma 154, México, D. F. "Fraternidad de los pueblos de México y Chile". Mosaico de piedra en muro cóncavo en losas precoladas, 10 x 50 m, Parque San Cristóbal, Plaza Tupahue, Santiago de Chile.

1966 - 1967 "Confluencias de las culturas americanas y europeas". Mosaico de piedras de colores naturales y esmaltadas, 42 x 7 m. Teatro del Centro de Convenciones de San Antonio, Texas, Estados Unidos.(170) 1968 "Retablo de Francisco I. Madero; Revolución de 1910 - 1914". Fresco sobre bastidor en la Sala Revolución del Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec, México; D. F.(171) En este año dentro del programa cultural de los Juegos de la XIX Olimpiada presenta en el Palacio de Bellas Artes una muestra de proyectos de sus murales.(172)

Las modalidades principales de su obra: las alegorías, el retrato y el paisaje; las tres unidades por un espíritu común, gustoso del detalle, cuidadoso en la ejecución, equilibrado y armonioso en la policromía. El nacimiento de su obra, más que en esos detalles, está en la manera en que compone, en el ambiente que refleja, en la atmósfera que en sus murales se respira. La ordenada composición del arquitecto, la línea concisa y firme del dibujante, la maestría del pintor, la afición biológica del naturalismo y la original fantasía de un artista verdaderamente notable en el panorama de la pintura mexicana del siglo XX.

JOSE CHAVEZ MORADO

Nació el 4 de Enero de 1909 en Silao, Guanajuato. A los 16 años marchó a Estados Unidos donde trabajó como bracero en las granjas productoras de cítricos de California y en la pesca de salmón en Alaska.(173) Guiado por su afición artística comenzó a dibujar tamando como modelos a sus compañeros de trabajo. Estudia pintura en la Chouinard School of Art de los Angeles.

1931 ingresa a la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional donde toma clases de grabado con Francisco Díaz de León, y pintura con Bulmaro Guzmán. 1933 fue nombrado maestro de dibujo, más tarde da clases en la Escuela de Pintura y Escultura de la SEP, y es nombrado jefe del Departamento de Artes Gráficas.(174)

1935 se casó con la pintora Olga Acosta y marchó a Jalapa, junto con Feliciano Peña y Francisco Gutiérrez, para pintar murales en la Escuela Normal de aquella ciudad.(175) Los cuales fueron mandados a tapar con cal por el director Manuel C. Tello, quién opinó que era inmorales, aunque los temas desarrollados eran eminentemente ideológicos y de sentido anti-imperialista.(176)

1936 realizó un mural en la Escuela Sonora. Fresco. México, D. F. (Destruído) "La lucha anti-imperialista en Veracruz". Fresco 8 x 8 m. en superficie regular. Ubicada en la Escuela Normal de Jalapa Veracruz. Fue restaurado en 1966. 1944 hace su primera exposición individual en la Galería de Arte Mexicano.

1945 "Fray Margil de Jesús". Temple de caseína, 6 x 2 m. "La independencia y Morelos". Temple de huevo. 6 x 2 m. Escuela, Estado de Hidalgo, Avenida Nacional 222, México, D. F.(177)

1950 "La diosa del Maguey". Casa habitación de México, D. F. En éste año desarrolló una importante actividad en pro de la cultura mural y de la escultura monumental e integrada a la arquitectura.(178)

1952 utilizó por primera vez en México, el mosaico de vidrio coloreado en la Facultad de Ciencias donde radica el mural, de la Ciudad Universitaria, México, D. F.(179) "Regreso de Quetzalcóatl". Muro exterior de 12 x 4.5 m. "La conquista de la energía". Muro exterior convexo, 25 x 6.45 m. "La ciencia y el trabajo". Vinilita. Muro semiexterior de 12.65 x 2.25 m. 1953 "La Independencia". Losas precoladas de mosaico de piedras de colores naturales. 8 x 4 m. Escuela Primaria de Apatzingán, Michoacán.(180)

1954 empleó mosaico de vidrio, terracotas y piedras de colores para la decoración de los muros exteriores de la Secretaría de Comunicaciones, desarrollando los temas de "El mundo Azteca", 39 x 8 m. "La nacionalidad", 36 x 23 m., "El mundo Maya". 38 x 9 m., "Mapa de transporte", 36 x 23 m.(181) Está ubicado en la Avenida Universidad y Xola, Colonia Narvarte, México, D. F. En el mismo año realizó "Magias y ciencias médicas". Losas precoladas de piedras de colores naturales. 12 x 6.5 m. Muro exterior. "La medicina Prehispánica". Fresco en mosaico de vidrio. 16 x 5.6 m. Muro interior de los laboratorios de Ciba de México, Calzada de Tlalpan 1979, México, D. F.

1955 "La liberación de los esclavos". Fresco. Cubo de escaleras. 220 M2. Alhóndiga de Granaditas Guanajuato. Edificio construido en 1798 y 1808. 1957 "Seguridad y protección para los trabajadores". Mosaico de vidrio. 86 M2. Muro exterior del Multifamiliar Doctores del ISSSTEN, Dr. Andrade y Dr. La Vista, México, D. F.(182)

1958 ejecutó un mosaico de vidrio y piedra con aplicaciones de talón y aluminio para el tablero "Mexico moderno, un país de antigua cultura".(183) 10 x 12 m. Fachada del pabellón de México en la feria mundial de Bruselas. Actualmente instalado en la fachada lateral de la Escuela Preparatoria N° 4, Avenida Observatorio y Gabriel Palma, Tacubaya, México, D. F.

En este año realizó "La cultura en Jalisco". Losas precoladas de mosaico de piedra de colores naturales, vidrio y terracota. 10 x 30 m. Muro exterior de la Escuela Normal de Guadalajara Jalisco.(184)

1959 trabaja como jefe de taller decoración mural del Centro Superior Artes Aplicadas del INBA.(185) "Evolución y futuro de la ciencia médica en México". Relieve incisiones y tallas en canteras y piedras América roja y negra, Ocampo blanca y rosa, Chiluca gris claro, recinto gris claro y oscuro. 550 M2. Edificio de aulas de Centro Médico Nacional del IMSS, Avenida Cuauhtémoc y Baja California, México, D. F. (en esta obra laboraron 60 canteros especializados en talla de piedras duras, equipo que fue dirigido por Tomás Chávez Morado).

1960 "Componentes radicales y culturales del México moderno". Cancel en bronce. 11.22 x 3 m. Museo la Lucha del Pueblo Mexicano por su Libertad. Chapultepec, México, D. F. "Aguila Nacional" relieve y talla en cantera. 3.55 x 4.8 m. Coloración ígnea por medio de una cúpula de plástico traslúcido, de 8 m. de diámetro, está en el mismo lugar.

1963 "La lucha por la reforma"; Cancel en bronce. 15 x 2.7 m. Monumento a Juárez, Plaza Juárez, Guadalajara, Jalisco. "Elementos decorativos", en el obelisco de 15 m. de alto, base de 2.5 x 2 m., placas y cinchos de bronce representando el escudo con el águila de la época del congreso de Chapingo (bronce) y el escudo actual (en mármol). El artista hizo el diseño de lo escultórico y lo arquitectónico.

"Puerta de occidente". Talla en canteras. Remate lateral de 2 muros de 25 m. de largo por 12 de ancho, con la representación de 2 águilas. Carretera de Guadalajara Colima.

1964 "Expresión cultural de mesoamérica". Oleo y acrílico. 18.25 x 5 m. Sala de Arqueología de Mesoamérica, Museo Nacional de Antropología, México, D. F. "Imagen de México". Representación de las raíces prehispánicas que sustentan el México moderno. Relieve en bronce, formas integradas al juego de agua que desciende de lo alto del paraguas de concreto de 11 m. de alto 3 m. de diámetro en la base que se estrecha y se abre a 3 en el capitel. Patio central del Museo de Antropología. México, D. F.

1965 - 1966, "Canto a Guanajuato". Temple acrílico, 200 M2., segunda escalera de la Alhóndiga de Granaditas. Tres muros y una bóveda de cañón. 1967 "Aportación de Guanajuato a la integración nacional". Acrílicos sobre bastidores de plástico que cubren la bóveda.(186). Se complementa como elemento escultórico para asta-bandera 180 M2. Escalera ceremonial que comunica el patio de la Alhóndiga de Granaditas con la explanada exterior (el artista diseñó todo el resinto de los aspectos plásticos, arquitectónico y de iluminación).

1968 "Cruz con motivos de la pasión". Relieve en recinto negro y cantera rosa. 10 x 7 m., Hotel Jurica, Querétaro. "Mural decorativo" con temas de lo femenino, lo masculino y signos zodiacales. Relieves en cantera que dejan al descubierto zonas del aplanado. 8 x 6 m. Ubicado en el mismo hotel.(187)

1972 pintó en un tablero "Juarez en Guanajuato", para el edificio donde el presidente Benito Juárez, instaló su gobierno en 1858. Chávez Morado recibe el premio Nacional de Artes en 1974.(188)

1981 - 1982, "El escudo Nacional". Fachada nueva Cámara de Diputados Federales, San Lázaro, D. F.

En sus obras murales son temas históricos con sentido crítico, vemos la precisión del dibujo, en el sarcasmo, en el tratamiento de la luz, irrumpe la enseñanza dejada por esta disciplina. A realizado una serie de obras de verdadero interés, son de excelentes efectos decorativo, además de sus correspondientes temas significativos de la ciencia y la cultura. A empleado varias técnicas distintas en los murales, usando piedras naturales de colores. Buen dibujante y colorista, sus obras tiene esa seguridad de ejecución que dan los conocimientos y una larga experiencia, así como un interés humanista ponderado.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. OROZCO, José Clemente. Autobiografía. México. ERA. 1970. 205 pp.
2. SUAREZ, Orlando. Inventario del Muralismo Mexicano. Universidad Nacional Autónoma de México. México. 1972. 231 pp.
3. Ibid. 40 pp.
4. Ibid. 233 pp.
5. Ibid. 232 pp.
6. Cfr. Orozco José Clemente. Op. Cit. 228 pp.
7. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 233 pp.
8. Ibid. 232 pp.
9. Ibid. 233 pp.
10. FERNANDEZ, Justino. Arte Moderno y Contemporáneo de México. Instituto de Investigación Estética UNAM. Imprenta Universitaria. México 1952. 228 pp.
11. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 233 pp.
12. Ibid. 234 pp.
13. CARRILLO AZPEITIA, Rafael. La Pintura Mural de la Revolución Mexicana. del Fondo Editorial de la Plástica Mexicana. 4ª Edición. México 1989. 52 pp.
14. BAYON, Damián. "Pintura, Cinetismo, Arte de la Acción (1940 - 1972)". Aventura Plástica de Hispanoamérica. (Brevarios del fondo de cultura económica 233). México 1974. 22 pp.
15. Cfr. Fernández Justino. Op. Cit. 230 a 231 pp.
16. Cfr. Bayón Damián. Op. Cit. 22 pp.
17. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 234 pp.
18. Cfr. Orozco José Clemente. Op. Cit. 206 pp.
19. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 234 pp.
20. Cfr. Orozco José Clemente. Op. Cit. 206 pp.

21. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 234 pp.
22. Cfr. Orozco José Clemente. Op. Cit. 206 pp.
23. SALVAT, Juan. "Arte Contemporáneo". Historia del Arte Mexicano. Editorial Salvat. S. A. de C. V. 2ª edición. México 1986. Tomo 15. 2155 a 2158 pp.
24. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 233 pp.
25. Ibid. 269 pp.
26. Cfr. Fernández Justino. Op. Cit. 230 a 231 pp.
27. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 270 pp.
28. Cfr. Fernández Justino. Op. Cit. 220 pp.
29. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 270 pp.
30. Cfr. Fernández Justino. Op. Cit. 221 pp.
31. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 270 pp.
32. Ibid. 273 pp.
33. Ibid. 276 pp.
34. Cfr. Fernandez Justino. Op. Cit. 221 pp.
35. Cfr. Suarez orlando. 270 a 276 pp.
36. Ibid. 270 a 276 pp.
37. Ibid. 277 pp.
38. VILLAGOMEZ LEVRE, Adrián. Historia del Muralismo Mexicano del Prehispánico al año 2.000. Curso impartido en la ENAP. División de Estudios de Posgrado UNAM. México, D. F. 1992.
39. FELGUERA, Manuel. Los Artistas Latinoamericanos a partir de los años 50'S. ENAP. División de Estudios de Posgrado. UNAM. México, D. F. 19 pp.
40. BUENDIA CAMPOS, Catalina. "Composición entre el Muralismo Oriental y el Mexicano". La Ruptura en el Arte Mexicano los 50'S. ENAP. División de Estudios de Posgrado. UNAM. México, D.F. 1990. Tesis Orientación Artes Visuales 111 pp.
41. Ibid. 199 pp.
42. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 277 pp.

43. Ibid. 271 pp.
44. Cfr. Carrillo Azpeitia Rafael. Op. Cit. 78 a 88 pp.
45. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 1953 pp.
46. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 278 pp.
47. Cfr. Salvat Juan. Op. Cit. 1953 pp.
48. Ibid. 1953 pp.
49. Cfr. Carrillo Azpeitia Rafael. Op. Cit. 83 a 84 pp.
50. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 279 pp.
51. Ibid. 272 pp.
52. Ibid. 279 pp.
53. Ibid. 272 pp.
54. Ibid. 279 pp.
55. ACEVEDO, Esther. Guía de Murales del Centro Histórico de la Ciudad de México. Universidad Iberoamericana. Departamento de Arte CONAFE. México, D. F. 1984. 122 a 124 pp.
56. LINARES, Mercedes. Murales. C.U. Dirección General de Intercambio Académico y Cultural UNAM. Dirección General de Publicaciones. México, D. F. 1967. 32 pp.
57. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 272 pp.
58. Ibid. 279 pp.
59. Cfr. Carrillo Azpeitia Rafael. Op. Cit. 84 pp.
60. Cfr. Suarez Orlando 280 pp.
61. Cfr. Carrillo Azpeitia Rafael. Op. Cit. 84 pp.
62. Cfr. Villagómez Levre Adrián. Curso impartido en la ENAP.
63. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 272 pp.
64. Cfr. Villagómez Levre Adrián. Curso impartido en la ENAP.
65. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 280 pp.

66. Ibid. 272 pp.
67. Cfr. Salvat Juan. Op. Cit. 1961 pp.
68. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 280 pp.
69. Cfr. Salvat Juan. Op. Cit. 1961 pp.
70. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 280 pp.
71. Ibid. 280 a 281 pp.
72. Ibid. 281 pp.
73. Cfr. Carrillo Azpeltia Rafael. Op. Cit. 85 pp.
74. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 273 pp.
75. Cfr. Carrillo Azpeltia Rafael. Op. Cit. 85 pp.
76. Ibid. 88 pp.
77. HURLBURT, Laurencep. Los Muros Mexicanos en Estados Unidos. Editorial Patria. S. A. de C. V. México, D. F. 1991. 201 pp.
78. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 49 pp.
79. Cfr. Hurlburt Laurencep. Op. Cit. 201 pp.
80. Cfr. Carrillo Azpeltia Rafael. Op. Cit. 90 pp.
81. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 49 a 50 pp.
82. Cfr. Carrillo Azpeltia Rafael. Op. Cit. 91 pp.
83. Cfr. Linares Mercedes. Op. Cit. 33 pp.
84. Cfr. Hurlburt Laurencep. Op. Cit. 206 pp.
85. MICHELI, Mario de. Siqueiros. Secretaría de Educación Pública / Cultura Dirección General de publicaciones. CONAFE. México, D. F. 1985. 97 pp.
86. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 50 pp.
87. Cfr. Micheli Mario de. Op. Cit. 97 pp.
88. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 50 pp.
89. Ibid. 50 pp.
90. Cfr. Micheli Mario de. Op. Cit. 97 pp.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

91. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 50 pp.
92. Cfr. Carrillo Azpeitia Rafael. Op. Cit. 92 pp.
93. Cfr. Micheli Mario de. Op. Cit. 97 pp.
94. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 55 pp.
95. Cfr. Carrillo Azpeitia Rafael. Op. Cit. 92 pp.
96. Cfr. Micheli Mario de. Op. Cit. 97 pp.
97. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 55 pp.
98. Cfr. Micheli Mario de . Op. Cit. 97 pp.
99. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 55 pp.
100. Ibid. 52 pp.
101. Ibid. 56 pp.
102. Ibid. 52 pp.
103. Cfr. Micheli Mario de. Op. Cit. 97 pp.
104. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 56 pp.
105. Cfr. Micheli Mario de. Op. Cit. 97 pp.
106. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 36 pp.
107. Cfr. Micheli Mario de. Op. Cit. 97 pp.
108. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 56 pp.
109. Cfr. Acevedo Esther. Op. Cit. 11 pp.
110. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 56 pp.
111. Cfr. Micheli Mario de. Op. Cit. 98 pp.
112. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 56 pp.
113. Ibid. 56 pp.
114. Cfr. Micheli Mario de. Op. Cit. 98 pp.
115. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 56 pp.
116. Cfr. Micheli mario de. Op. Cit. 98 pp.

117. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 57 pp.
118. Ibid. 53 pp.
119. Ibid. 57 pp.
120. Cfr. Micheli Mario de. 92 pp.
121. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 57 pp.
122. Ibid. 54 pp.
123. Ibid. 57 a 58 pp.
124. CARRILLO R. Matheos José. Tamayo. Editorial Poligrafa, S. A. Barcelona - España 1987. 29 pp.
125. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 300 pp.
126. Cfr. Carrillo Azpeitia Rafael. Op. Cit. 97 pp.
127. Cfr. Corredor R. Matheos José. Op. Cit. 29 pp.
128. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 300 pp.
129. Ibid. 302 pp.
130. Cfr. Corredor R. Matheos José. Op. Cit. 29 pp.
131. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 302 pp.
132. Cfr. Corredor R. Matheos José. Op. Cit. 29 pp.
133. Cfr. Carrillo Azpeitia Rafael. Op. Cit. 97 pp.
134. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 302 pp.
135. Cfr. Corredor R. Matheos José. Op. Cit. 29 pp.
136. Cfr. Carrillo Azpeitia Rafael. Op. Cit. 98 pp.
137. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 303 pp.
138. Cfr. Corredor R. Matheos José. Op. Cit. 29 pp.
139. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 303 pp.
140. Cfr. Carrillo Azpeitia Rafael. Op. Cit. 98 pp.
141. Cfr. Corredor R. Matheos José. Op. Cit. 30 pp.

142. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 303 pp.
143. Cfr. Carrillo Azpeitia Rafael. Op. Cit. 98 pp.
144. Cfr. Corredor R. Matheos José. Op. Cit. 30 pp.
145. Cfr. Carrillo Azpeitia Rafael. Op. Cit. 124 pp.
146. LUNA ARROYO, Antonio. Jorge González Camarena en la Plástica Mexicana. Universidad nacional Autónoma de México. 1981. 337 pp.
147. Cfr. Carrillo Azpeitia Rafael. Op. Cit. 125 pp.
148. Cfr. Luna Arroyo Antonio. Op. Cit. 337 pp.
149. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 162 pp.
150. Cfr. Carrillo Azpeitia Rafael. Op. Cit. 125 pp.
151. Cfr. Luna Arroyo Antonio. Op. Cit. 337 pp.
152. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 162 pp.
153. Cfr. Carrillo Azpeitia Rafael. Op. Cit. 125 a 126 pp.
154. Ibid. 126 pp.
155. Cfr. Luna Arroyo Antonio. Op. Cit. 337 pp.
156. Cfr. Carrillo Azpeitia Rafael. Op. Cit. 126 pp.
157. Cfr. Luna Arroyo Antonio. Op. Cit. 337 pp.
158. Cfr. Carrillo Azpeitia Rafael. Op. Cit. 128 pp.
159. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 223 pp.
160. Ibid. 224 pp.
161. Cfr. Carrillo Azpeitia Rafael. Op. Cit. 108 pp.
162. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 224 pp.
163. Cfr. Carrillo Azpeitia Rafael. Op. Cit. 108 pp.
164. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 225.
165. Cfr. Carrillo Azpeitia Rafael. Op. Cit. 108 pp.
166. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 225 pp.

