

00261
2ej.
3



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Escuela Nacional de Artes Plásticas

**Análisis del Mural en la obra de Diego Rivera
"SUEÑO DE UNA TARDE DOMINICAL EN LA ALAMEDA
CENTRAL"**

INVESTIGACION Y ELABORACION DE

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRIA EN PINTURA MURAL**

**P R E S E N T A :
BETTY GUTIERREZ FLOREZ**

**TESIS CON
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.

	Página
Índice	4
Introducción	9
Capítulo I	
1. Pintura Mural	14
1.1 Concepto	14
1.2 Características	15
2. Requerimientos para la elaboración de una pintura mural	17
Notas para el Capítulo I	23
Capítulo II	
2. Pintura mural en México	
2.1 Antecedentes	24
2.1.1 Arte Prehispánico	24
2.1.1.1 Expresión Mágico-Religiosa.	24
2.1.1.2 Murales Antiguos	25
2.1.2 Arte de la Conquista	27
2.1.2.1 El Barroco.	28
2.1.2.2 El Neoclásico	29
2.1.3 Post-Revolución	29
2.1.3.1 Renacimiento del Muralismo.	30
2.1.3.1.1 Período Revolucionario 1910.	31
2.1.3.1.2 Función Social	32

	Página
2.1.3.1.3 Los Tres Grandes	36
Notas para el Capítulo II	40
Capítulo III	
3. Diego Rivera	42
3.1 Datos biográficos	42
3.1.1 Estudios realizados	42
3.1.1.1 En México	42
3.1.1.2 En el exterior	43
3.1.2 Rivera en San Carlos	46
3.1.2.1 Reforma Académica	46
3.2 Su pintura mural	47
3.2.1 Aporte al resurgimiento del arte mexicano	49
3.2.2 Conceptos	51
3.2.3 Opiniones del Artista	52
Notas para el Capítulo III	53
Capítulo IV	
4. "Sueño de una Tarde Dominical en la Ala- meda Central"	54
4.1 Datos generales	54
4.1.1 Ubicación	54
4.1.2 Medidas	55
4.2 Composición	55
4.2.1 Perspectiva	56

	Página
4.2.2 Movimiento y reposo	56
4.2.3 Proporción	57
4.2.4 Equilibrio	57
4.3 Color	57
4.4 Procedimiento	58
4.4.1 Soporte	59
4.4.2 Pigmentos	59
4.4.3 Pincelada	60
4.5 Función Social	60
4.5.1 Contenido socio-político	61
4.5.1.1 Período	62
4.5.1.2 Análisis de personajes	62
4.5.2 Proyección a la Comunidad	67
4.5.3 Situación actual del mural como mensaje	73
Notas para el Capítulo IV	75
Conclusiones	76
Bibliografía	82
Índice de ilustraciones	92
Apéndice A	94
Apéndice B	95



ANALISIS DEL MURAL EN LA OBRA DE DIEGO RIVERA
"SUENO DE UNA TARDE DOMINICAL EN LA ALAMEDA CENTRAL"

I N T R O D U C C I O N

Ha sido de gran importancia para latinoamérica, el desarrollo cultural mexicano que a través del muralismo ha hecho su expresión más relevante, sirviendo de testimonio social e histórico desde el periodo prehispánico y en las diversas etapas de su evolución cultural: la conquista, la colonia, el porfiriato, la revolución y después de ella.

Para llegar al tema concreto se parte del concepto mural en general que sirve como hilo conductor del desarrollo y práctica de esta técnica que ha sido desde remotas épocas el interés del pueblo mexicano.

A partir de la revolución mexicana de 1910-1921, la preocupación por esta expresión monumental es mayor; debido al carácter de la misma, permitió al artista generar conceptos y técnicas diferentes a los del arte occidental. Algunos artistas, por el mismo afán de conocimiento y desconocimiento de la realidad mexicana, viajaron a Europa a aprender la técnica del fresco que ya había sido trabajada en el México prehispánico y por los estucadores (maestros albañiles) de la época.