167. Cfr. Carrillo Azpeitia Rafael. Op. Cit. 108 pp.
168. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 225 pp.
169. Cfr. Carrillo Azpeitia Rafael. Op. Cit. 109 pp.
170. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 225 a 226 pp.
171. Cfr. Carrillo Azpeitia Rafael. Op. Cit. 109 pp.
172. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 224 pp.
173. Cfr. Carrillo Azpeitia Rafael. Op. Cit. 100 pp.
174. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 121 pp.
175. Cfr. Carrillo Azpeitia Rafael. Op. Cit. 100 pp.
176. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 121 pp.
177. Ibid. 123 pp.
178. Ibid. 101 pp.
179. Ibid. 123 y 223 pp.
180. Ibid. 123 pp.
181. Cfr. Carrillo Azpeitia Rafael. Op. Cit. 101 pp.
182. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 123 a 124 pp.
183. Cfr. Carrillo Azpeitia Rafael. Op. Cit. 101 pp.
184. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 124 pp.
185. Ibid. 122 pp.
186. Ibid. 124 pp.
187. Ibid. 125 pp.
188. Cfr. Carrillo Azpeitia Rafael. Op. Cit. 102 pp.

III. LA INFLUENCIA DEL MURALISMO MEXICANO EN COLOMBIA

1. HISTORIA

A comienzos del siglo XX nació un grupo de pintores y escultores; en la tercera década, inició el arte moderno en Colombia. Sus principales representantes son: Pedro Nel Gómez, Luis Alberto Acuña, Ignacio Gómez Jaramillo, Carlos Correa, Alipio Jaramillo, Gonzalo Ariza y Sergio Trujillo Magnenat y los escultores Ramón Barba, José Domingo Rodríguez y Rómulo Roza.

Acuña, quien además de artista es historiador, ha insistido en el nombre de "Bachués", con el que según él mismo se conocieron este artista y algunos de sus contemporáneos.(1) El grupo "Bachué" apareció en la década 1930 - 1940, obedeció a una serie de razones de tipo político, social y estético.(2)

Varios artistas de su generación se sintieron atraídos por estos temas, escenas populares, accidentes de trabajo, huelgas, paisajes tropicales, etc. Las concepciones formales y la ideología de los muralistas mexicanos influyeron en casi todos los artistas de este grupo generacional.(3) Ya que en aquel momento sus representantes Diego Rivera, José Clemente Orozco, y David Alfaro Siqueiros; a partir de 1920 plasmaron en sus obras toda la epopeya mexicana, desde el periodo prehispánico hasta la revolución de 1910 y exaltaron así mismo su tradición y sus valores culturales.

Los muralistas propendían por un arte donde el lenguaje pictórico estuviese dirigido a las masas y a su vez fueran ellas protagonistas y símbolos de un sentimiento patriótico y nacionalista.(4)

Ya en el curso de los años treinta, Pedro Nel Gómez, Alipio Jaramillo, Carlos Correa, Luis Alberto Acuña e Ignacio Gómez Jaramillo, conforman la nómina de artistas progresistas que responden a la convocatoria de un movimiento intercontinental, especie de superamericanismo, a la sombra de la Escuela Mural Revolucionaria Mexicana. Colombia se acercó entonces a México, mucho más de lo que estuvo antes y de lo que ha estado después, una vez que este país inicia el período constructivo de su Revolución.

México aporta a sus hermanos "menores" de América Latina, el patrón y el método para una revolución estética, con técnicas y símbolos intercambiables, como viraje y "contestación" a las concepciones y los lenguajes europeizantes.

El muralismo colombiano por más que pueda presentarse como un momento unitario de grupo, quedó como demasiado episódico, inexistente y sin ningún relieve, vínculo pobre de un nacionalismo vacío. Pero el resto de la Escuela Indigenista, con todo viniendo de un momento y de una sociedad que se convertía en emblema, conduce a nuestros artistas a una revaloración del pasado autóctono; lo único que interesa aquella primera oligarquía nuestra de los comerciantes prósperos, los propietarios privados y los grandes latifundistas. El surgimiento de una pintura nacionalista, seudo anticonformista, que se condensa en torno a los ejes del trabajo y el progreso condicionante.

Cobra sentido o valor, en cuanto que opone, como el primer avance de artista que se llamaron así mismo el grupo "Los Nuevos", al primado monolítico de la academia criolla, con su sensibilidad aristocratizante y sus temas seleccionados. Introduce arte abstracto.(5)

El desarrollo del arte colombiano del siglo XX, se mueve entre tímidos intentos modernizantes, al tratar de colocarse dentro de las corrientes internacionales, con ensayos esporádicos para lograr la constitución de movimiento estilísticos de corte nacionalista. El espíritu modernista es introducido al país por el pintor Andrés de Santa María, educado en Francia y Bélgica, quien en sus breves estancias en Colombia influye profundamente en algunos artistas, principalmente paisajista.

La escuela de paisajismo perdura hasta entrados los años treinta cuando aparecen los pintores y escultores del grupo de "Los Nuevos". Educados igualmente en Europa, y con una ligera influencia del muralismo mexicano, estos artistas quieren incorporar elementos indigenistas y nacionalistas, y aunque no representa un movimiento heterogéneo, logran cambiar la temática hacia motivos míticos precolombianos y de contenido social.(6)

Los últimos años de la década del cuarenta y la iniciación de los cincuenta, marcaron cambios y cuestionamientos para el arte colombiano. A partir de los "Bachués", se había planteado una filosofía colombianista, sin embargo ésta no produjo los resultados esperados, aunque sus representantes se habían propuesto reflejar en sus obras lo más profundo de nuestra idiosincrasia.

Colombia debía encontrar su propia expresión pictórica y escultórica; sus formas deberían partir de nuestras propias raíces, la raza, el paisaje, la fauna y la flora, como también de nuestra problemática existencial; pero utilizado un lenguaje alejado del folklorismo y de la anécdota o de la alegoría que había inspirado a los "Bachués".

Ciriosamente los descubridores de esta nueva dimensión del arte de nuestro país, no fueron artistas colombianos. Guillermo Wiedemann y Leopoldo Richer, alemanes, formados en los ismos europeos, especialmente bajo la influencia del expresionismo alemán, fueron quienes encontraron la esencia de lo que podría ser ese arte, comprometido con lo nuestro, pero con un lenguaje y una validez universal.(7)

A partir de los años cuarenta hacen su aparición en el ámbito artístico nacional pintores y escultores que rompen definitivamente con las tendencias europeas y que introducen, por una parte, una figuración agresiva tanto en forma como en el color.(8)

A partir de los cincuenta, cuando la abstracción comienza a desarrollarse en nuestro país, el arte colombiano encuentra en la Figuración la otra gran alternativa. Esta tendencia pertenecía a nuestra expresión estética desde la época académica y ahora alcanzará una nueva formulación gracias a artistas de la talla de Alejandro Obregón, Fernando Botero y Enrique Grau, quienes con estilos muy diferentes, lograron la máxima expresión del arte figurativo en nuestro país.(9) Puede decirse de estos años, el arte colombiano se llena de tendencias, estilos y escuelas, casi siempre importados de Europa o Norteamérica. El surgimiento de estos artistas coincide con la industria del país, la transformación de una nación rural en otra de grandes ciudades, el desarrollo acelerado y desmedido de Bogotá, la creación de las primeras galerías de arte y la aparición de una crítica especializada.

La década de los sesenta significó la introducción efectiva del mundo moderno a Colombia; el país vivió una etapa de pacificación bajo los gobiernos del Frente Nacional, que se reflejó en una renovación iconográfica, donde el humor es el componente primordial. La sátira y la ironía, tanto temática como formal, se muestra claramente en la obra del pintor Fernando Botero, quien es hasta hoy el artista colombiano de mayor trascendencia internacional.

El arte abstracto aparece en Colombia en los primeros cincuenta; como el primer pintor que lo practica Marco Ospina y luego Ramírez Villamizar. La pintura colombiana tuvo muchos seguidores de la abstracción; primero la geométrica y luego de la expresionista.

Durante los últimos años, el arte colombiano mantiene una constante movilidad conceptual que se manifiesta en la obra de artistas jóvenes en todos los campos, incluyendo la fotografía, el video y el cine. Mientras algunos artistas de décadas pasadas han incurrido en estilos repetitivos y retardatarios, otros se mantienen alertas y progresistas sirviendo de base para los artistas nuevos, cuya imaginación y creatividad apenas comienza a germinar.(10)

2. ANTECEDENTES

El muralismo, surgió a la par con el primer estadio de nuestro capitalismo industrial, y asociados por tanto a las grandes expectativas del cambio y de la productividad; siguiendo un camino meramente epigonal dentro del esquema del indigenismo revolucionario mexicano, que emerge sí, de un cambio profundo y drástico de estructuras, impuestos violentamente, los muralistas colombianos adecúan sin más ni más, la presuntuosa teoría de un hombre nuevo y una patria nueva, dentro de conceptos de progreso, justicia, laboriosidad, conciencia, leyes, a las agitaciones político - sociales que determinan las cansabidas y frustrantes experiencias de las masas proletarias. El conflicto de las bananeras, las huelgas del petróleo, además de una sucesión de eventos comunes a una vida y un destino inconspicuos, son trucados y presentados explícitamente como paradigmas de "la sublimidad de lo humilde".

En consecuencia, el mexicanismo llevará a Alipio Jaramillo al dogma - ficción de campesinos colombianos con robutez de bajo - relieve, subrayando y reiterando volúmenes. Al maestro Luis Alberto Acuña, a una construcción de tumbas indígenas, mediante una combinación de imágenes arcaicas y populares con puntillismo, lo que fue calificado en su tiempo como "estilo Bachué".

Mientras Carlos Correa, presenta más bien formas decorativas, sin compromiso. En cuanto Ignacio Gómez Jaramillo, ilustra ya otra actitud. Desarrollando una línea propia, de investigación Cezanniana, su trabajo de caballete pertenece ya a ese concepto de las obras producidas en el país después de la década del cuarenta, o que alcanzan su propia representatividad dentro del arte ya llamado moderno.

Pedro Nel Gómez representante del muralismo en Colombia; realiza toda una temática social que alude a los símbolos y leyendas de la raza y del pueblo y a sus migraciones colectivas, como en su gran friso de la historia social de Antioquia. Introdutor de la técnica del fresco al país, se le considera y con justicia, como el pintor que más ha ahondado sociológicamente, la búsqueda de raíces de una tradición local.

La connotación de su pintura es por lo tanto el espíritu de la raza, la tierra, mineros campesinos, barequeras, recolectores de café, colonizadores, madres indígenas, los ancestros, la sangre, en su voluntad de construir un mito nacional, un mito de identificación colectiva.

El joven Gonzalo Ariza, nuestro primer paisajista actual, en que nadie podía sospechar conexiones con el muralismo, trató hacia 1936, antes de viajar al Japón, aspectos a una problemática social, bajo la influencia del muralismo indigenista.

Afanosos por resolver a la vez problemas estilísticos, políticos y sociales, es lógico que los muralistas desemboquen en una trampa equívoca e instrumentalizada. Su empeño por el arte nacionalista queda así disminuido en una nueva retórica de lo autóctono - popular. Un perchero de elementos ideológico - visuales, apoyados en un sentimentalismo trivial, sin un cálido rotundo y verdadero sentido de lo social. (11)

Podemos concluir que el mural permite que no se pierde nada de las imágenes grandiosas y representativas. No sólo como expresión de sentimientos e ideas del artista, sino como medio de convencer y de influir, a nivel de relato, capaz de proyectar a distancias mensajes de una amplia significación pública.

Hay que aceptar que el estilo, en ningún de ellos culminó en formas nuevas, inéditas, tampoco el muralismo corresponde verídicamente, en terminos morales, como texto pictórico a la realidad de aquella época, de fuertes conmociones sentimentales y sociales.

En Colombia no se dio, en el grupo de pintores de postura nacionalista, coherencia y solidez, los artistas de la izquierda en México lo hicieron posible; sin igual grado de apoyo oficial y privado, del que tuvo en México la obra de arte nacionalista; y no habiendo tampoco asumido una posición moral, ni una actitud política, social y filosófica, claramente concebida. El movimiento muralista colombiano no tuvo el alcance general humano y estético que se esperaba.

Queda apenas como un intento temático y estilísticamente avanzado, sobre los asuntos prestigiosos y distinguidos, que por entonces ocupaban a nuestros maestros Académicos, excesivamente interesados, en los retratos de la alta sociedad, y por fuera enteramente, de las preocupaciones estéticas y sociales del nuevo siglo.

En la Actualidad Colombia esta viviendo una etapa de pacificación bajo los gobiernos del Frente Nacional, que se reflejó en una renovación iconográfica, donde el humor es el componente primordial. La sátira y la ironía, tanto temático como formal, se muestra claramente en la obra del pintor Fernando Botero, quien es hasta hoy el artista colombiano de mayor trascendencia mundial.

Lo que podemos decir de todo esto, primero que nuestras indiosincracias, que las situaciones geográficas, raciales, económicas, políticas, culturales han desempeñado en el despertar colectivo de nuestra auto conciencia papeles fundamentales y a veces, divergentes. Segundo que no se puede juzgar con el mismo rasero lo que pasaba en México y en Colombia.

Colombia vive un momento de grandes posibilidades sólo faltan aprovechar la fuerza potencial y transformarla en realidades. Hacer pintura murales en edificios públicos y privados hacer realidad.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. BAYON, Damián. América Latina en sus Artes. Serie América Latina en su Cultura, UNESCO. Siglo XXI Editores, S. A. 3ª Edición México 19 . 231 pp.

2. MEJIA DE MILLAN, Beatriz Amelia. El Arte Colombiano en el Siglo XX. Editorial gráfica Olimpia. Pereira. Colombia. 1988.

35 pp.

3. Cfr. Bayón Damián. Op. Cit. 233 pp.
4. Cfr. Mejía de Millán Beatriz Amelia. Op. Cit. 36 pp.
5. RIVERO, Mario. Artistas Plásticos en Colombia los de ayer y los de hoy. Colombia. 17 a 19 pp.
6. AGUILAR, José Hernán. El Arte Colombiano del siglo XX. Bogotá.
7. Cfr. Mejía de Millán Beatriz Amelia. Op. Cit. 55 pp.
8. Cfr. Aguilar José Hernán. Op. Cit.
9. Cfr. Mejía de Millán Beatriz Amelia. Op. Cit. 87 pp.
10. Cfr. Aguilar José Hernán. Op. Cit.
11. Cfr. Rivero Mario. Op. Cit. 20 a 21 pp.

IV. PRINCIPALES PINTORES COLOMBIANOS

PEDRO NEL GOMEZ

1899 - 1984; nació en Anorí, Antioquia, (1) Estudió Ingeniería y Arquitectura en la Escuela Nacional de Minas en Medellín. También dibujo y pintura en una Escuela Libre de Medellín.

1925 emprendió un viaje que lo llevó a Bélgica, Holanda, Francia e Italia, radicándose hasta 1931 en Florencia, donde también estudió pintura y arquitectura, donde se familiarizó con la obra sobre todo con los frescos de los grandes maestros de Renacimiento.(2) La técnica del fresco y los escorzos de los maestros del Renacimiento, marcaron el desarrollo posterior de su obra, así como el muralismo mexicano con su intención de arte público y narrativo.(3)

1928 fue secretario de la Exposición de Pintores Latinoamericanos en Roma.(4) A su regreso a Colombia en 1930, es nombrado director del Instituto de Bellas Artes de Medellín, combinando así su labor como docente, con la de ingeniero, arquitecto y pintor.

Toda su obra está dedicado a la exaltación del hombre, la vida, el trabajo y la mitología de orígenes greco-romanos que él hace criollo; surgen entonces las "Deidades montaÑeras", halladas en lo más íntimo de sus recuerdos infantiles, en el contacto con las minas y en las supersticiones campesinas. Estos personajes como la Patasola, la Madremonte, por vez primera adquieren categoría histórica y cultural en el panorama de nuestra tradición pictórica. Trata además los problemas sociales, la tecnología, la riqueza y la pobreza en Colombia.

Su obra mural, es un trabajo comprometido desde el punto de vista sociológico y de denuncia política. La decisión de dedicarse al arte público, que tomado a partir

de 1934, debido a los disturbios que ocurrieron durante la huelga de trabajadores ferroviarios en Medellín.(5)

1934 los frescos del Palacio Municipal de Medellín fueron los primeros que se realizaron en Colombia. Los temas tratados son colombianos, americanos y a la vez universalmente humanos: "El minero muerto, la sopa de los pobres, maternidad americana, cosecha de café, etc."

1939 terminaría los murales. El contenido político y social del movimiento mexicano, su acendrado humanismo y su exaltado nacionalismo, así como el sentido artístico y el carácter arquitectónico de Florencia, la ciudad donde descubrió la perspectiva estarían siempre latentes, mezclados con la pasión del artista por las tradiciones regionales.

El hombre, la vida, el amor, el trabajo, la historia, la mitología, los problemas sociales, la tecnología y la riqueza de Colombia, son los temas de su obra mural. El vibrante colorido, la fuerza y dinamismo de sus grupos y la energía en la ejecución, coinciden admirablemente con el dramatismo implícito en la escala de estas obras de composición equilibrada por grandes masas de color y por la interrelación fluida de las formas.

Aparte de la arquitectura y el mural, Pedro Nel Gómez trabajó en pintura de caballete, escultura, dibujo, grabado y sobre todo, en acuarela, técnica en la que su producción resulta además de prolífica, especialmente innovativa y personal. Sus acuarelas son realizadas con colores vivos y enérgicos brochazos, tan inusuales en la modalidad dejando siempre los pequeños blancos a la vista; incluyen motivos diversos como bodegón, el paisaje, el desnudo, especialmente el tema del barequeo, la minería, los mitos de la selva.(6)

1931 dirigió el Instituto de Bellas Artes de Medellín. 1933 fue nombrado miembro de la Academia Colombiana de Bellas Artes, correspondiente de la de San Fernando Madrid. 1957 fundó y fue Decano de la Facultad de Arquitectura de la

Escuela Nacional de Minas de Medellín.(7)

1937 pintó en el Teatro Colón de Bogotá un fresco mural. 1938 dos murales al fresco, en el Capitolio Nacional. Estos tres últimos fueron borrados por razones ajenas a la calidad de la pintura, sino por las circunstancias conocidas por todo el país. En la Escuela Nacional de Bellas Artes realizó dos frescos murales como enseñanza objetiva y de taller.(8)

Sus principales murales están en Medellín en los edificios públicos, como el tema de "La vida y el trabajo" ejecutado para el Palacio Municipal entre 1934 y 1938. 300 M2. "Mitos de trópico" 1940, ejecutado en su casa Museo. 60 M2. 1950 "Historia de la Química". En esta obra monumental alegoría al rededor de temas ancestrales, mitología, ciencia y sociología.(6)

1952 - 1953, realiza varios murales en la Facultad de Minas en Medellín, destaca la cúpula del aula máxima, la obra "Homenaje al hombre", y tiene ocho núcleos ligados entre si, en los que se hace una apología de la ciencia y el arte y se entrecruzan algunos de los temas más característicos del artista: la madre y el niño, el nacimiento, la muerte, el trabajo, la amistad y la cooperación humana. 200 M2.(10)

1955 "La fantasía de los llanos, de la historia de la vivienda", en el Instituto de Crédito Territorial de Bogotá. Mural en el Banco Popular de Medellín. En esta obra, dividida en varios sectores, el artista cuenta la historia del oro en Colombia, 1954.

Realizó un fresco en el Banco de Bogotá de Medellín. Su tema destaca el trabajo y el progreso del país. En el Colegio Mayor de Antioquia. 1950 y Biblioteca 1968, anteriormente era la Universidad de Antioquia.

1958 Servicio Nacional de Aprendizaje; Cámara de Comercio 1977 y Biblioteca Pública Piloto 1980; residencia de Carlos Mario Londoño 1956; Banco de la República 1957. Y en Cali Banco Popular (hoy de los trabajadores) 1955.(11) Museo Nacional, Bogotá. Museo de Arte Moderno, Bogotá.(12) En ese mismo año

"La libertad de los esclavos". Fresco en el Palacio de la Gobernación, Medellín.(13).

1950 doce años después de terminados los murales del Palacio Municipal, dos de ellos, conocidos con los títulos de "Emigración y el Minero muerto", fueron cubiertos con lujosas cortinas de nylon, por orden del alcalde quien adujo que su presencia era perturbadora para los empleados, que el público se sentía herido por la brusquedad de los temas, y que para efectos de conservación era más convenientes que permanecieran tapados. En 1953 el fresco "El minero muerto" fue descubierto por decisión del nuevo alcalde, no así "Emigración" (en la cual aparecía una maternidad desnuda) debido a que según las autoridades, distraía la atención de los visitantes. Finalmente en 1958, desapareció la cortina que ocultaba la obra.(14)

1969 en la Universidad de Antioquia. La obra "Lucha de la vida y de la muerte". La faena de las barequeras, el ajetreo de peones y obreros, el ciudadano protector de las maternidades campesinas y obreras, son los temas que se consideran esenciales del maestro Pedro Nel Gómez, aunque todos los muralistas colombianos se preocuparon por dar entidad y jerarquía estética al tema proletario.

La admiración por la obra del maestro ha estado pues siempre restringida a círculos de limitados de intelectuales, periodistas, burgueses, y sobre todo lo político.(15) El artista está dedicado en la actualidad a realizar unas enormes esculturas en mármol de las principales figuras de las leyendas antioqueñas. Su único vínculo con Medellín se reduce a la labor docente en la Universidad Nacional.(16)

Podemos concluir que el maestro Pedro Nel Gómez se lo considera como un pintor de gran saturación humanista, o el pintor de la patria y del pueblo. Su trabajo es más de orígenes y tradiciones. Más preocupado por expresar y potenciar raíces autóctonas; ha sido un artista popular, y que pintó para ese público mayoritario.

El maestro antioqueño trata en ellos, en su estilo propio de grandes movimientos, ritmos, masas, y con su brochazo particular, acentuado y más visible: El espectador reconoce la habilidad en el manejo del color, la composición, el dibujo, el sentimiento, propio del verdadero creador.

Trabajó aparte del mural, la pintura, el dibujo, la escultura la talla de madera, la ingeniería, la arquitectura, el urbanismo, la poesía y la enseñanza. El muralismo colombiano su representante máximo es sin duda Pedro Nel Gómez. Narra en ellos las labores agrícolas y mineras de su pueblo; sus grandes empresas de ingeniería y de la industria; la vida de sus mejores, de su leales y fuertes servidores; el pasmo de las leyendas populares, todo, cuanto hace de la raza antioqueña la más característica, vigorosa y ambiciosa del conglomerado social colombiano.

ALIPIO JARAMILLO

Nació en Manizales 1913.(17) Luego de estudiar en la Escuela de Bellas Artes en Bogotá, recorrió algunos países sudamericanos y vivió varios años en Chile. Allí recibió lecciones de David Alfaro Siqueiros y realizó numerosos murales fresco. Casi todos ellos son temas sociales, donde es evidente la influencia del arte mexicano.

Después de los años cincuenta ha hecho muchos cuadros campesinos. Su única intención ha sido la presentación descarnada de las necesidades y la explotación de los campesinos y las injusticias sociales del país.(18) Los murales de Alipio Jaramillo de la Facultad de Derecho y la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional y Pedro Nel Gómez a la implacable represión del gobierno.

1955 durante el régimen de Gustavo Rojas Pinilla, fueron suprimidos de los edificios mencionados, convirtiéndose con el paso del tiempo en las únicas obras murales censuradas de manera definitiva, ya que no fueron realizadas directamente sobre los muros, sino sobre láminas de masonite que

desaparecieron.(19)

Podemos decir que los temas preferidos son los trabajos de la humanidad, la problemática social, política, en particular la exaltación de las virtudes del campesino, del obrero, con la violencia del país, que alcanza tanta altura en sus murales, sigue dentro del caballete una senda de superficies quebrada geométricamente y logra dentro de un ejemplar orden plástico un severo colorido, elemento que le prestan cuerpo a tensos procesos vitales.

Trabajó parte del mural, el óleo, el duco, la acuarela, el dibujo y el grabado.

IGNACIO GOMEZ JARAMILLO

1910 - 1970; nació en Medellín . Estudió Ingeniería Civil en la Escuela de Minas de la Universidad Nacional.(20) 1929 viaja a Barcelona para dedicarse exclusivamente a la Pintura. Primero en España y luego Francia, el artista asimiló las mejores lecciones de la pintura moderna, no sin haber superado antes la academia y cierto realismo de menor valor.(21) También conoció las obras de los Fauvistas, quienes influyeron en el cromatismo de algunas obras.

Después viaja a México en 1936 con Beca del Ministerio de Educación Nacional. Allí conoce el muralismo mexicano otra influencia que recibe su obra.(22) Produjo una obra de carácter más social, particularmente grandes murales, en los que combinó los paisajes con el pueblo colombiano representado por mineros y obreros de fábrica.

1937 comienza a trabajar como muralista. Realiza el fresco "La invitación a la danza", en el Teatro Colón. 1938 "La liberación de los esclavos" y "Los comuneros", en el Capitolio Nacional, habían sido tapados por orden del Ministro de Relaciones Exteriores.

Realizó murales en el Banco de Bogotá, en Medellín, en el cual colaboró Jorge Elías Triana, y que fueron terminados en 1966. En esta importante obra, hace una síntesis de sus principales temas: socio - históricos, el paisaje, el pueblo colombiano (los mineros, los arrieros, los obreros de la fábricas) y el retrato.(23) Fue profesor en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. Allí enseñó especialmente la técnica del fresco.

Entre sus obras principales, pueden citarse los temas de figuras humanas, paisajes y bodegones, dentro de la tradición de Cézanne, y murales como "San Sebastián de las trincheras", la "lucha", realizados entre 1940 y 1944, para la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de la cual era su director.

Una de sus últimas obras fue el mural para el salón principal del Banco de Bogotá en Medellín, llamado "Antioquia la grande". Desarrolló el tema de las costumbres y tradiciones de los arrieros antioqueños colonizadores y mineros.(24) Murió en Coveña en 1970.(25)

Podemos decir que su pintura mural llama la atención poderosamente por el dibujo firme que la define buscando exageraciones acertadas para el equilibrio de las composiciones, organizadas siempre en forma narrativa. En ellas se crean grandes espacios para vigorizar los grupos independientes, pero actualmente dentro de la unidad. Se acerca más a las realizaciones cristianas y primitivas concebidas para ser entendidas fácilmente; donde el color y la expresión son, controlados al máximo en los inmensos frescos.

EDUARDO RAMIREZ VILLAMIZAR

1923 nació en Pamplona, Norte de Santander. Adelanta estudios de Arquitectura, en la universidad Nacional. 1950 - 1954, realiza varios viajes estudió pintura y escultura en Estados Unidos y a Europa, especialmente a París. Su primera obra

abstracta fue el mural realizado para la Cervecería Bavaria de Bogotá.

La evolución de la pintura de Ramírez Villamizar, hacia la escultura arranca de sus primeros óleos abstractos. Poco a poco el artista fue prescindiendo de los colores, hasta llegar a los relieves en blanco. De allí paso a la escultura volumétrica que lo ha llevado a producir obras de grandes dimensiones, que él denomina construcciones. Estas son creaciones de gran plasticidad desarrollada mediante módulos contruidos en cemento blanco. También ha trabajado en metal y el plástico, pero conservando siempre la elegancia sencillez que lo distingue. Hoy en día Ramírez es una de las grandes figuras de la escultura de Colombia.

1956 muestra su primera retrospectiva, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y termina el mural en madera blanca, para la Biblioteca Luis Angel Arango, titulado "Mural Horizontal". Sus primeros trabajos son tan sólo murales, donde se insinúa el aspecto tridimensional, pero posteriormente los espacios se multiplican, dentro de líneas sólidas demarcadoras creando ritmos, como si se tratase de una máquina plana, que crea relaciones armónicas en sus movimientos.(26)

Podemos decir que, primero fue figurativo y luego abstracto geométrico y sólo comenzó a hacer relieves en 1959. Sin embargo, su gran producción escultórica a penas comienza a mediados de los sesenta. Utiliza materiales diversos como: la madera, las láminas acrílicas, el acero, el cemento armado y el hierro. Ahora más conocido como escultor radicado en Nueva York.(27)

GONZALO ARIZA

Nació en 1912. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá donde inicialmente se orientó hacia las técnicas de grabado, y completó su formación en Tokio. Inicialmente su obra se inspira en el muralismo mexicano. Después de viajar al Japón, su trabajo está basado en el paisaje. Exalta la topografía andina, su vegetación y sus efectos atmosféricos.(28)

Trató hacia 1936, antes de viajar a Japón, espectos relativos a una problemática social, bajo la influencia del Muralismo Indigenista. (29) Ha trabajado especialmente paisaje sabaneros cubiertos de niebla y algunos de clima medio con la presencia de cafetales, pájaros, flores, particularmente orquideas, troncos y nubes. En 1955 volvió al Japón y profundizó sus estudios de paisajismo y grafismo orientales.

ROMULO ROZO

1899 - 1964; Nació en Bogotá 13 de Enero, escultor y pintor. Hizo sus primeros estudios en Bogotá, primero en la Escuela Nacional de Bellas Artes y luego en el Instituto Técnico Central, En Madrid 1923 - 1925; en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la Escuela de Arte, Artistas y Artesanos. En París 1925 - 1928; en la Escuela Nacional de Bellas Artes, en la Academia Julián, en la Academia Colarossi y en la Academia de la Granada Chaumiere. Iniciador del movimiento escultórico particularmente bronce, uno de los descubridores de valores estéticos en culturas consideradas no clásicas, tales como el Arte Indonesio, leyendas precolombianas, la raza americana, el trabajo de los obreros y campesinos.

Estuvo en estrecho contacto con el arte mexicano de donde salió su estilo heroico y compacto con definida tendencia indigenista. (30) Rozo vivió y trabajó en México, muy identificado con la corriente artística fiel a la Revolución de ese país, donde dejó importantes obras monumentales de formas.

La mayoría de sus trabajos realizados en España, París y México. De las obras de la primera Juventud en Bogotá. 1931 llega a México atraído por el poderoso movimiento artístico surgido de la revolución y se dedica a trabajar con tal intensidad. La pintura mural ya había producido grandes obras; en la escultura escuela de talla directa había dado un nuevo giro a tan difícil arte.

1931 - 1933; Profesor de la Escuela de Escultura de la Secretaría de Educación Pública de México y Escultura de la Escuela Central de Artes Plásticas de la Universidad de México. Tiene en común la fuerza expresiva de un arte nuevo que sorprenderá en Europa y madurará en México con el movimiento plástico que impactó con la Revolución Mexicana.

1937 - 1938; Director de la construcción y decoración de los principales edificios de la ciudad de Chetumal en Quintana Roo, México. Maestro en talla directa en la Escuela de Bellas Artes de Mérida. 1946 - 1964; creador y realizador del Monumento a la patria, en Mérida, su máximo sueño y obra cumbre, en cuanto monumento trabajó por espacio de doce años; del monumento a la canción Yucateca, en el Panteón de Mérida y el Monumento a las leyes de reforma, en la ciudad de Veracruz.

Fue un artista genuino, un escultor en el pleno sentido del término. Las formas creadas por él le nacieron de lo más hondo del alma, por eso convencer y conmueven. Por su esfuerzo y capacidad logró una expresión original que rivaliza con las mejores de su tiempo. Muere en la ciudad de Mérida, Yucatan en la República Mexicana el 17 de agosto de 1964.(31)

RODRIGO ARENAS BETANCOURT

1919 nació en "El Uvital" municipio de Fredonia, Departamento de Antioquia, hombre inteligente y activo; escritor, dibujante; pintor y filósofo. 1938 - 1948; estudió en el Instituto de Bellas Artes, en Medellín, en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá. En la academia de "San Carlos" en México, y en la Escuela Libre de Arte "La Esmeralda" en México.

1950 casado en México con la pintora Celia Calderón de la Barca. 1951 casado en segunda nupcias con Lydia Rosas Rodríguez, nieta del pintor Ignacio Rosas. 1942 - 1943; ayudante colaborador del pintor muralista Pedro Nel Gómez, en Medellín.

1945 obrero del escultor Rómulo Rozo en México Yucatan México. Siguió una trayectoria parecida a la de Rozo y es el típico representante de la monumentalidad teórica y grandilocuente que caracteriza a los escultores sociales de la Revolución de aquel país. Su obra está henchida de mensajes patrióticos, sociales y se nutre de símbolos y alusiones.(32)

Su arte aparece infinitamente más mexicano. Arenas Betancourt es el más joven y el más noble de los escultores nuevo de América latina. Hasta aquí, su escultura viene siendo búsqueda y hallazgo de medios de expresión para sus concepciones ambiciosas. Escultor Colombiano, que estuvo en México varios años.

Basado en mitos grecolatinos y con una clara influencia del arte mexicano; Arenas pretende hacer un arte monumental, donde se exaltan valores heroicos y nacionalistas. Entre ellas están "Los lanceros" del Pantano de Vargas, el "José María Córdoba" de Río Negro, y una de sus primeras y quizás más acertadas; el "Bolivar desnudo" de Pereira.(33)

Son característica de los monumentos en bronce o cemento proyectados por Arenas la figuras lanzadas al espacio en violentas actitudes seguidas agrupaciones, rítmicas, conserva un gran poder de comunicación popular en todos los países hispanoamericanos.(34)

LUIS ALBERTO ACUÑA

Nació en Suaita, Santander 1904. Estudio pintura en la Academia de bellas Artes de Bogotá. Pintor, escultor, muralista, restaurador de monumentos artísticos e históricos, crítico e historiador del arte y director del Museo Colonial durante varios años. Se formó en la Academia de Bellas Artes de Bogotá y posteriormente asistió a la Academia de San Julien de Paris y estudió escultura con Victorio Macho de Madrid. Acuña ha sido profesor, historiador, crítico de arte y director del Museo Colonial durante varios años.

EL puntillismo de Acuña es algo muy peculiar: fue un procedimiento para dividir los tonos de color, una investigación pictórica que no tuvo nada que ver con la escultura; por otra parte, después del encuentro de Acuña con Picasso, en 1926, el artista no ha vuelto a trabajar temas exóticos, sino que se ha dedicado a exaltar los valores nacionales e iberoamericanos. Resulta sobresaliente sobre todo su interés por las leyendas chibchas.

Paulativamente Acuña evoluciona hacia el monumentalismo heredado de los mexicanos, a través del cual exalta los mitos prehispánicos; utilizando una técnica de pigmentos aislados y pequeños que se refieren al puntillismo peculiar, Acuña exagera los rasgos de la raza aborigen, que aún prevalecen entre nuestros campesinos, como ojos y labios rasgados y pomulos salientes. Su obra ha mantenido siempre un coherente folklorismo, a todo nivel, incluyendo los temas religiosos.

1956 inicia un nuevo estilo denominado esencialismo. Los temas historicistas aparecen con frecuencia, especialmente en la técnica del mural. Entre ellos están "Apoteosis de los principales personajes de la Literatura Española", realizado para la Academia Colombiana de Historia; "La proclamación del acto soberano de Cundinamarca", para la Asamblea de dicho Departamento, y la "Literatura Colombiana", donde utiliza la narración para unir personajes que van desde Bochica, los cronistas de la conquista, los héroes, prohombres de la independencia y los presidentes e intelectuales de nuestro país a finales del siglo pasado y principios del presente.

El mural de importancia, fue realizado para el Hotel Tequendama en 1974, con el tema de la mitología Chibcha y sus dioses Tutelares. Así Chiminigagua el creador, emerge de las aguas. Bachué es representada con su hijo Iguaque, como padres de la raza. Aparece también, el dios de los sueños; Bochica, héroe civilizador y legislador; Chibchacum, especie de atlas que lleva el mundo sobre sus hombros; Nembatacoa el borracho, y Chaquén, el el vigilante.

Además de su trabajo como pintor, muralista, escultor y grabador. Acuña ha aportado a la cultura colombiana su sólida formación y sus conocimientos en el campo de la historia, el folklor, la historia del arte y museólogo del arte, es también el más diestro expositor de las propuestas del grupo "Bachué"(35)

Uno de los trabajos más recientes de Acuña es el mural de la Imprenta Nacional 1973 - 1974, en el que el artista presenta en ocho cuadros la historia de la fijación de la idea, desde las cuevas de Altamira hasta hoy.(36)

Podemos decir que Acuña, dejó bien señalado tanto su expresión propia como el deseo captado del alma, aborigen, manejado para ello una genuina fuerza cromática y expresividad poética de subjetiva delicadeza. Trabaja temáticamente, leyendas, mitos indigenistas, el arte religioso, leyendas prehispánicas y escenas costumbristas. Bajo la influencia de los muralistas mexicanos. Demuestra un profundo conocimiento de la anatomía y del espacio. Utiliza en sus obras un color neutral de fondo que las unifica y armoniza y que impide la alteración de los demás colores, mientras que su dibujo es seguro y acentuado. Ha sido el gran defensor de su generación y el gran divulgador del "Bachuismo".(37)

HERNANDO TEJADA

Nace en Pereira 1924. Pintor muralista y escultor, estudió en las Escuelas de Bellas Artes de Cali y de Bogotá.(38)

En los últimos años se ha dedicado a la escultura en madera, campo en el que ha producido obras en las que se enlazan elementos absurdos e ingenuos dentro de la curselería que verdaderamente es visible. La imaginación desbordante lo lleva a producir objetos tan extraños como mesas con zapatos o mujeres convertidas en asientos o atriles.(39)

Su arte ha estado siempre al margen de lo convencional, sus tallas en madera involucran una serie de elementos como lo cursi, el humor y una cierta ingenuidad, que recuerda el gusto popular. Sus mujeres-objeto son una mezcla entre artesanal, lo escultórico y lo utilitario; la fantasía y el humor de estos trabajos es desbordante.(40) Hernando, sus primeras obras son de inspiración negroide.

1953 mural al fresco "Historia de Cali". 200 M2., en la nueva Estación del Ferrocarril Cali. 1954 mural al fresco. Estación telefónica. Palmira. 1955 "Los Transporte en Colombia". 200 M2., en la nueva Estación del Ferrocarril Cali. 1957 mural en mosaico veneciano, edificio público. Pereira. 1960 diseñó y ejecución de escenografías para teatro y ballet. Cali.(41)

ENRIQUE GRAU

Nació en Cartagena en 1920. Estudia Pintura y Artes Gráficas en el Art Students League de Nueva York de 1940 - 1943; pintura y mural en diferentes técnicas, en la Escuela de Bellas Artes de San Marcos Florencia Italia.(42) Visita también Egipto y otros países del Mediterráneo.