Diego Rivera fue uno de los impulsores del movimiento muralista; según David Alvaro Siqueiros (1978), hizo posible la iniciación del muralismo mexicano como la primera manifestación reflexiva de arte colectivo. Su valioso conocimiento y dominio técnico lo llevó a producir una vasta obra, destacándose, "Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central", por las controversias que suscitó no solo a nivel nacional sino internacional.

La investigación está basada en este mural que pertenece a las grandes obras maestras del arte universal y ya no cumple su cometido inicial, sus propósitos de llevar a las mayorías el conocimiento de tres periodos: La colonia, el porfiriato y el comienzo de la revolución, que hacen parte de la historia del pueblo de México.

Su ubicación (vestíbulo del Hotel del Prado) hace difícil el acercamiento entre el pueblo y la obra. Cual será entonces el carácter actual del mural, si la obra mural no debe ser decorativa sino que debe cumplir una función social ante el medio para el cual se realiza, como opinan Crespo de la Serna (1962) y Antonio Luna Arroyo (1981).

El trabajo está elaborado a partir de informaciones tomadas de fuentes documentales. Se realizó un trabajo de campo para obtener de la opinión pública el concepto acerca de la situación actual del mural como mensaje.

La elaboración de este texto ha sido de gran interés para mí porque me ha posibilitado el expresar muchas inquietudes y reafirmar mi posición frente al trabajo artístico. Como limitaciones encontré el hecho de ser mi primera investigación aplicando un método apropiado.

Queda aún mucho por investigar acerca de la función social del muralismo a pesar de todo lo que se ha hecho. En mi investigación llego a un somero estudio y desarrollo de la pintura mural en México en el análisis de dicha obra haciendo énfasis en la función social a través de todo el contenido.

Lo considero como un aporte al desenvolvimiento del arte en Colombia ya que el país no reproduce investigaciones que hagan planteamientos referentes al tema.

Este trabajo es una consecuencia lógica; obedece a la deformación artística producida por las Escuelas de Arte, Instituciones Culturales y los medios masivos de comunicación que hace parte de la infraestructura estatal siempre abierta a las corrientes ideológicas extranjeras: francesa y norteamericana, - antes que a los problemas artísticos de carácter nacional.

Con el descubrimiento de América en 1492, hubo un sobresalto violento en las culturas, creándose paulatinamente el mestizaje tomando el lugar de lo autóctono hasta la introducción de las academias de occidente a finales del siglo XVII -

reproductoras de unos fines ajenos a lo americano que deforman el carácter de una obra en un medio específico por falta de crítica a la intromisión ideológica. En el México actual - como en los demás países de América Latina los artistas, - - exceptuando algunos grupos integrados por jóvenes inquietos y con visiones nuevas frente a la realidad, producen un arte. - bajo la influencia del arte extranjero.

Por la misma degeneración cultural, el muralismo como manifestación pública ya no tiene resonancia ni la misma validez, se necesitan seres con carácter, artistas honestos que combatan la penetración que lleva a la aculturación de los países en - vía de desarrollo; humanistas que cuestionen los Institutos - Culturales, las Academias y Escuelas de Bellas Artes, medios - que utiliza el Estado para oficializar el arte que lo representa ante las demás naciones, el que lógicamente será para - nuestros países el arte pasado de moda, residuo estético de - los países capitalistas e imperialistas.

La cultura degenera en la medida en que el Estado la toma como medio conductor ideológico para sostener el poder; para - ello apoya el mercado monopolizado por las instituciones culturales que son las encargadas de crear e imponer "los estilos" para que el producto entre al mundo de la compraventa, -

empleando todos los medios publicitarios del mismo.

Si en este momento, debido en parte a la oficialización del muralismo, la expresión monumental no representa una alternativa real, hay que cuestionar cual es la misión de esa expresión, que deben realizar las nuevas generaciones de artistas mexicanos y latinoamericanos que mueven su obra en el contexto nacional.

Entre tanto no se den las condiciones objetivas y subjetivas que propicien una forma de expresión acorde con la realidad actual, investigaremos y trabajaremos para lograr este propósito.

CAPITULO I

1. Pintura Mural.

1.1 Concepto.

El arte en la sociedad es una clara expresión de los hechos y manifestaciones (sociales, económicas y políticas) que la conforman.