1955 - 1956, profesor de pintura , dibujo y artes gráficas en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional, Bogotá, y en 1961 - 1963. En 1957 su obra sufre un acercamiento a al pintura abstracta.(43)

Es un pintor figurativo, en cuanto se inclina preferentemente por la figura humana, nos da su apariencia objetiva, concreta, aunque sin duda, buscando sobrepasar el mundo dado; la plana exigencia del realismo, en su explícita voluntad de darnos a ver lo fantástico, mediante la situaciones de sus mujeres y adolescentes, sus personajes, en sus relaciones, sus objetos, el tiempo que se halla atrapado en la imagen, dentro de todas las implicaciones y prolongaciones que la unen a un juego arcaizante.

En líneas generales la pintura de Grau puede asociarse con un gusto deliberado por lo arcaico. Un desfasamiento del tiempo actual, que es más que una repulsa contra el brutalismo, el desaliño y la prosa de un mundo demasiado real. Desfasamiento que inicia la remisión de los valores de la pintura al hedonismo; que nos dice que el arte debe seguir siendo ante todo delectación, un placer en el que se imbrican los sentidos y el espíritu.(44)

Gracias a la pintura, Grau en capacidad para fijar y sacar del tiempo a estas pueblerinas endomingadas, desterradas a la buhardilla, que resumen lánguidamente su papel señorial de ociosas, frecuentemente distraídas, atolondradas, que no parecen tener nada que hacer distinto de disfrazarse. Con refinadas coquetería de anticuario y casi para su propio placer. Grau las describe, las "narra", las enriquece con adornos, les pone sombreros, chales, y cintas.

Nos impone su propio tiempo y espacio, su propio entorno específico que vuelve la espalda con una euforia irreverente a la modernidad. Acomodada dentro de esa atmósfera irreal, acompañada frecuentemente de un humor a veces grotesco, los cuerpos muelles, de efebos o de meztizas y criollas lánguidas, que sedimenta en sus gestos una sensualidad casi mórbida.(45)

1956 realizó murales en el edificio principal en la refinería de Intercol en Mamonal, óleo sobre masonite, Cartagena. 1957 Banco de la República fresco, Montería, Córdoba. 1958, edificio de la Caja Agraria, fresco, Cartagena. 1968 casa del Arquitecto Gastón Lemaître, óleo sobre caseína, Cartagena: Salón de la asamblea, Palacio de la Gobernación, óleo sobre caseína; Montería.

1969 casa de campo de la familia Hoyos, óleo sobre madera, Bocagrande, Tumaco. 1980 "Viaje de Tóbias y el Engel", técnica mixta, residencia de Diego León Giraldo, Bogotá. Grau se apropia de los detalles de textura y se basa en una visión que cada vez es más impresionista; lo cual equivale a decir que se preocupa con la luces, la atmósfera y las cromas descriptivas de los sutiles fenómenos que ocurren en el espacio existente entre nuestros ojos y las pieles de los cuerpos que cierran el paso de la vista.(46)

Podemos decir que Grau es un pintor tranquilo que trabaja desprejudicialmente con las formas manteniéndolas dentro de su órbita, indeliblemente hijas suyas, en su ambiente, con sus objetos, su gran pureza felina, su aire sonámbulo, errante, inactivo.

ALEJANDRO OBREGON

Nació en Barcelona 1920, de madre española y de padre colombiano. De niño fue llevado a Barranquilla - Colombia, en la costa, donde después de sus años formativos ha vuelto a vivir y trabajar. Estudió primero en España y más tarde en la School of Fine Arts de Boston (1939 - 1940). En 1947 hizo su primera exposición individual en Bogotá.(47) Obregón se considera un pintor forjado por sí mismo. Practicó una figuración construida con recuerdos cubistas.

Es nombrado decano de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Bogotá de 1949 - 1950, decano de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico, Barranquilla, de 1962 - 1965. Director del Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1967.(48)

Obregón por su edad, por la época y el medio en que le tocó vivir ha hecho la carrera del pintor con facilidad natural que además está dispuesto a triunfar. Primero fue figurativo "Distorsionado", más tarde "abstracto de transición" como en su gran pintura mural de la Biblioteca Luis Angel Arango, en Bogotá.(49)

Esta considerado como el primer artista figurativo moderno de Colombia. Marta Traba, su mejor intérprete y crítica, coloca su obra dentro de lo que ella llama el "Realismo Mágico". Ella señala dos características principales en la obra de este artista: La reinención de la realidad y la definición del estilo como sinónimo de cambio.

El cuarto período se inicia en 1968; para muchos críticos, especialmente para Germán Rubiano, la pintura de Obregón se ha debilitado en los últimos años, parte de esta decadencia ha sido atribuida al cambio de técnica, puesto que habiendo

abandonado totalmente el óleo, sus nuevos trabajos en acrílicos carecen de la fuerza expresiva de su obra anterior.

El artista ha mantenido una serie de temas sobre los cuales vuelve una y otra vez. Los principales son: retratos, animales (cóndores, mojarra, toros), seres fantásticos (simbiosis toro-cóndor o animales hombres), la violencia, los paisajes (volcanes, playas, eclipses, islas desiertas, flores carnívoras, la canícula), en una palabra los temas del trópico.(50) Su excelente pintura se ha vuelto grave, desesperada y poderosa.

Alejandro utiliza un lenguaje nervioso, exitado, inquieto e inquietante, algo como un caos magistralmente organizado, una lucha de fuerzas dispersas y concentradas, y todo dominado por una tremenda potencialidad creativa.(51)

Las pinturas más importantes del artista se caracterizan por las pinceladas poderosas, dinámicas y espontaneísta de enorme brochazos resalta los primeros planos, logrado así una saturación en los núcleos. Juan Gustavo Cobo Borda, habla del color obregoniano como el que "Engranda los claroscuros más perturbadores y las más dilatadas agonías". Rojos, azules, verdes, violetas, amarillos, todas las gamas de los grises, el blanco y el negro, constituyen un cromatismo, que nos deja captar su posición profundamente lírica, frente a los temas de la pintura.(52)

A partir de 1967 Obregón se instala en Cartagena, donde se ha dedicado a producir varias obras por encargo del gobierno colombiano. Entre ellas están "La Galeana", para el centro de convenciones de Cartagena en 1982, y el cuadro mural "Amanecer en los Andes", donado por el presidente Belisario Betancur a las Naciones Unidas.(53)

La influencia de Tamayo en Obregón, e indirectamente de la Gauguin, la hallamos en : Negra, flores marinas, nube gris, el retorno y mujer horizontal (todos de 1948), así como en maternidad (1949). Pero a diferencia de Tamayo, Obregón era monumental. Lo que en el mexicano era plano, en el colombiano era volumen y lo

que en aquel era pasión por el tono y la textura del pigmento, en éste era superficial tersa pero voluptuosa. El tema de Obregón en 1948 - 1949 era la vitalidad de la mujer, la sensualidad y belleza de sus ritmos.(54)

Los primeros murales de Obregón datan de 1947 - 1948 fueron ejecutados en el Salón Magdalena del Hotel el Prado en Barranquilla. Estos murales, sin embargo, desaparecieron por el expreso deseo del pintor de acuerdo al testimonio del Alfonso Fuenmayor.(55)

Había hecho su aparición una pintura gestual, pero la alternativa de un nuevo lenguaje resultó aplazada al concretarse, al fin, el muro público que tanto deseaba obregón. La oportunidad se le presentó cuando el Banco Popular construyó su sede en Barranquilla y llamó al ya joven maestro, para que realizara un fresco. El mural ofreció la inesperada ventaja de dar directamente a la calle y no a cualquier calle sino al Paseo Bolívar, la vía comercial más importante de la ciudad.(56)

Murales realizados: "Simbología de Barranquilla", fue un retorno a la racionalidad geométrica de Alba. Exepto la cabeza, el cuello y parte del pecho en la mulata a la derecha, todos sus demás componentes fueron tratados dentro de una disciplinada y estricta geometría.(57)

Biblioteca Luis Angel Arango, Banco de la República. Fresco para la casa de Juan Jinete, Barranquilla. Banco Ganadero, Barranquilla. Banco Comercial Antioqueño, Bogotá. Banco de Colombia. Bogotá. "Cóndor" para el salón de los Ministros en el Palacio de San Carlos, Bogotá. Hotel Cartagena Hilton.(58)

Obregón realiza un mural para Carlos Martín Leyes en Barranquilla al aire libre; en las paredes de la terraza interior de la casa, frente a la piscina, mide 4 x 3 m. y los motivos son simbólicamente barranquilleros: el mar, la tierra, el río y el aire. Los materiales fueron traídos de Francia y México. "Son de las mismas pinturas que usa Diego Rivera y compradas en la misma tienda donde Rivera las compra". La técnica empleada por Alejandro fue la pintura al fresco por transparencia, lo que

garantiza permanencia e inalterabilidad.(59) se tituló "Tierra, río y mar". 1956.

Temáticamente esa obra vino a ser una prolongación de "Simbología de Barranquilla" y en ella, si bien abandonó un talento el rigor que lo guiara en el Banco Popular, el constructivismo siguió siendo su base conceptual. No obstante, utilizó planos que sugerían las pinceladas largas ensayadas en el óleo "Símbolos". Pero lo realmente significativo de tierra, río y mar fue que volvió a parecer el paisaje como ámbito que convoca a todos los elementos. Junto a una mesa, Obregón pintó dos mujeres, una inmóvil y la otra danzando, como símbolos de la tierra y el agua. A los elementos pez, ave, flor, fruta, ancla, flecha, corazón de naipe, etc.

Su obra monumental más reciente, el mural "Amanecer en los Andes". Inaugurada en 1983 en las Naciones Unidas, Nueva York, reúne nuevamente elementos característicos de su americanismo, como son los cóndores, las flores y una combinación de vivísimos colores.

Fue una síntesis de todo los temas y tratamientos manejados por Obregón en su primera etapa de pinturas hondamente personales. Y fue, el mismo tiempo, la apertura de una vía a desarrollarse en los años siguientes, al situar sus figuras en un espacio abierto pero bloqueado por unos elementos contrapuestos al paisaje, los cuales simultáneamente, eran el paisaje mismo.(60) Murió en Cartagena Abril de 1992.

Podemos concluir que el estilo de obregón, el maestro del paisaje en Colombia; es como el paisaje mismo: un estilo con furias y con remansos. Un lenguaje invariablemente sometido a las oscilaciones del sentimiento y la pasión. La cualidad romántica que nutre su pintura lo hace pues un gran pintor de momentos. Porque sus cualidades plásticas lo mismo que sus defensores le vienen del sentimiento: la agilidad del trazo pleno de "gesto", sin necesidad de ninguna meditada o cuidadosa organización del plano.

A Obregón la fuerza lo atrae y se deja arrastrar plásticamente por todos los símbolos de lo poderoso - infinito: el mar, el cielo, los mitos griegos o las bestias enormes y terribles. Pero también hay una cierta tendencia a volverse a todo lo violado y zobante, y de la atracción que ejercen sobre él estos dos extremos, extrae su pintura un gran vigor de contraste que nos habla de fuerza y debilidad; de poder y delicadeza.

Ha sido el pintor por excelencia del paisaje abstracto de Latinoamérica, el artista que mejor ha sabido reflejar lo real maravilloso, de nuestro medio. Ha sido el pintor colombiano más influyente y más célebre en suramérica, y forma el eje central del expresionismo romántico. Las representaciones están dominadas por una factura suelta y dinámica que da libre curso a su personalidad vehemente y apasionada.

ANIBAL GIL

Nace en Medellín Colombia en 1932. Pintor, grabador y muralista. Estudió en la Escuela De Bellas Artes en Medellín, en 1954 viajó a Italia para estudiar pintura al fresco en la Academia de Bellas Artes de Florencia, ganando en 1955 el premio otorgado por esa institución.

Al regresar a Colombia en 1958, realizó su primera exposición individual en Medellín y tres trabajos murales "La riña de gallos", para el Club Campeste; "La vegetación antioqueña", para el Club Unión; y el de Colcafé, con la temática de la elaboración del café, realizado en mosaico veneciano. 1961.(61) Trabaja la figura humana especialmente rostros, los cuales insertan dentro de un espacio fraccionado y generalmente detrás.

DAVID MANZUR

Nace en Neiva, Caldas 1929. Su realización artística se realizó en Europa y Estados Unidos. 1967 presenta una muestra de construcciones con hilos sobre superficies completamente planas, conservando siempre la bidimensionalidad.

Luego de hacer un arte figurativo con influencias surrealistas y neo-cibistas, Manzur llegó a la abstracción a comienzos de los sesentas. Después de una etapa expresionista y de otra de tipo informalista, el artista se orientó hacia unas interesantes construcciones con hilos tensados, a partir de 1967. Desde 1974 regresó a la figuración, especialmente con el tema de las naturalezas muertas, en las que se recuerda la pintura de Zurbarán y Sánchez Cotán.

Dentro de esta tendencia constructiva merece citarse el mural "Elementos de progreso" de 9 m. y 36.000 hilos de acero, cuyo sistema de iluminación utilizado en tres diferentes secciones imprime dinamicidad a las serie de hilos, produciendo efectos visionales vibratorios.

"1979 proyecto murales urbanos en Miami, Bienales: Medellín, México, Venecia, San Paulo y Córdoba (Argentina). En las formas figurativas hay un rigor de estructura pero además aparecen postura literarias y de humor. Actualmente su trabajo está inscrito dentro de la figuración, pero sus temas pueden relacionarse con el surrealismo".(62)

LUCY TEJADA

Nace en Pereira 1924. Es dibujante, muralista y grabadora. Fue de las primeras mujeres colombianas dispuestas a tomar profesionalmente el arte, en forma esforzada y consciente. Distante pues, de aquellas clases "de adorno", piano, canto, pintura sobre porcelana y acuarela, que completaban la cultura femenina

por la década del cuarenta. Tras estudiar arte y decoración en la Universidad Javeriana, se traslada a Bellas Artes de la Universidad Nacional de Bogotá, como única mujer en el curso. De grabado en la Academia de San Fernando de Madrid España.

Un proceso largo, ininterrumpido, infatigable en la creación, en la experimentación, en la elaboración, ya sea como muralista en Cali, Pereira, Popayán, o como cofundadora del grupo "El Taller", en Cali, donde reside desde 1956.

La visión del mundo en Lucy Tejada, se caracteriza por esta peculiar relación que ella sostiene con la realidad externa, desde la propia interioridad, desde el filtro y la redoma del yo. La ternura, las soledades, la melancolía o los encuentros intraducibles cristalizan y organizan en estructura, convergen y trasforman en cierta manera en sueño. (63)

Sus cuadros están con ese aire secreto, solucionando con limpieza la discordancia entre la fantasía y lo real, sin alarde, ni truculencia, en un ajuste fácil y asombroso.

El desencadenamiento de valores sentimentales va configurando así en Lucy Tejada, esa atmósfera lírica, casi onírica, que termina satisfactoriamente en un expresionismo de signo inequívocamente romántico. Una visión llena de magia, tejida con hojas, cuerdas como trenzas de niñas silvestres, ojos que escrutan las cosas y la vida, y siempre rostros, rondando entre vegetales y raíces.

Hay pues la constante de una presencia humana vigilando desde lo interno y lo externo. Una población de silencio en perpetuo ritual, como eseñandonos las maniobras sutiles de la luz, invitandonos al mundo de la textura y los valores plásticos, generando serenamente una atmósfera. Rostros a los que se les enreda, a veces, burlesca o tristemente una escafandra o una máscara y en cada rostro siempre una mirada pensativa, grave y cabelleras fluviales, arborecidas, como algas del mar o como medusas. Siempre distinguido por su seriedad, su fino romanticismo, y por un extraordinario don por la composición.

JORGE ELIAS TRIANA

Nace en Ibagué en 1921. Estudió en la Escuela de Artes Plásticas de Ibagué y en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Autónoma de México. Durante dos años realizó prácticas de pintura mural con los muralistas mexicanos Diego Rivera, Alfaro Siqueiros y Chávez Morado. Durante varios años fue profesor de Pintura Mural en la Escuela Nacional de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia.

Ha sido director de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Bogotá y del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad del Tolima. Profesor y Exdecano de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional, inicia su carrera artística con una afortunada tarea de muralista, en equipo con Ignacio Gómez Jaramillo y con Marco Ospina.

Desde aquí, y tanto en la enseñanza como en sus obras, proclama lo que aprendió de su maestro el mexicano Diego Rivera: que el artista debe pintar las cosas que forman parte del acervo emocional de su propia tierra, y consagrar a la gloria de ellas, su talento si lo tiene y su fantasía.

Su obra acusó inicialmente la influencia del muralismo de Rivera y Siqueiros; luego los replanteamientos de la figura propios del cubismo a finales de los años cincuenta; posteriormente las distorsiones formales del expresionismo, con temas políticos en el decenio de los sesenta y ahora presenta las calidades propias de un realismo ponderado, destro del tema de las naturalezas muertas.

Murales realizados: al fresco en el Instituto de Crédito Territorial, Bogotá. Banco de Bogotá, Cali y Neiva. Gobernación del Tolima, Ibagué. Vitrales en el Hotel Bacatá, Bogotá.(64) En toda pintura mural hay un desdoblamiento de escenas que se conjugan simultáneamente en la pared en ritmo y secuencias geométricas.(65)

La pintura de Jorge Elías tiene una sólida estructura arquitectural, un ritmo de composición sabiamente ordenado y el manejo de los matices. Su lenguaje estético delicado de línea pero de fuerte expresividad, y del que no están ausentes el buen gusto, la elegancia y la gracia. Triana práctica un trabajo figurativo académico cuya temática es principalmente social.

FERNANDO BOTERO

Nació en Medellín en 1932. Se inició su carrera artística en Medellín, 1946. En 1952 viaja a Madrid y estudia en la Escuela de San Fernando y en el Museo del Prado. En este período estudia a fondo las obras de Velásquez y de Goya.

1953 - 1955, permanece en Italia estudiando historia del arte con Roberto Longhi en la Universidad de Florencia, y la técnica de pintura al fresco.(66) Al norte de Italia descubrió a los artistas que serán sus primeras influencias decisivas: Piero de la Francesca, Paolo Uccello y Andrés Mantegna. Vuelve a Bogotá por poco tiempo, zarpa después para México donde reside esta vez por un año.(67) Allí recibió la influencia de los muralistas mexicanos, quienes aportaron a su obra posterior la monumentalidad.(68) Inmediatamente renació su interés por Orozco, el acercamiento a él resultó así acompañado de una dosis de escepticismo bien fundamentado; en algunas de las pinturas de Botero de esa época se revelaba un dramatismo de indudable raíz orozquiense.

En su arte de Botero hay ecos de los más diversos pintores; como de Diego Rivera, Tamayo y Wilfredo Lam. El entusiasmo por las obras de Orozco y Rivera no duró más de unos meses. Él se acogió a una línea intermedia, la línea que después de todo había venido practicando. El joven pintor intuía las posibilidades plásticas que le podían ofrecer los murales, de una ambiciosa ejecución que para él seguía siendo síntesis indiscutible de monumentalidad y modernidad; originalmente alimentaron su vocación.

Sus primeros trabajos fueron dibujos y pinturas, de un suave Expresionismo que luego cambia por figuras anchas, llenas de carne pero aparentemente vacías por dentro, y de un colorido fulgurante. El humor y la ironía forman parte esencial de la obra de Botero.

En Florencia había estudiado la técnica del fresco, una técnica cuyos secretos de oficio compartía ahora con los mexicanos. México era por otra parte, el centro indiscutible del arte moderno Latinoamericano. Antes de salir de Colombia, realizó con varios amigos un mural de creación colectiva en el barrio Egipto de Bogotá, empleando pintura de uso industrial. El mural fue destruido con el paso del tiempo y de él no quedó un sólo documento fotográfico.(69)

Iniciaron un gran movimiento muralístico en Colombia, con la decoración de la Escuela República de Perú, murales de Fernando Botero, Jaime López Correa, Gustavo Valcácel, Armando Villegas, Manuel Hernández y Augusto Rivera.(70) Realizó un fresco en el Banco Central Hipotecario. En él se aprecia una característica evidente de su producción, el afán de encontrar una nota ingenua y aparentemente infantil.(71)

Las figuras de su pincel son productos de un sentido de lo grotesco que las infla con desmesura hasta hacerlas monstruos quietos, sin vida interior, pero llenas de humor amable. Sus conocidas figuras macizas, redondeadas y monumentales formando grupos apretados, son la mayor parte de las veces la caricatura que ridiculiza aquello que considera lo más típico de la vida nacional o que recuerda la provincianidad de sus años juveniles en su departamento natal. Antioquia.(72)

Su obra puede clasificarse dentro del Neofigurativismo y crea nuevas categorías de lo estético como es el Feísmo. Botero, indiscutiblemente el pintor más importante del país en los últimos años. Su abundante obra de dibujante, grabador, pintor y últimamente, escultor, en este momento en plena madurez, su estilo característico desde hace mucho tiempo y su conocimiento de la historia del arte, hacen de Botero un artista fuera de serie.

Las pinturas y los dibujos de Botero son trabajos personalísimos que de ninguna manera se pueden confundir con las diversas posturas figurativas internacionales de los últimos años. Su arte es, hasta cierto punto arcaizante y provinciano. Depende más del arte popular, de la tradición indígena, de la imaginaria colonial de Colombia.

Sus esculturas de los últimos años, trabajadas en poliéster, bronce y mármol, continúa, a más de los temas, el principal problema plástico de las pinturas: la deformación figurativa que hincha, a veces hasta la desmesura, las diversas partes del cuerpo humano. (73) 1961 se radica definitivamente en Nueva York. Su obra es una de las más extensas del arte colombiano y muy buena parte de su producción hace parte de colecciones extranjeras.

1964 - 1967, se dedica exclusivamente al volumen, utilizando una pincelada muy fina, que le sirve para hacer más sólidas las figuras. (74) Podemos decir que Botero utiliza un realismo bien entendido. No a la mexicana, pues no creo en arte político, por lo menos en cuanto tiene de ello, sino como un compromiso entre lo que vemos y lo que sabemos como ha sido a través de las grandes épocas.

La obra de Botero se inspira en su totalidad en los valores burgueses de la sociedad colombiana; el culto al status económico, los valores morales, sociales, la subcultura oscilante entre lo indígena y lo neocolonial, el patriotismo y los falsos valores nacionalistas.

Así crea ambientes, poses y prototipo, vistos con un gran humor y sin ninguna amargura. Figura anchas, llenas de carne pero aparentemente vacías por dentro, y de colorido fulgurante. El humor y la ironía forman parte esencial de la obra de Botero. El artista más reconocido internacionalmente entre los nacidos en Colombia en cualquier tiempo.

Botero es creador de una raza inconfundible, dueño de una imaginación ilimitada, catador de los mejores pintores clásicos, conocedor de todas las recetas del oficio,

hijo legítimo y casi único de Colombia y Latinoamérica, el imaginero antioqueño asegura que el problema no es cambiar sino profundizar.

MANUEL HERNANDEZ

Nace en Bogotá 1928, 1948 - 1950 Se graduó en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional, Bogotá. Posteriormente se especializó en pintura al fresco en la Academia de Bellas Artes de Santiago de Chile, 1948 - 1950; en la Academia de Bellas Artes Roma, 1961 y en el Art Students League de Nueva York, 1962. Presidida siempre por una gran sensibilidad y por una preocupación exclusivamente dirigida a los valores plásticos y signícos del cuadro, en el que crea peculiares signos y bandas flotantes en espacios pictóricos resueltos en colores suaves, sumiendo todo ello en un sentimiento poético que trasmite pronto sus contenidos serenos al contemplador.(75)

Realiza una abstracción lírica en la que a base de su perposición y transparencias de acrílicos hace seguir unas formas a manera de ovalos y rectángulos no regulares y de bordes imprecisos, las cuales parecen flotar en un espacio ambiguo fundamentalente pintórico, sin ninguna alusión como en el caso de los colores vibrantes que siempre emplea - al mundo natural. Excelentes son también los dibujos con carboncillos y técnicas mixtas, dentro de la labor más espontanea e intuitiva que la que se observa en las numerosas imprimaturas de sus acrílicos.(76)

Su mundo es el de una abstracción que no está sujeta a las tiranías formales. Se podría decir que sus formas adquieren la misma veracidad de cualquier otra entidad real, y las vemos sobre la tela como parte de una relación accesible, próxima y plena de resonancias. Encontramos la sorpresa de una obra construida en términos abstractos, cuya propiedad es emanar una curiosa, cálida, entrañable expresividad. Los colores son apagados y las armonías buscan complicaciones por preservar su discreción y severidad. El propósito no está en perfeccionismos innecesarios, sino en la precisión del lenguaje.

1981 realiza un mural "Signos y Leyes", 8.70 x 11.20 m. en el edificio nuevo, Congreso Nacional Bogotá. Es el primer mural abstracto. El color predominante es el amarillo - ocre, que varía de acuerdo a la luz que penetra por las ventanas adyacentes. Los signos o formas abstractas, flotan en el espacio, predominando básicamente la horizontalidad, aunque una fuerte forma de color oscuro, en la parte inferior, crea un balance vertical parcial.

El mural exhibe una imponentia que se ajusta notablemente al edificio, tanto a su arquitectura como a su función de albergar a los representantes del sistema democrático colombiano.

PEDRO ALCANTARA

1942 nació en Cali. 1959 a 1963 estudia y trabaja en Europa, en la Academia Nacional De Bellas Artes en Roma. A fines de 1963, Alcántara regresó a Colombia. Es el más veces premiado en los Salones Nacionales y uno de los artistas más comprometido con el tema humano y social, que denuncia en figuras desagarradoras y algo truculentas la violencia de nuestro tiempo.(77) Su primer período de Alcántara estuvo signado por esa irracionalidad que traía de Italia.

Alcántara se adentró en una agresividad de medios de un sentido crítico devastador. A la plástica se le abrieron dos caminos en aquel instante: uno, dirigido a la superación definitiva de tanta pintura romántica de visos decorativos que bajo la influencia de Obregón; el otro cristalizó en la reevaluación del dibujo como tal, que con Alcántara adquirió plena categoría estética. Sus temas son explosivamente sociales.

Inició entonces un inventario de horrores y tormentos para darnos su versión, tremendamente paralelo a otro mundo de aberraciones sexuales patológicas que eran parte de esa violencia. La obra monumental "El martirio agiganta a los

Hombres - Raíz", 1966, actualmente en el Museo la Tertulia de Cali; su única obra hasta hoy de grandes dimensiones.

Alcántara había visitado México a principios de 1975, y su atención allí giró alrededor de los muralistas. Fue ante Diego Rivera quien el artista adquirió la confianza necesaria para acercarse a un lenguaje más directo.

Alcántara incesante alerta y decidido a no estancarse en la facilidad de un hallazgo del pasado. Tal actitud forma parte del compromiso de un artista que se identificó con las luchas populares y ha logrado compenetrarse con ellas: no desde fuera sino desde dentro, desde su corazón. 1980 es fundador y director de la corporación prográfica de Cali.(78)

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. RIVERO, Mario. Artistas Plásticos en Colombia los de ayer y los de hoy. Bogotá. 138 pp.
2. MEDINA, Alvaro. Procesos del Arte en Colombia. Editores Andes. Bogotá. 1978. 99 pp.
3. MEJIA DE MILLAN, Beatriz Amelia. El Arte Colombiano en el siglo XX. Editores gráficas Olímpica. Pereira Colombia 1988. 42 pp.
4. Cfr. Rivero Mario. Op. Cit. 139 pp.
5. Cfr. Mejía de Millán Beatriz Amelia. Op. Cit. 42 pp.
6. Cfr. Medina Alvaro. Op. Cit. 100 pp.
7. Cfr. Rivero Mario. Op. Cit. 139 pp.
8. "Triunfo de Colombia en la Bienal. Índice Cultural. N° 23. UNEPE. Bogotá. Noviembre 1955. Año V. 10 pp.

9. Cfr. Mejía de Millán Beatriz Amelia. Op. Cit. 42 a 43 pp.
10. SALVAT, Juan. Historia del Arte Colombiano. Salvat Editores Colombianos S. A. Bogotá 1986. V. I. 1366 pp.
11. Cfr. Medina Alvaro. Op. Cit. 101 pp.
12. Cfr. Rivero Mario. Op. Cit. 139 pp.
13. Cfr. Índice Cultural N° 23. Op. Cit. 9 a 10 pp.
14. Catálogo Banco de la República, Bogotá Colombia. 1990. 103 pp.
15. Cfr. Rivero Mario. Op. Cit. 134 a 136 pp.
16. Cfr. Salvat Juan. Op. Cit. 1369 pp.
17. Ibid. 1377 pp.
18. Ibid. 1379 pp.
19. Cfr. Medina Alvaro. Op. Cit. 105 pp.
20. Cfr. Mejía de Millán Beatriz Amelia. Op. Cit. 39 pp.
21. Cfr. Salvat Juan. Op. Cit. 1373 pp.
22. Cfr. Mejía de Millán Beatriz Amelia. Op. Cit. 39 pp.
23. Cfr. Salvat Juan. Op. Cit. 1373 pp.
24. Cfr. Mejía de Millán Beatriz Amelia. Op. Cit. 40 pp.
25. Cfr. Salvat Juan. Op. Cit. 1368 pp.
26. Cfr. Mejía de Millán Beatriz Amelia. Op. Cit. 56 a 60 pp.
27. BAYON, Damián. Arte Moderno en América Latina. Editorial Taurus, S. A. Madrid España 1985. 235 pp.
28. Cfr. Mejía de Millán Beatriz Amelia. Op. Cit. 44 pp.
29. Cfr. Rivero Mario. Op. Cit. 21 pp.
30. Cfr. Mejía de Millán Beatriz Amelia. Op. Cit. 44 a 15 pp.
31. ROZO KRAUSS, Rómulo. "Escultor Indoamericano". Rómulo Rozo. Ediciones Universidad de Latinoamérica México, 1974. 143 pp.

32. GIL TOVAR, Francisco. El Arte Colombiano. Editores Colombia Ltda. Plaza & Janes. 3ª Edición. Bogotá - Colombia. 1984. 153 pp.
33. Cfr. Mejía de Millán Beatriz Amelia. Op. Cit. 45 a 46 pp.
34. Cfr. Gil Tovar Francisco. Op. Cit. 153 pp.
35. Ibid. 36 pp.
36. Cfr. Salvat Juan. Op. Cit. 1372 pp.
37. Ibid. 1369 a 1380 pp.
38. Cfr. Mejía de Millán Beatriz Amelia. Op. Cit. 128 pp.
39. Cfr. Medina Alvaro. Op. Cit. 105 pp.
40. Cfr. Mejía de Millán Beatriz Amelia. Op. Cit. 128 pp.
41. Ibid. 128 a 129 pp.
42. Cfr. Rivero Mario. Op. Cit. 146 pp.
43. Cfr. Mejía de Millán Beatriz Amelia. Op. Cit. 97 pp.
44. Cfr. Rivero Mario. Op. Cit. 145 pp.
45. Ibid. 146 pp.
46. Ibid. 150 pp.
47. GUEVARA, Roberto y otros. "Figuración Fabulación". 75 Años de Pintura en América Latina. Editorial Museo de Bellas Artes. Caracas. 182 a 183 pp.
48. Cfr. Rivero Mario. Op. Cit. 276 pp.
49. Cfr. Guevara Roberto. Op. Cit. 183 pp.
50. Cfr. Mejía de Millán Beatriz Amelia. Op. Cit. 88 a 89 pp.
51. "Triunfo de Colombia en la Bienal". Índice Cultural. N° 25. UNEPE. Enero de 1966. Bogotá. Año V. 588 pp.
52. Mejía de Millán Beatriz Amelia. Op. Cit. 90 pp.
53. Ibid. 91 pp.
54. Cfr. Medina Alvaro. Op. Cit. 391 pp.
55. Ibid. 406 pp.

56. Ibid. 422 a 423 pp.
57. Ibid. 423 pp.
58. Cfr. Índice Cultural. Nº 23. Op. Cit. 11 pp.
59. Cfr. Rivero Mario. Op. Cit. 277 pp.
60. Cfr. Medina Alvaro. Op. Cit. 425 a 426 pp.
61. Cfr. Mejía de Millán Beatriz Amelia. Op. Cit. 103 pp.
62. Ibid. 76 pp.
63. Cfr. Rivero Mario. Op. Cit. 357 a 361 pp.
64. Ibid. 363 a 366 pp.
65. Cfr. Índice Cultural. Nº 23. Op. Cit. 10 pp.
66. Cfr. Mejía de Millán Beatriz Amelia. Op. Cit. 92 pp.
67. Cfr. Guevara Roberto. Op. Cit. 244 pp.
68. Cfr. Mejía de Millán Beatriz Amelia. Op. Cit. 92 pp.
69. ZALAMEA, Jorge. Literatura, Política y Arte. Instituto Colombiano de Cultura. Editorial Andes. Bogotá Colombia 1978. V.31. 452 a 458 pp.
70. Cfr. Índice Cultural. Nº 25. Op. Cit. 565 pp.
71. Cfr. Salvat Juan. Op. Cit. 1536 pp.
72. Cfr. Gil Tovar Francisco. Op. Cit. 116 pp.
73. Cfr. Bayón Damián. Op. Cit. 237 a 239 pp.
74. Cfr. Mejía de Millán Beatriz Amelia. Op. Cit. 93 a 95 pp.
75. Cfr. Gil Tovar Francisco. Op. Cit. 134 a 136 pp.
76. Cfr. Bayón Damián. Op. Cit. 236 a 237 pp.
77. Cfr. Gil Tovar Francisco. Op. Cit. 145 pp.
78. Cfr. Zalamea Jorge. Op. Cit.

V. TECNICAS EMPLEADAS EN EL MURALISMO

LA PINTURA MURAL

Es un elemento integrante de la estructura de un edificio. La superficie de la pared no debe estar anulada en ningún sitio por la pintura mural es de gran tamaño, ejecutada sobre una pared, no necesita ningún marco. Los medios de representación son el contraste de contornos y superficie del color. Una fuerte plasticidad anulan el efecto superficial.

La pintura mural es adecuada, principalmente para un estilo gráfico simplificado, para una severa estilización y para una técnica más bien colorista.(1)

Los requisitos técnicos para un mural son:

1. Debe ser absolutamente permanente, en las condiciones en que va a ser expuesta, durante toda la vida del edificio; aquí se tiene en cuenta la necesaria limpieza que recibe periódicamente las paredes.
2. Debe presentar un acabado mate para que se pueda contemplar desde todos los ángulos.
3. El diseño de la obra debe tener en cuenta que los espectadores la verán mientras andan, no parados en una posición fija como se ven las pinturas de caballete.
4. La pintura debe tener una calidad mural, un carácter muy definido pero algo intangible, que incluye un cierto grado de adaptación a la arquitectura y función del lugar; si se va a pintar en un edificio ya terminado, habrá que planear la obra de modo que encaje en el diseño arquitectónico.

LA PINTURA AL FRESCO

Consiste en pintar sobre una pared preparada con argamasa húmeda, usando pigmentos mezclados sólo con agua.(2) El agua se evapora y al mismo tiempo la

cal absorbe del aire el anhídrido carbónico formando carbonato de cal, se forma así sobre la superficie de la pintura una película de carbonato de calcio, cristalina y lisa, que une los colores en el fondo, haciéndolos insolubles y dándoles aquel esplendor fino y genuino de las pinturas al fresco.(3)

Cuando la masa de yeso y cal se seca, fragua y se endurece como una roca, y los pigmentos quedan formando parte integral de la superficie. Las partículas de pigmento quedan cementadas en la cal, del mismo modo que entre sí y con la arena. Forma parte integral de la pared, y por eso se considera más adecuada que una decoración superpuesta, sin reflejos, y además es lavable.(4)

La belleza óptica de la pintura al fresco no se supera con ninguna otra técnica de la pintura mural y ni siquiera se iguala.(5) El procedimiento a seguir requiere sencillez, ya que dispone, relativamente de poco tiempo. La práctica y el dominio son precisos de esta técnica, cuanto que hay que descartar la posibilidad de pruebas del tanteo y la pintura tiene que estar acabada poco tiempo antes de que se seque el rebote de base.

Los trabajos en esta clase de pintura se han conservado bien durante siglos en espacios interiores, los trabajos al aire libre, no deben practicarse en las estaciones del año expuestas a heladas, ni tampoco en aquellos muros, donde la lluvia y el agua de nieve incidan con fuerza sobre la pintura. Pero hay que tener en cuenta que el fresco requiere 6 semanas después de acabado para secarse. El hielo hacen desprenderse colores y el revoque.(6)

Los efectos de humo, ácido, hollín y polvo dañan al fresco que está en el exterior, porque contiene los materiales más nocivos; estas finas partículas se adhieren a las superficies y la lluvia, en lugar de lavarlas, extiende sus materiales solubles por superficie, que a veces los absorbe.(7)

A) LOS MATERIALES

La mejor cal para el fresco es la quemada con fuego de leña, bien purgada y espumada antes cuidadosamente, para que esté lo más limpia posible de yeso, ya que éste impide que los colores trabajen bien con el mortero. Después de que se ha dejado enfriar al aire, es expuesta sobre ladrillos al sol para que seque completamente. Cuando más purificada esté, más ligera se hará. Antes de quemarla, habrá estado enfosada durante dos o más años, pues de lo contrario, no tendría cuerpo y saltaría del muro.(8)

La cal más adecuada es aquella que contiene un porcentaje más alto de calcio, debe ser blanca o cristalina. Es necesario añejar la cal un período de tres a seis meses, antes de usarla; con ello se mejoran sus cualidades plásticas y se garantizan un apagado completo. La cal recién pagada contiene partículas de cal viva, sin apagar, que se puede combinar con la humedad después de aplicar la argamasa a la pared, produciendo burbujas.

La argamasa se compone de pasta de cal apagada y arena; en ocasiones, parte de la arena se sustituye por mármol en polvo. La arena tiene la función de reforzar la masa, principalmente reduciendo su encogimiento durante el secado.(9) La arena debe ser de mina, bien lavada y secada al aire. La de grano grueso sirve para las diferentes capas del mortero; la fina para la capa superior o enlucido,(10) debe estar libre de sales y otras impurezas solubles en agua; por lo tanto, no puede utilizarse arena de mar.

La arena y la cal son los materiales fundamentales del mortero y del revoque. La arena mojada llora cuando se aplica así en el mortero, sale agua a la superficie e impide la fijación del color. La arena debe contener granos aproximadamente iguales. La arena de cuarzo es muy buena. La arena recién obtenida por trituración de piedra tiene la ventaja de que no necesita ser lavada, pues está exenta de arcilla y de humus.(11)

El polvo de mármol que suele utilizar es más bien una especie de gravilla, compuesta por fragmentos más o menos cúbicos o piramidales. En la variedad más gruesa, que se usa para las capas inferiores. Hay otra variedad más fina aún y más uniforme, que se denomina harina de mármol; existe también un polvo muy fino, que puede usarse como pigmento, este material es más homogéneo con mayor grado de pureza que la arena. Para que la obra tenga un máximo de solidez y permanencia, todos los materiales plásticos se aplican en capa graduadas; las primera son más gruesa y las últimas más finas.(12)

B) PREPARACION DEL MURO

El fresco requiere un muro sano y bien seco. Si es de naturaleza excesivamente porosa habrá de ser bien preparado, para que no penetre en él la humedad del exterior, dándole una primera capa de cal y ladrillo machacado. La mejor base para el fresco es una pared de ladrillo, macizo o hueco, o piedra.(13)

En caso de existir un revoque antiguo, éste debe quitarse y raspar las juntas hasta unos 3 ó 4 cm. de profundidad. Hay que humedecer el muro una semana, y observar si todos los ladrillos o piedras absorben agua. La piedra que no absorba agua, así como ladrillos muy cocidos, que no son porosos a causa del vitrificado, deben retirarse, en parte o totalmete.

Procurar que los ladrillos tenga un color rojo lo más uniforme posible; los ladrillos de color violeta oscuro absorben poca agua. Es mejor desecharlos. Los ladrillos lisos deben picotearse. Los ladrillos con caliche son inservibles, pues ésto, al apagarse por el agua, se hincha y destrozan el ladrillo y el revoque.(14)

El perfil de la pared debe ser nivelado y vertical, con la superficie rugosa o porosa; si es necesario, habrá que picarse para que adquiera diente y acepte la argamasa. Si el muro tiene resto de moho o de algas, se la puede tratar con un producto fungicida, dejando que actúe durante el tiempo recomendado y lavado después la

superficie, con agua y un cepillo de alambre.(15)

En las nuevas construcciones debe tenerse el cuidado de no emplear ladrillos colocados sobre terrenos húmedos, de donde toman sales solubles, causa de las eflorescencias. En lo posible, los muros nuevos deben estar expuestas al aire libre durante algunos mese. En la parte exterior de los muros deben disponerse conductos de ventilación.

En los plafones o techos debe preverse la salida del aire, a fin de que no se forma agua de condensación. ¡Esto es importante! Los paramentos aparejados por hileras horizontales y con anchas juntas son los más apropiados para la pintura al fresco.(16)

Unas de las precauciones más eficaces para cumplir estos requisitos es crear un espacio de aire entre el muro exterior del edificio y la argamasa, construyendo una pantalla o falsa pared sobre exterior forrada ofrece protección contra la humedad que pueda penetrar a través de las juntas o filtrándose. La cámara de aire de las paredes suele tener un espacio de 1 a 2.5 cm. La pared interior donde se va a aplicar la argamasa para un fresco se levanta a una distancia variable de la pared exterior, según las condiciones particulares de cada caso, y el criterio del constructor.(17)

Los muralistas mexicanos están usando el grano de mármol en lugar de arena, para asegurar mayor uniformidad en el aplanado y menores molestias en la preocupación y lavado de la arena; para lograr mayor tiempo de humedad en los fragmentos a ejecutar.(18)

La pasta de cal y arena o grano de mármol debe, en lo posible amasarse sin necesidad de adiciones sucesivas de agua y quede bien homogénea. Todas las capas de mortero deben ser aplicadas sucesivamente en húmedo. Todo secado en fase intermedia perjudicará al fresco en cualquier de sus puntos. No se aplicará el mortero en su grado máximo de humedad, pues el mortero se contrae y se

formarán grietas. Sobre el muro bien humedecido y barrido se aplican las capas del siguiente modo.

PRIMER REPELLO. Se mezclan seis volúmenes de arena gruesa, o polvo de mármol número 2, por una pasta de cal, un tanto de cemento portland blanco. El espesor de 1 a 1.5 cm. (19) A menudo, se mezcla con la masa pelos de chivo, humano o fibras de 1 ó 2 cms. de longitud 1/2 tanto, para impedir que el yeso se ondule y se desprenda del tabique antes de fraguar.

El agua que se usa en la preparación de la mezcla no debe tener compuestos de hierro o sales de sodio, potasio o magnesio. Es preferible usar el agua de lluvia. (20) El repellido debe quedar rugoso para que se adhiera bien el revoque subsiguiente. Se deja reposar unos 20 minutos, para que adquiera una cierta consistencia.

SEGUNDO REVOQUE. Se obtiene también a base de seis partes de arena más fina o puede sustituirse por polvo de mármol número 1, de partículas más gruesas, un tanto de pelo corto, por 1 1/2 de cal, 1/2 tanto de cemento blanco, pero la pasta obtenida es algo más seca que la del repellido. El espesor de 1 a 1.5 cm. La superficie debe quedar rugosa y alisarse con la llana, para cerrar los poros y así evitar las cuarteduras o reventadas. La superficie de esta capa deberá estar bien nivelada.

TERCER ENLUCIDO RUGOSO. La mezcla se hace de cinco o seis partes de arena fina, o polvo de mármol número 1, con una de cal, 1/2 tanto de cemento blanco. Después del revoque se deja pasar unos 20 minutos, luego se aplica la capa de enlucido rugoso, con un espesor de 1 cm. La arena de mármol, en vez de la corriente, hace que el fondo y la pintura sean más claros; se deja secar por espacio de uno o dos meses para el aplanado final.

CUARTO ENLUCIDO FINO. Se aplica esta capa después de humedecida y limpiada la anterior. (21) Es necesario raspar la superficie con un cepillo metálico y hacerle áchuras con la punta de una cuchara de albañil que sirva de encaje a este

aplanado final.(22) Se mezcla una parte de arena fina o polvo de mármol, con una de cal; la capa tendrá un espesor de 3 a 5 mm. se aplicara una llana mojada movida de abajo arriba, para que quede el fondo liso.(23)

Sobre este aplanado se pinta durante el tiempo en que permanecen fresco, en condiciones de absorción. Por lo tanto se debe aplanar solamente la superficie que se va a pintar, y que puede durar de 8 a 30 horas; cuando empiece a endurecerse se calcan en la superficie los cartones y se pinta con colores preparados previamente y seleccionados.(24)

Si por cualquier motivo hubiera que dejar expuesta al aire una capa intermedia, antes de la aplicación del siguiente enlucido, hay que rascarla humedecerla bien. La arena fina no debe ser pulverulenta, sino granulosa: así mismo, el polvo de mármol debe ser de estructura granular. El enlucido rugoso alisado y el lucido fino son los mejores soportes para el fresco.

Los revoques grasas y demasiado húmedo se agrietan con facilidad, así como cuando se emplea arena mojada o arcillosa; se forma en seguida una película de cal carbonatada que perturba la pintura.(25)

C) TRABAJOS PRELIMINARES

El pintor mural, antes de comenzar un fresco, dispone de un conjunto completo de planos, que generalmente incluyen una visualización de la obra completa dibujada a escala y a todo color, estudios separados de detalles de las partes más significativas de la obra, y una serie de bocetos o estudios de los elementos individuales.(26)

El boceto y el cartón son elementos importantes de la obra al fresco, porque permiten visualizar bien la composición final y evitar las correcciones durante la

ejecución.(27) Es esencial emplear en el boceto los mismos colores estables de la pintura al fresco. Pero siempre debe conservarse limpio el fondo.(28) Por el boceto son estudiados y resueltos el color y los efectos del claroscuro considerando siempre la dirección de la luz principal que ilumina la pared sobre la que será ejecutada la obra.

El siguiente paso consiste en ampliar estos pequeños bocetos, y dibujar los contornos sobre un rollo de papel tela de embalaje o similar, y cuadrulado en tantos fragmentos o subdivisiones como fases de la pintura.(29) Coloque el cartón sobre el enlucido húmedo y repase las líneas con una punta de metal o de madera, para conseguir que los contornos se queden grabados en el enlucido este proceso se llama perforación.

El estarcido consiste en colocar el cartón sobre el enlucido húmedo. Ponga pigmento en polvo dentro de una bolsita de gasa y golpee con ella los contornos perforados sobre el papel, para que queden las marcas en el muro.

El sistema de la cuadrícula consiste en aumentar a escala mediante planadas y líneas horizontales. Copie el dibujo modelo cuadrado a cuadrado, a mano alzada, estarciéndolo, por el método de perforación o con un proyector. Otro sistema sería fotografíe la imagen y proyectela sobre la pared con el tamaño deseado. Si la pared está en un exterior, esto debe hacerse por la noche.(30)

D) LOS COLORES

Los colores para pintar al fresco deben molerse con agua destilada con una moleta, hasta que estén lo más fino que sea posible lograr por un método manual. Todos los pigmentos para frescos producen efectos transparentes si se diluyen con mucha agua; si se aplican a la pared en varias capas o muy espesos, producirán efectos opacos servirán para las masas tonales. En el fresco terminado, los colores son muy similares a los pigmentos secos originales, pero el blanco brillante de la pared

encalada les comunica su luminosidad.

La permanencia de los colores de un fresco se basa en la estabilidad de los pigmentos.(31) La escala cromática de la pintura al fresco es limitada, porque los colores son sensibles al álcalis, no puede emplearse con la cal. Son particularmente recomendables para la pintura al fresco los siguientes colores:

Amarillos: mate. ocre, siena, natural, nápoles.

Azules: ultramar, cerúleo, cobalto, celeste.

Verdes: óxido de cromo, tierra, cobalto.

Rojos: indio, inglés, óxido de hierro.

Violetas: mate.

Blanco: óxido de titanio o cal.

Negros: mate, óxido de hierro, carbón, marfil.

Pardos: siena tostada, sombra tostada.

Los colores se amasan con agua de cal bien reposada, es decir, que no debe ser nada turbia.(32) Conviene usar agua destilada, para eliminar la posibilidad de introducir sales solubles en la pared. Mientras más reducido sea el número de colores, tanto más armónico será el resultado.(33) Entre más transparentes sean los colores, tanto mejor se adaptará a la superficie húmeda del enlucido.

Los colores oscuros abrán de ser resueltos con un color fluido y sobre éste los tonos más fuertes y profundos en forma de veladura. Los valores más luminosos o los asentos de luz pueden ser aplicados con más pasta. La ejecución de la pintura se inicia por arriba y se sigue horizontalmente, nunca se procede de abajo a arriba ya que las inevitables salpicaduras del color podrían estropear la pintura acabada.

En ningún caso debe ser dejado para el día siguiente un trozo de enlucido sin cubrir de pintura. La zona que no se pueda ser pintada en el día debe ser levantada al día siguiente, recotándola con una cuchilla fina en corte oblicuo y hacia fuera, para

facilitar el empalme de la nueva capa; toda la parte inservible se elimina con una espátula. El trabajo se ordena de forma que los empalmes corresponden, lo más posible, a contornos de figuras o límites de área tonales, para que así sean menos visibles.

Cuando las pinturas al fresco al aire libre se ablanda y empiezan a desprenderse transformadas en polvo, deben ser fijadas con agua de cal a la que se adiciona hidrato de bario a proporción de diez gramos por litro. en los interiores puede ser empleada la cera de abejas disuelta en carbonato amónico.(34) En general, los especialistas en fresco consideran esencial que la superficie esté completamente húmeda, para que el proceso dé buenos resultados.

E) PINCELES

El pincel debe manejarse de un modo fresco y espontáneo, y por ello los tonos y sus gravaciones se mezclan previamente en la paleta o tarros, para que la aplicación de colores a la pared sea lo más directa posible. Los fundidos se hacen mediante tramados de rayas con la punta del pincel, procurando que le trabajo no quede recargado. Para hacer correcciones, lo mejor es recortar la parte correspondiente de la capa final con la espátula y una cuchilla. A continuación se aplica nueva argamasa. El corte debe ser biselado.(35)

Se emplean, en general, las brochas de cerdas largas, siendo las más adecuadas las redondas. Sobre fondos muy finos pueden emplearse también los pinceles de pelo; para dibujos de contornos y trazos fluidos, se puede utilizar los pinceles de pelo de marta. Los pinceles tienen que limpiarse una vez terminado el trabajo, cuando se trabaja con cal, pues de lo contrario, se endurecen.

El efecto lejano es un requerimiento especial de la pintura al fresco; este efecto sólo puede ser obtenido por una manipulación uniforme y sencilla, y por contraste de color. Al pintar techos es recomendable cubrir el mango del pincel con una

camisa de papel para que los colores no corran a la mano y a las mangas. En los fragmentos difíciles de contemplar de cerca se trabaja con pinceles o brochas de mango largo, para estar más distanciado.

F) EL SECADO

La pintura debe estar tapada, como mínimo seis semanas. El fijador, por rociado del fresco con agua clara de la cal y la aplicación por pulverización de la misma; aplicado con prudencia.

El retoque se puede ejecutar después del secado completo de la pintura al fresco. Al cabo de este tiempo empieza el fresco a adquirir resistencia. En los trabajos al aire libre todo retoque supone un peligro. El pintor debe procurar ejecutar su trabajo sin retoque.(36)

ESCULTOPINTURA

La primera experiencia de Siqueiros sobre escultopintura la obtiene en 1953, con su obra "Velocidad"; en la fachada del nuevo edificio de la Chrysler de México; la figura que simboliza la velocidad fue hecha con cemento y policromada en parte con azulejos y mosaicos de vidrio.

A sus 72 años, Siqueiros está realizando su más extraordinaria experiencia en escultopintura: "La marcha de la humanidad en la América Latina", ubicado en Poliforum Cultural Siqueiros, obra comenzada en 1965, para un edificio de formas rectangulares destinado a convenciones y congresos de su propietario.

Al incorporar a la pintura mural esculturas policromadas, Siqueiros tuvo que resolver los problemas siguientes:

- a) Preparación de una pieza de metal que fuera liviana resistente a la corrosión.
- b) Simplificación de las formas.
- c) Eliminación de múltiples texturas y sensualidades.
- d) Aplicar el color a grandes planos.
- e) Afirmación de las formas de la escultura con el color.
- f) Vinculación de las formas pintadas sobre los tableros a las esculturas empotradas y viceversa.
- g) Enriquecer los recursos plásticos con la utilización de zonas caladas, a fin de lograr transparencias, hacer formas convexas y concavas que en algunos casos invirtieran los volúmenes correspondientes a las formas pintadas.
- h) Esculturar los trazos fundamentales de la composición para comprender la magnitud de todos estos problemas.

Una vez construida cada forma metálica recibió un tratamiento, para protegerla de la oxidación. Primero fueron samblaseadas, es decir: por medio de una compresora de aire sopletearon arena sílica, a una presión de 5 kilogramos por centímetro cuadrado, hasta producir un esmerilado por una profundidad mínima de milésima y media de pulgada en la superficie de la lámina de acero. Después se le aplicó una mano de zinc inorgánico con pistola de aire o con brocha manual. Y para mayor protección contra la humedad atmosférica, al final recibió una capa anticorrosiva a base de resina vinílica. Estos productos, así como la pintura acrílica utilizada tanto sobre los tableros de asbesto como en las esculturas, son fabricados por la carboline, como recubrimiento resistentes a la corrosión, empleados industrialmente en la pintura de barcos y fábricas. En interiores se emplea el "papier-maché" hechas de tiras de periódico pegadas con engrudo o substancias similares para realizar porciones del mural.(37)

APLANADO PARA EL MURAL EN SECO

Este tipo de revoque, especial para murales, ha sido el más utilizado para pintar con pigmentos aglutinados en un medio acuoso; vinilitas y acrílicos. Los colores,

se mezclan con una solución de caseína o la sustituyen por cola o yema de huevo. Si la pared se seca demasiado mientras se pinta, se puede mantener húmeda rociando agua destilada, pero si se ha secado por completo habrá que volverla a impregnar por entero con agua de cal. La pintura se aplica dividida.

La solución de la caseína es la mejor medio para pintar sobre la lechada de cal. No es aconsejable utilizar pintura en capas o trazos ligeramente más espesos que lo normal, porque tienden a agrietarse.(38)

PRIMERO, si se trata de un muro viejo debe quitarse todo el repello o aplanado viejo, y hacerse el aplanado que aquí se indica, que es el mismo para muros nuevos. Para evitar cuarteaduras en las uniones entre el ladrillo y los alquitrabes o vigas de hormigón, deben colocarse tiras de metal desplegado sobre dichas uniones.

SEGUNDO, colocar una capa de resano compuesto de:

1 parte de cemento. 1/2 parte de celite número 110.

3 partes de granito grueso número 1. Añadir fibras de henequén de dos y medio cms.

Es muy importante que estos materiales se mezclen bien, tanto en seco como mojado. La templa debe quedar sobre lo duro, en lugar de aguada. Espesor 12 mm. este resano rústico debe emparejarse solamente con regla. Después que el mismo haya fraguado bien, muy seco, se moja nuevamente y se hace el siguiente:

ACABADO FINAL, 3 partes de granito número 00, o polvo de mármol fino. 1 parte de cemento blanco. 1/2 parte de celite número 110.

El acabado si se desea áspero o rugoso se hace con frota de madera, y si desea muy pulido, con frota de goma.(39)

A) VINILITAS

Es el nombre comercial dado en Norteamérica a una serie de productos sintéticos, resistentes a la luz, calor. Las vinilitas de acetato de polivinilo, conocido en el mercado como Mowilith se emplea como adhesivos, para la madera artificial, así como para tejido, cueros, cartón, es la que se emplea en la pintura de caballete y en los murales interiores. Se adquiere granulada o en forma líquida transparente o pigmentadas.

Procedimientos para pintar con vinilitas es como si se aplicara una témpera. Para hacer el color opaco añadir celite. Se usa como adelgazador u para limpiar los pinceles al alcohol desnaturalizado industrial.

La vinilita se puede utilizar sobre papel, vidrio esmerilado, porcelana o vidriada. Ninguna de estas superficies necesita imprimado o preparación de la base. La vinilita se puede usar como barniz protector de témperas, dibujos, pinturas de aceite y de la propia hecha con vinilita.

B) ACRILICAS

Las resinas acrílicas son sustancias elastoplásticas. Todas son termoplásticas y en general resistentes a los ácidos, álcalis, alcoholes y agua, pero su característica principal, en particular de los metacrilatos, es su transparencia.

José Gutierrez es reconocido como el inventor de la pintura acrílica para artistas Politec. También se menciona a Siqueiros como colaborador en el proceso de la elaboración de estas. Actualmente existen en el mercado nuevos productos acrílicos como son: barnices, diluyentes, retardadores, texturizadores, etc.

Al preparar un mural (soporte de revoque mineral) se debe evitar los materiales que contengan anhídrido carbónico, sulfato de calcio o sulfato de magnesio; tales como la cal, el yeso y la arena, pues estos forman eflorescencias que dañan rápidamente la pintura. Para preparar un revoque mineral para pintura acrílica se recomienda lo siguiente: mezclar polvo de mármol del cero fino y cemento blanco en proporción de 2 a 1 adicionando agua logrando una consistencia no demasiado espesa.

Los soportes más recomendables para acrílicos se han agrupado en tres:

Flexibles: lona, loneta, manta (100% algodón) papeles y carton.

Rígidos: cobre y zinc son los metales más adecuados. Se recomienda lijarlos con lija gruesa y aplicar imprimatura. Revoques minerales, las maderas duras aceptan perfectamente los acrílicos, se pueden lijar para proporcionarles poro o diente.

Intermedios: Son las maderas contrachapadas (tiplay, pino, etc.) estas se deben lijar antes de aplicar la imprimatura; esta se prepara aplicando una capa de emulsión acrílica diluida 1 a 1 con agua. Para preparar la imprimatura para acrílicos se requieren:

1 volumen de carbonato de calcio.

1 volumen de blanco de titanio.

1 volumen de aguacola.

Se integran los tres elementos mezclandolos con la mano y luego se tibia en baño maría; se aplica en tibio y la base debe tener una ziza de aguacola. Se aplican dos capas de imprimatura.

Las pinturas de resinas acrílicas con fines artísticos puede ser adquiridas actualmente en los comercios de materiales para artistas. En la pintura mural, interior y exterior, han demostrado ser inmejorables. Se expenden dos tipos: una emulsionada al agua y una solución cuyo solvente es el toluol.(40)

TECNICA DE MOSAICO DE PIEDRAS NATURALES EN LOSAS PRECOLADAS

El mosaico, que es uno de los métodos más antiguos de decoración mural; el diseño se elabora incrustando pequeños azulejos o teselas en una superficie de cemento o argamasa húmeda. Las unidades suelen ser cubos de vidrio opaco, de 0.5 a 1.5 cm., pero a veces se utilizan piedras o piezas de cerámica, y ocasionalmente fragmentos de otros materiales inalterables, como cristales, guijarros, conchas, etc.

Los dos métodos principales para la aplicar la teselas son la aplicación directa a un lecho de argamasa o cemento, que consiste en elaborar una sección del mosaico en una bandeja de material seco en polvo, pegar un lienzo grueso encima, apretar el conjunto contra la pared de cemento húmedo, y despegar el lienzo cuando el cemento hubiera fraguado: El exceso de cemento se suele quitar de la superficie con ácido clorhídrico.

En ocasiones se usa adhesivo de mástic en sustitución de la argamasa. El diseño o cartón de un mosaico puede indicar si las teselas se van a colocar de un modo causal, siguiendo los contornos del diseño, o siguiendo un patrón arbitrario. Los recientes tendencias de los estilos arquitectónicos han favorecido el mosaico, es perfectamente adaptable a todos los propósitos murales, exteriores e interiores y están expuestas condiciones muy duras.(41)

Tipo de losa empleado en su mural del Centro SCOP, realizado por el Maestro José Chávez Morado. Medidas de la losa 1 x 1 m. espesor de la losa: .07 cm., precolado: 3 partes de arena. 3 partes de confitillo (gravilla) 1 parte de cemento: enrejillado de alambre de 3/16.

El repello o mortero sobre el cual se colocan las losas debe hacerse en la proporción siguiente: 2 partes de arena y 1 parte de cemento. La mezcla que se utiliza para colocar las losas debe colocarse por cada bolsa o saco de cemento, un kilo de rojo óxido de hierro.

TECNICA DEL AZULEJO CERAMICO Y DE LA LOSA CERAMICA

Existe una diferencia técnica marcada entre el azulejo comercial y la losa cerámica. En la decoración sobre el azulejo comercial, pueden haber dos procedimientos:

- 1) El artista pinta con colores especiales para cerámica (metálicos que en su preparación contiene vidrio) sobre una placa con los problemas cerámicos resueltos. El color es fijado en el horno a una temperatura de 700 grados.
- 2) El artista pinta cerámica con colores sobre un azulejo comercial en su proceso de bizcocho, o sea con un cocimiento. Después de vidriado se introduce en el horno a mayor temperatura que el anterior, de 1050 a 1100 grados.

Mientras que en la losa cerámica el procedimiento que se sigue comienza por:

- a) Preparación del barro o caolín y fabricación de la placa.
- b) La placa se trabaja en estado plástico, pudiéndose pintar conservando el plano de placa, o hacerle incisiones, modelados o cualquier tipo de textura, o todos combinados.
- c) Conocimiento en el horno según la escala de resistencia del color y del vidriado.(42)

MURAL EN RELIEVE EN BRONCE

Realizado por el Maestro José Chávez Morado, el proceso es el siguiente:

- a) Presentación del boceto pictórico del relieve.
- b) El boceto del relieve se pasa a una dimensión o escala mayor.
- c) El dibujo del boceto se hace al tamaño original del relieve.
- d) Teniendo los dibujos, estos se calcan por punteo en las tarimas en las que se van a trabajar.
- e) Se comienza a modelar la obra con plastilina.

- f) Al terminar el modelado del relieve, se procede a sacar los moldes de yeso.
- g) Después del proceso de yeso, los moldes son trasladados a la fundición; en donde cada uno servirá para sacar en cera las diferentes partes, con exactitud de detalles y nuevamente ser cubiertas las ceras en un nuevo molde, que se colocará al interior de los hornos.

Dentro de ellos, las piezas dependientes de sus tamaños, pasarán horas o días para que la cera se evapore, dejando el molde. Este molde por el proceso de cocción se encuentra ya duro y mantiene el registro que la cera dejó. De aquí que a éste proceso se le conozca con el nombre de la cera perdida. Una vez perdida la cera se deshacen los hornos y los moldes se dejan enfriar. Mientras los moldes se enfrian, en otro horno especial se funde el bronce dentro de un crisol.

Fundido el bronce, se vierte en los moldes vacíos ocupando así el lugar que alguna vez tuvo la cera. Este momento es el definitivo, porque la más pequeña falla haría repetir todo el proceso. Enfriados los moldes, se rompen para dejar libres las partes del relieve fundido. Las impurezas como rebaba y escoria, se limpian con ácidos y herramientas especiales. Luego se une las piezas con soldadura. Unión con puntos de soldadura. A base de nitrato y ácidos al fuego, se da color al bronce, cubriendo así las uniones. Este tratamiento tiene una doble finalidad, la de protección y la de embellecimiento del relieve.

- h) Por último al tener las placas del relieve en bronce se procede a darles las patinas respectivas de acuerdo con los colores del boceto del relieve.

En conclusión podemos decir que la pintura mural es un elemento integrante de la arquitectura, es una obra monumental, es para el público; unos de sus fines es educativo, narrativo, etc. no puede ser concebida ni comprendida aislándola del ambiente.

Finalmente habré de referirme acerca de la técnica utilizadas en el muralismo mexicano; de un procedimiento que es conocido y ensayado desde hace centenas

de años; lo importante, en el caso, es hacer el conocimiento de ustedes métodos que han sido probados, con ventajas por los más grandes maestros de la materia.

"En los primeros frescos de 1921 - 1922. Se utilizaron viejas técnicas europeas como la encaústica, rápidamente superadas por las más variables del fresco; el renovador de la técnica fue Siqueiros. Los materiales que introduce en la pintura al fresco son los aportados por la técnica contemporánea.

- Taladro. Para la preparación del muro, ya que permite inmensas posibilidades en la búsqueda de texturas en la superficie.
- Pistola de cemento para aplicar y esparcir la mezcla uniformemente o con toda las deformaciones premeditadas que se desean.
- Cemento blanco a prueba de agua, que durante el proceso de cristalización retiene los pigmentos con mayor sólidez. Carece de salitre y de otras sales que causan el deterioro de los frescos tradicionales y ofrece mayor resistencia a las agresiones físicas.
- Pistola de aire, que debe sustituir a la brocha manual como elemento esencial del trabajo pictórico. La brocha mecánica exige un estilo particular, ajeno por completo a los procedimientos tradicionales.
- Soplete de oxígeno o gasolina para cauterizar la capa fina de cera necesita en los modernos frescos al aire libre.
- Proyector eléctrico para ayudar en los trazos iniciales sobre el muro. Se usa como sustituto de los bocetos tradicionales; las alteraciones visuales se obtienen de acuerdo con la dimensión y forma de la superficie del mural.
- Mortero de cemento o asfalto, el cual se aplica con una compresora a fin de crear mosaicos monumentos y maravillosos. Es más durable que el fresco sobre cemento.
- Cámara fotográfica o cinematográfica para los esbozos iniciales que habrán de desarrollarse posteriormente en el mural.

Orozco pintó con fresco opaco o con mezcla de tintes y masilla de cal molida en agua, cuya textura es similar a la de un líquido cremoso. Así, el color se aplica de manera opuesta al fresco transparente, pues se comienza con fondos oscuros para contrastar, y se añaden progresivamente colores más tenues, con el más claro al final. Con este método se obtienen tonos acentuados y contrastes profundos; además, ofrece muchas posibilidades para mezclar y usar sutilezas de color, efectos que son imposibles de obtener con el fresco transparente.

Rivera, el muralista mexicano con la técnica tradicional del fresco realizados. Primero, pidió a sus asistentes la construcción de los muros falsos en los diversos sitios donde pintó. Esta suerte de revestimiento sirve como protección contra humedades externas y grietas, es tanto aumenta la adhesión entre el muro de concreto y el yeso, y permite retirar los frescos en caso de demolición del edificio.

Un momento crítico en la pintura al fresco es cuando se iguala el color y la composición de la sesión de trabajo anterior con respecto a la siguiente. Esto exige que la concepción plástica permita que las diversas líneas de composición puedan utilizarse como límites, para la aplicación de yeso. La técnica de Rivera fue insuperable a este respecto, al grado de que los restauradores necesitan emplear luces especiales, para detectar las uniones entre cada sesión de trabajo". (43)

Los pigmentos más adecuados para usar en pintura mural son: aquellos que son químicamente inactivos, sustancias inertes, como los óxidos; son sólidos a la luz, la cal y el cemento.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. DOERNER, Max. Los Materiales de la Pintura y su Empleo en el Arte. 3ª Edición. Editorial Reverte. España 1973. 236 pp.
2. MAYER, Ralph. Materiales y Técnicas del Arte. Editorial Hernan Blume. España 1985. 292 pp.

3. Cfr. Doerner Max. Op. Cit. 237 pp.
4. Cfr. Mayer Ralph. Op. Cit 293 pp.
5. Cfr, Doerner Max. Op. Cit. 238 pp.
6. Ibid. 239 a 240 pp.
7. Cfr. Mayer Ralph. Op. Cit. 294 pp.
8. Ibid. 130 pp.
9. Ibid. 302 a 303 pp.
10. Ibid. 130 pp.
11. Cfr. Doerner Max. Op. Cit. 241 pp.
12. Cfr. Mayer Ralph. Op. Cit. 303 a 304 pp.
13. Ibid. 131 pp.
14. Cfr. Doerner Max. Op. Cit. 242 a 243 pp.
15. SMITH, Ray. El Manual del Artista. Editorial Blume. España 1982. 234 pp.
16. Cfr. Doerner Max. Op. Cit. 243 pp.
17. Cfr. Mayer Ralph. Op. Cit. 299 a 300 pp.
18. GURZANI, Xavier y Otros. Escritos de Carlos Mérida sobre Arte: El Muralismo. Colección Artes Plásticas, Serie Investigación y Documentación de las Artes. INBA. México 1987. 182 pp.
19. Cfr. Doerner Max. Op. Cit. 244 a 248 pp.
20. SUAREZ, Orlando. Inventario del Muralismo Mexicano. Universidad Nacional Autónoma de México. México 1972. 341 pp.
21. Ibid. 243 a 249 pp.
22. Cfr. Mayer Ralph. Op. Cit. 301 pp.
23. Cfr. Doerner Max. Op. Cit. 244 a 249 pp.
24. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 342 pp.
25. Cfr. Doerner Max. Op. Cit. 244 a 249 pp.
26. Cfr. Mayer Ralph. Op. Cit. 306 pp.

27. Ibid. 132 pp.
28. Cfr. Doerner Max. Op. Cit. 249 a 250 pp.
29. Cfr. Mayer Ralph. Op. Cit. 132 pp.
30. Cfr. Smith Ray. Op. Cit. 235 pp.
31. Cfr. Mayer Ralph. 307 pp.
32. Cfr. Doerner Max. Op. Cit. 250 a 253 pp.
33. Cfr. Mayer Ralph. Op. Cit. 132 pp.
34. Ibid. 133 a 135 pp.
35. Ibid. 308 pp.
36. Cfr. Doerner Max. Op. Cit. 255 a 262 pp.
37. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 350 a 351 pp.
38. Cfr. Mayer Ralph. Op. Cit. 309 pp.
39. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 253 pp.
40. Ibid. 348 a 350 pp.
41. Cfr. Mayer Ralph. Op. Cit. 332 a 333 pp.
42. Cfr. Suarez Orlando. Op. Cit. 352 a 353 pp.
43. HURLBURT, Laurencep. Los Muralistas Mexicanos en Estados Unidos. Editorial Patria S. A. de C. V. México, D. F. 1991. 259 a 262 pp.

INDICE DE ILUSTRACIONES

JOSE CLEMENTE OROZCO

1. "La conquista española de México", (detalle) Hospicio Cabañas. Guadalajara. México.
2. "Hidalgo". Palacio de gobierno. Guadalajara.
3. "Catarsis". Palacio de Bellas Artes. México, D. F.

DIEGO RIVERA

4. "Historia de México" Palacio Nacional. México, D. F.
5. "México hoy y mañana", (detalle) Palacio Nacional. México, D. F.
6. "Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central". Plaza Solidaridad. México, D. F.

DAVID ALFARO SIQUEIROS

7. "Apología de la futura victoria de la ciencia médica sobre el cáncer". Oncología del Centro Médico. México, D. F.
8. "Retrato de la burguesía", (detalle). Sindicato Mexicano de Electricistas. México, D. F.
9. "La marcha de la Humanidad en América Latina. (fragmento interior) Polyforum Cultural Siqueiros. México, D. F.
10. Maqueta. Polyforum Cultural Siqueiros. México, D. F.

JORGE GONZALEZ CAMARENA

11. "Carranza y la constitución de 1917". Museo de Historia de Chapultepec. México, D. F.
12. "La lucha en la conquista". Museo de Historia de Chapultepec. México, D. F.
13. "Liberación". Palacio de Bellas Artes. México, D. F.

JUAN O'GORMAN

14. "El Retrato de la Independencia". Museo de Chapultepec. México, D. F.
15. "Representación histórica de las culturas, época prehispánica, época colonial; la revolución de 1910 y la cultura moderna". Biblioteca de la Ciudad Universitaria, México, D. F.

RUFINO TAMAYO

16. "Israel ayer y hoy". Bruque Shalom.
17. "Serpiente y Jaguar". Museo Nacional de Antropología. México, D. F.

JOSE CHAVEZ MORADO

18. "La liberación de los esclavos". Alhóndiga de Granaditos. Guanajuato. México.
19. "Quetzalcóatl". Ciudad Universitaria. México, D. F.
20. "El hombre conquista la energía". Auditorio de la Facultad de Ciencias. Ciudad Universitario. México, D. F.

PEDRO NEL GOMEZ

21. "La República 1937". Consejo Municipal Medellín. Colombia.

EDUARDO RAMIREZ VILLAMIZAR

22. "Horizonta verde - azul". Oleo.

IGNACIO GOMEZ JARAMILLO

23. Esquema del fresco. "La libertad de los esclavos".

24. "La libertad de los esclavos". Palacio de Gobernación. Medellín. Colombia.

HERNANDO TEJADA

25. "Historia de Cali". Estación Ferrocarril Cali. Colombia.

26. "Exodo negro espacial". Técnica mixta.

ROMULO ROZO

27. "Monumento a la Patria". Mérida Yucaran. México.

RODRIGO ARENAS BETANCOURT

28. "Los Lanceros" Pantano de Vargas. Colombia.

LUCY TEJADA

29. "El cañon". Acrílico.

MANUEL HERNANDEZ

30. "Elementos para un simbolo". Pintura.

DAVID MANZUR

31. "Composición para tres espacios". Técnica mixta.

FERNANDO BOTERO

32. "Santa Teresa". Oleo.

ENRIQUE GRAU

33. "Las Mulatas". Oleo.

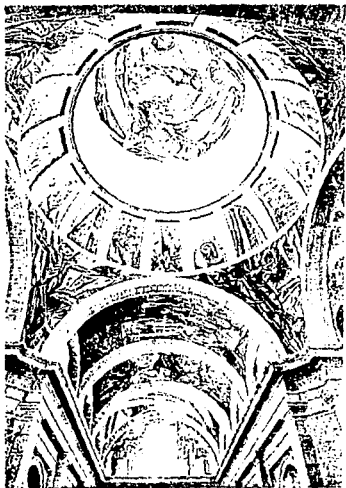
PEDRO ALCANTARA

34. "Los testimonios". Tinta china.

ALEJANDRO OBREGON

35. "Laguna de saturno". Oleo.

36. "Flor carnívora". Acrílico.



1



2

3





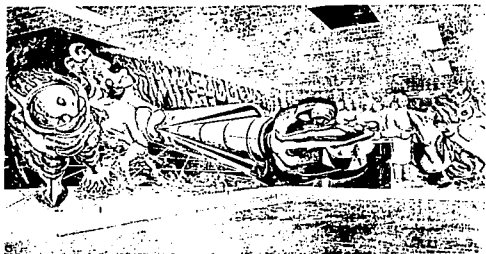
4



5

6





7



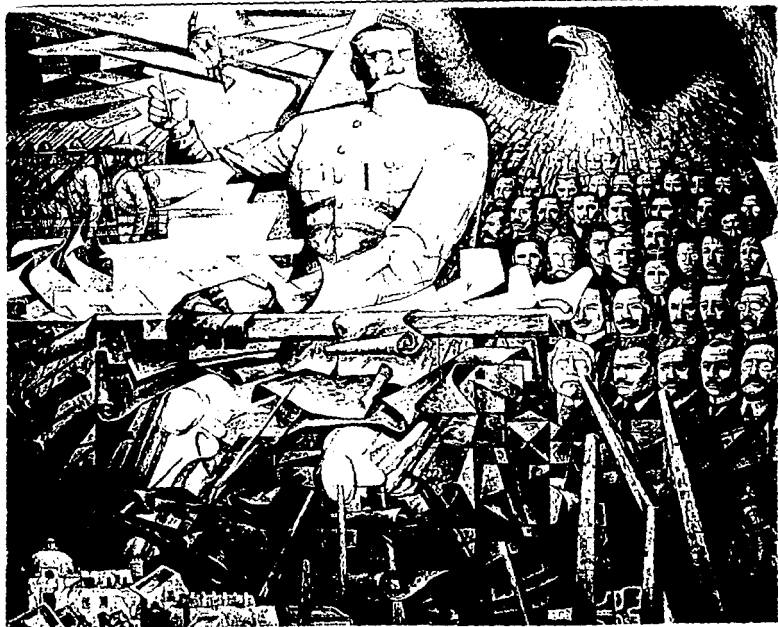
8

9



10

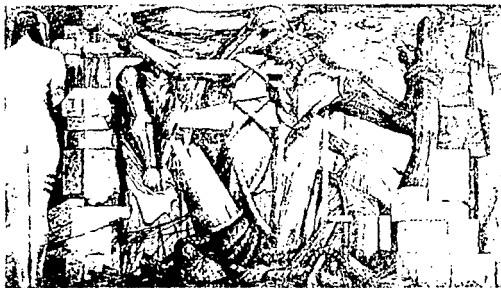




11



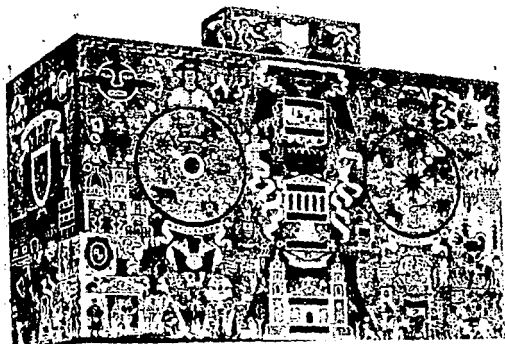
12



13



14

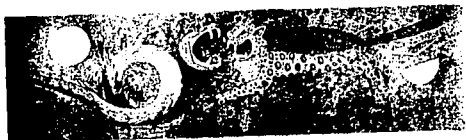


15

16



17



18



19

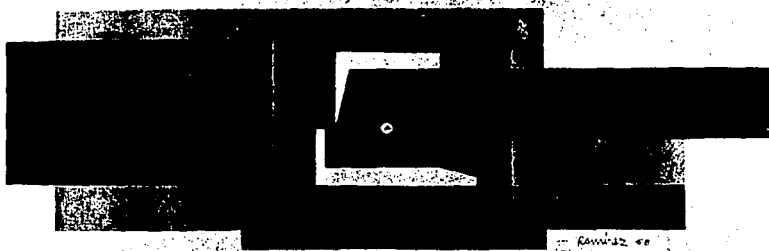


20



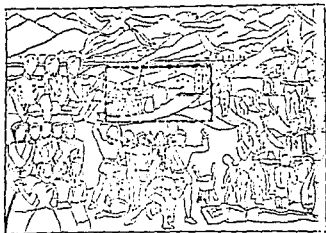


21



22

23



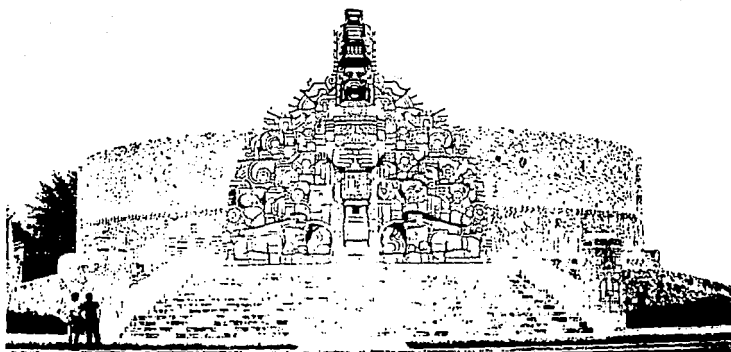
24



25

26





27



28

29



30



31



32



33



34



35



36

CONCLUSIONES

El muralismo mexicano se caracteriza desde su nacimiento por los siguientes valores fundamentales; lo nacional, lo popular y lo revolucionario:

Lo Nacional. Luchó el muralismo mexicano en el campo cultural contra la influencia de las corrientes europeas, revalorando el legado autóctono del país.

Lo Popular. Como las fiestas populares, la belleza; la sensibilidad de los indios, la historia de su pueblo, de su paisaje, de su cultura y sociales, ocupándose de asuntos olvidados o que en cualquier otra época se habrían visto sin interés.

Lo Revolucionario. En contraron una atmósfera propicia los artistas, plantean y crean el muralismo la escritura necesaria forma y contenido, como una ambición justa, como una afirmación, como un desafío; dejando una manifestación de la cultura nacional buscando acceso a lo universal.

Podemos decir que la revolución mexicana fueron el descontento social en contra de la dictadura Porfirista, por las injusticias y severas condiciones propiciadas por está en el terreno económico, político y social que organizaban la represión social y las causas políticas económicas y sociales, en las relaciones exteriores del país.

La convulsión revolucionaria o movimiento armado de 1910, dejó como consecuencia un arte social, resultado del sacudimiento ideológico y cultural de México que se presidió la revolución.

Las figuras más revelantes de la pintura mural son: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Todos ellos realizan frescos monumentales cuya vivacidad cromática es, una de sus principales características. En cuanto a la temática, exaltan las glorias del pasado prehispánico; magnifican el trabajo de los obreros, condenan la colonización.

Siqueiros fue miembro de la oficialidad del General Manuel M. Dieguez quién encabeza la división del Occidente del Ejército Revolucionario, y llegó a alcanzar a

rango de Capitan Segundo en el Gobierno de Venustiano Carranza. Orozco también se incorpora al Ejercito Revolucionario. Rivera tuvo conversaciones con los dirigentes de la Revolución. Los tres fueron los pioneros de darle fuerza a la Pintura de la Revolución Mexicana.

El muralismo mexicano cumplió con una función eminentemente estética que se funda en elementos innovadores de gran fuerza y valor plástico, por su gran categoría formal, colorístico, compositiva y temática, y está ser congruente al contenido al fondo y a la forma.

El tema predominante del muralismo fue la Revolución Mexicana, en ella encontramos un impetu nacional que la dirige de las obras derivativas de otros países seguidores de los movimientos europeos y sin arrigo real en las tradiciones y en la vida propias. La pintura se encontró con libertad, responsabilidad y posibilidad, como no se habian disfrutado antes en el continente, pero esto no fue tema limitante, en él expresaron temas de contenido humanista y universal. Puede decirse que fue el arte de la oposición política, pero también de oposición a todo lo inhumano que condena la explotación.

Se condena en el muralismo las miserias humanas, el militarismo, el capitalismo, y hasta el comunismo; Orozco aborda temas impactantes en los que condena a la guerra, al fascismo, a la pérdida de los valores morales, todo lo que es escoria y corrupción de la humanidad.

El muralismo fue combatido con la imposición de corriente formalistas abstractos geométricas, para combatir el arte figurativo que era el pilar estético en el que se apoyaba la Escuela Mexicana de Pintura, y una de sus manifestaciones más importantes del muralismo mexicano.

En cuanto al muralismo colombiano se refiere, se puede concluir que los artistas Colombianos tuvieron una influencia del muralismo mexicano.

A mediados de la década de los treinta, el Ministro de Educación bajo el régimen de Alfonso López Pumarejo, impulso el estudio de la técnica del fresco y aseguró así mismo el patronato oficial, para su aplicación práctica en los edificios estatales.

Los artistas revaloraron el pasado autóctono, nuestras propias raíces, la raza, el paisaje, la flora, la fauna, el indígena, las creaciones populares. Alcanzaron un nuevo lenguaje universal como la talla de Fernando Botero, Alejandro Obregón, Enrique Grau, Pedro Nel Gómez, Alipio Jaramillo, Luis Alberto Acuña e Ignacio Gómez Jaramillo.

El movimiento muralista colombiano no tuvo el alcance general humano y estético que se esperaba. Queda apenas como un intento temático estilísticamente avanzado. El pintor colombiano está interesado en seguir explorando el camino de la pintura mural de grandes dimensiones, esa expresión plástica que repetidamente es más que un acompañamiento del muro, es comunicador en una síntesis dialéctica.

En general que todo muralismo que hoy se haga tiene que estudiar y superar la aportación del mexicano. Tarea grande gigantesca, pues su dimensión temática y técnica es asombrosa. El arte mural puede ofrecer alternativas visuales de descanso espiritual y social.

BIBLIOGRAFIA

1. ACEVEDO, Esther. Guía de Murales del Centro Histórico de la ciudad de México. Universidad Iberoamericana. Departamento de Artes. Consejo Nacional de Fomento Educativo CONAF. México 1984. 147 p. Il.
2. AGUILAR, José Hernan. El Arte Colombiano del siglo XX.
3. ARDIZA, Jaime. Artistas Colombianos Contemporáneos en Colombia. Bogotá 1977.
4. ARENAS BETANCOURT, Rodrigo. Un Realismo Más Alla del Tiempo. Villegas Editores. Colombia. 1986. 284 p. Il.
5. BARNEY CABRERA, Eugenio. "Temas de Ayer y de Hoy". El Arte en Colombia. Bogotá 1980.
6. BARTOLI, José. Proyecto de Mural. The Black Man in América. México. 1973. 56 p.
7. BAYON, Damián. América Latina en sus Artes. Serie América Latina en su Cultura UNESCO. Siglo XXI. Editores, S. A. 3ª Edición. México. 1974. 234 p.
8. BAYON, Damián. Arte Moderno en América Latina. Editorial Taurus, S. A. Madrid - España. 1985. 349 p. Il.
9. BAYON, Damián. Artistas Contemporáneos de América Latina. Ediciones del Serbal / UNESCO. París. 1981. 124 p. Il.

10. BAYON, Damián. "Cinetismo, Arte de Acción (1940 - 1972)". Aventura Plástica de Hispanoamericana. Fondo de Cultura Económica. (Brevarios del Fondo de Cultura Economía 233). México 1974. 364 p. II.
11. BELKIN, Arnol. "Textos: 1960 - 1985". Contra la Amnesia. Universidad Autónoma Metropolitana. Editorial Domés S. A. México 1986. 305 p. II.
12. BIRBRAGHER, Celia Sredni de. Arte en Colombia. Editorial Distribuidores Unidas Ltda. Bogotá 1992.
13. BUENDIA CAMPOS, Catalina. "Comparación entre el Muralismo Oriental y el Mexicano". La Ruptura en el Arte Mexicano en los Años 50'S. ENAP. División de Estudios de Posgrado UNAM. México 1990. Tesis Orientación Artes Visuales. 242 p.
14. CABALLERO RUBIANO, German. Arte Colombiano 1920 - 1980.
15. CARDOZA y ARAGON, Luis. Orozco. UNAM. México 1959. 315 p. II.
16. CARDOZA y ARAGON, Luis. Pintura Contemporánea de México. 2ª Edición. Editorial ERA. México 1988. 232 p. II.
17. CARRILLO AZPEITIA, Rafael. "La Epoca Prehispánica, el Virreinato y los grandes artistas de nuestro siglo". Pintura Mural de México. Editorial PANORAMA. 4ª Edición. México, D. F. 1981. 155 p. II.
18. CORREDOR R. Matheos José. Tamayo. Editorial Polígrafa, S. A. Barcelona. 1987. 128 p. II.

19. ----- Cultura y Sociedad en México y América Latina. Serie Investigación y Documentación de las Artes Plásticas. CENIDIAP. México, INBA 1987.
20. ----- Curso Práctico de Pintura y Dibujo. Enciclopedia Didáctica Maveco. Editores S. A. Madrid 1987. Tomo 4. 968 p. II.
21. DELMARS ROMERO, Keith. "Otras Figuras del Muralismo". Historia del Arte Mexicano.
22. DOERNER, Max. Los Materiales de la Pintura y su Empleo en el Arte. Editorial Reverte. 3ª Edición. España 1973. 471 p. II.
23. EMERICH, Luis Carlos. "Pintura Mexicana Joven". Figuración y Desfiguros de los 80'S. Editorial Diana, S. A. de C. V. México 1989. 197 p. II.
24. FABREY J. Henri. La Magia de los Colores. Editorial Ruvera San Miguel 37. 2ª Edición. Barcelona. España 1972. 92 p. II.
25. FELGUERA, Manuel. Los Artistas Latinoamericanos a Partir de los Años 50'S. ENAP. División de Estudios de Posgrado UNAM. México, D. F. 19
26. FERNANDEZ, Justino. Arte Moderno y Contemporáneo de México. Instituto de Investigación Estética UNAM. Imprenta Universitaria México 1952.
27. FERNANDEZ, Justino. "Breve Historia - siglo XIX y XX". El Arte Moderno en México. Instituto de Investigación Estética de la UNAM. México, D. F. 1937. 473 p. II.

28. FERNANDEZ, Justino. Arte Mexicano: de sus orígenes a nuestros días. 7ª Edición. Editorial Porrúa. México. 1989. 249 p. II.
29. FERNANDEZ, Miguel Angel. "Obras Maestras de la Pintura". Historia de los Museos de México. Planeta Barcelona. Madrid. 1987. 240 p. II.
30. GALLO, Miguel Angel. Las dos Revoluciones.
31. GARCIA, Ramón. Diccionario Enciclopédico Ilustrado. Editorial Larousse, 3ª Edición. Tomos: 1, 2, 3. 997 p.
32. GIL TOVAR, Francisco. El Arte Colombiano. Editores - Colombia Ltda. Plaza & Janes. 3ª Edición. Bogotá - Colombia. 1984.
33. GOLDMAN, Shifra M. Pintora Mexicana Contemporánea en los Tiempos de Cambio. Instituto Politécnico Nacional: Domes. México 1989. 284 p.
34. GUEVARA, Roberto y Otros. "Figuración Fabulación". 75 Años de Pintura en América Latina. Editorial Museo de Bellas Artes. Caracas.
35. GURZAN, Xavier y Otros. "Escritos de Carlos Mérida Sobre Arte. El Muralismo". Panorama de la Pintura Mural en México. Colección. Artes Plástica Serie Investigación y documentación de las Artes. INBA. México 1987.
36. GUTIERREZ, Miguel. Del Fresco a los Materiales Plásticos. Editorial Domes. México 1986.
37. HAUSER, Arnol. "Tendencias y Métodos de la Crítica Moderna. Teorías del Arte". Editorial Guadarrama / Punto Omega. 5ª Edición Barcelona 1982. 422 p.

38. HURLBURT, Laurencep. Los Muralistas Mexicanos en Estados Unidos. Editorial Patria S. A. de C. V. México, D. F. 1991. 321 p. II.
39. ----- La pintura Mural de la Revolución Mexicana. Producida por Artra para el fondo de cultural económica. 2ª Edición. México, D. F. 1967.
40. JARAMILLO GIRALDO, Gabriel. La pintura en Colombia. Fondo de Cultura Económica. México 1948.
41. LINARES, Mercedes. Murales. C.U. Dirección General de Intercambio Académico y Cultural UNAM. Dirección General de Publicaciones. México, D. F. 1967. 38 p. II.
42. LOSOS, Ludwik. Las Técnicas de la Pintura. Editorial Libsa Madrid. España 1987.
43. LUNA ARROYO, Antonio. Jorge González Camarena en la Plástica Mexicana. Universidad Nacional Autónoma de México. 1981. 338 p. II.
44. MAYER, Ralph. Materiales y Técnicas del Arte. Editorial Hermann Blume, España. 1985. 687 p. II.
45. MEDINA, Alvaro. Procesos del Arte en Colombias. Instituto Colombiano de Cultura. Editorial Andes. Octubre Bogotá 1978. 564 p. II.
46. MEJIA DE MILLAN, Beatriz Amelia. El Arte Colombiano en el siglo XX. Editorial gráficas Olimpia. Pereira - Colombia. 1988. 155 p. II.

47. MERIDA, Carlos. "Sobre Arte: El Muralismo". Panorama de la Pintura Mural en México. Colección Artes Plásticas Serie Investigación y Documentación de las Artes. INBA. México 1987.
48. MICHELI, Mario de. Sigueiros. Secretaría de Educación Pública / Cultural. Dirección General de Publicaciones CONAFE. México 1985. 100 p. Il.
49. MILIGUA, José. "El siglo XX". Historia Universal del Arte. Editorial Planeta S. A. España. 1987. V.IX.
50. NEUVILLANTE ORTIZ, Alfonso de. México, Arte Moderno. Ediciones de la Galería de Arte Misrachi, México 1976.
51. OROZCO, José Clemente. Autobiografía. SEP Cultura. México ERA 1971. 121 p. Il.
52. OKAMOTO KOIZUMI, Toru. Comparación entre el Muralismo Oriental y el Mexicano. ENAP. División de Estudios de Posgrado UNAM. México, D. F. 1978. Tesis Maestría en Pintura. 48 p. Il.
53. PARRAMON, José María. Así se Pinta un Mural. Instituto Parramón (Colección Aprender Haciendo) Barcelona, España. 1972. 72 p. Il.
54. PELLIAR, Carlos y Carrillo A. Rafael. La Pintura Mural de la Revolución Mexicana. Fondo Editorial de la Plástica Mexicana. 4ª Edición. México 1989.
55. PERAL, Miguel Angel. Diccionario Bibliográfico Mexicano. Editorial, P. A. C. México, D. F.

56. RIVERO, Mario. Artistas Plásticos en Colombia los de Ayer y los de Hoy.
57. RODRIGUEZ, Antonio. "El Hombres en Llamas". Historia de la Pintura Meral en México. Editorial Thames and Hudson Londres Alemania 1970. 519 p. Il.
58. ROSELL, Luisa y Otras. Pintura Americana Venezuela - Chile y Colombia. Centro Editor de América Latina S. A. Buenos Aires - Argentina 1977. 96 p. Il.
59. ROSEMAR y LAMBERT. "El Siglo XX". Introducción a la Historia del Arte. Universidad de Cambridge. Editorial Gustavo Gili. S. A. 2ª Edición. Barcelona 1985.
60. SALVAT, Juan y Rosas, José Luis. "Arte Contemporáneo". Historia del Arte Mexicano. Salvat Mexicana de Ediciones S. A. de C. V. III SEP. 2ª Edición. México 1986. V. 16. 2455 p. Il.
61. SALVAT, Juan. Historia del Arte. Salvat Mexicana de Ediciones S. A. de C. V. Impreso en México. 1984. Tomos 24. 2991 p. Il.
62. SALVAT, Juan. Historia del Arte Colombiano. Salvat Editores Colombianos S. A. Bogotá. 1986. V. 6. Il.
63. SERRANO, Eduardo. Cien Años de Arte Colombiano 1886 - 1986. Editorial Benjamín Villegas & Asociados Bogotá - Colombia 1985
64. SILVA, José de Santiago. Chávez Morado Vida. Obra y Circunstancias. Editorial Electrocomp. Sociedad Anónima México. 1984. Tomos II.
65. ----- Simpatía y Diferencias Relaciones de Arte Mexicano con el de América Latina. "X Coloquio Internacional de Historia del Arte". Instituto de Investigación Estéticas. UNAM. INBA / INVIERNO. México 1988. 421 p. Il.

66. SMITH, Ray. El Manual del Artista. Ediciones Blume Madrid - España 1982. 352 p. Il.

67. SMITH, Stan. Manual del Artista. Editorial Blume. Madrid. 1982. 320 p.

68. SUAREZ, Orlando. Inventario del Muralismo Mexicano. Universidad Nacional Autónoma de México. México 1972. 472 p. Il.

69. TIBOL, Raquel. "Epoca Moderna y Contemporánea". Historia General del Arte Mexicano. Editorial Hermes. S. A. México 1964. 248 p. Il.

70. VILLAGOMEZ LEVRE, Adrián. Historia del Muralismo Mexicano, del Prehispánico al año 2.000. Curso impartido en la ENAP. de División de Estudios de Posgrado UNAM. México 1991.

71. WETHEIM, Paul Cout, Cardoso, Luis y Aragón. "Cuarenta Siglos de Plástica Mexicana". Arte Moderno y Contemporáneo. Editorial Herrero. 2ª Edición. México 1981. V.5. Il. 187 p. Il.

72. WORK, Thomas. Los Materiales en la Pintura Artística. 1979. 78 p. Il.

73. ZALAMEA, Jorge. Literatura, Política y Arte. Instituto colombiano de Cultura. Editorial Andes. Bogotá Colombia. 1978. V.31

REVISTAS

1. Arte en Colombia Internacional. N° 49, 50, 51, 52, 53. Bogotá. Colombia 1992 y 1993. 182 p. II.
2. "El prólogo de la Pintura". Lecturas Dominicales Suplemento de El Tiempo. N° 179. Octubre Bogotá 1926.
3. "José Chávez Morado". Imágenes de Identidad Mexicana. N° 36 UNAM. México 1980.
4. "Arte. Literatura y Bibliografía". Índice Cultural. N° 23. 24 25. UNEPE. Bogotá. Noviembre - Diciembre 1955. y Enero de 1956. Año V.
5. "Pedro Nel Gómez" Gaceta UNAM. N° 2.820 Ciudad Universitaria. México 1993.
6. México en el Arte. N° 15. Editada por INBA / INVIERNO. 1986.
7. Catálogo Banco de la República. Bogotá Colombia 1990. 103 p. II.
8. "Semanal Nueva Epoca" La Jornada. N° 13. Septiembre de 1989.
N° 161. Julio de 1992. México. 48 p. II.
9. Tierra a Dentro. N° 59, 60, 61. Julio, Agosto, Septiembre de 1992. México.