Cuando dice Felipe Cossío del Pomar: "De todos los elementos sociales que pueden darnos una idea de la callada marcha del mundo, la génesis de los fenómenos sociales, de los resortes que mueven la conciencia de los hombres, de aquel sinnúmero de pequeñas causas que producen los grandes acontecimientos, el arte es el más elocuente y preciso. Por el arte sabremos cuando un pueblo es moral y humano, cuando marcha hacia la verdad o cuando se hunde en la estupidez y el egoísmo" (1) Por lo tanto, no se puede prescindir del arte como medio de humanización del hombre, como transformador de la sociedad; es un lenguaje que surge de la liberación como respuesta a un momento histórico.

Toda producción artística encierra creencias y valores del artista, relacionados con el mundo que los rodea. Necesita nutrirse de todos los actos que conforman la ideología del pueblo, documentos que posteriormente van a constatar la historia.

Las sociedades deben atravesar periodos de conflicto para su evolución y solo cuando se suceden estos cambios y agitaciones espirituales, emergen con más fuerza las artes cargadas de expresión.

La pintura mural, como una de las grandes manifestaciones de la cultura universal, ha marcado cada paso floreciendo cuando hay algo nuevo, como en el Renacimiento, en el Neoclásico y en 1922 la Pintura Mural Mexicana que abre la ruta hacia el nuevo arte nacional.

Esta última se convierte en la expresión de más temple, pintura hecha para las mayorías.

José Clemente Orozco dice: "La forma más alta, más lógica, más pura y fuerte de la pintura, es la mural. Es también la forma más desinteresada, ya que no puede ser convertida en objeto de lucro personal; no puede ser escondida para el beneficio de unos cuantos privilegiados. Es para el pueblo. Es para todos". [2]

1.2 Características.

Un verdadero mural no es una pintura cualquiera que se pasa a un muro; tiene otras características que lo diferencian notablemente de la pintura de caballete.

Estas características son:

1.2.1 Estar pintado sobre un muro:

La superficie varía notablemente en la dimensión, como también en la composición según el análisis del muro, de los espacios rectos o curvos, de los ángulos y demás formas que lo integran.

1.2.1.1 La Arquitectura:

Al pintar un mural se debe pensar en la localización del muro en su integración con la arquitectura, el espacio que lo circunda o conforma, además, las constantes que determinan la forma y el contenido; la fusión fija los valores de la obra.

1.2.1.2 La monumentalidad:

Por su función, su impresión, su contenido ligados a otros elementos, hacen de este, un arte monumental-realista, más que un componente decorativo una forma de arte público.

Como es hecho para una mayoría requiere de formas grandes donde el detalle pierde validez, se refuerza con la pincelada, el color y las formas mismas.

1.2.1.3 La técnica:

Teniendo en cuenta la localización del muro, ya sea en interior o en exterior, se aplicará la técnica.

Existen técnicas que en correspondencia al medio físico presentan escasa durabilidad; para ello se hace necesario un estudio preliminar del estado del muro, el grado de luz, de humedad.

Si las necesidades de la realización de un trabajo mural, - - tienden a un fin específico, se debe tener en cuenta la técnica por su fácil aplicación, el tiempo y el costo del mismo.

2. Requerimientos para la elaboración de una pintura mural:

Al llevar a cabo una pintura mural es conveniente considerar una serie de exigencias, que van a dar orden a su desarrollo, como también la solución a los problemas que encierra el trabajo.

Dichas exigencias son:

2.1 En qué espacio:

- Abierto
- Arquitectura cerrada
- Exterior
- Interior
- Semi exterior
- Espacial
- Convencional
- Adaptado
- Integración

2.2 Características:

- Pictórico
- Escultórico
- Lumínico
- Agua
- Plano vertical
- Plano horizontal
- Plano inclinado
- Plano irregular
- Cóncavo
- Plano convexo

Relieve alto-bajo

2.3 Temática:

- Documentación
- Investigación

2.4 Problemas específicos:

- Campo visual
- Limitado
- Amplio
- Angulo de visión 60 grados
- Tercera dimensión en lo escultórico
- Color
- Acidos

- Agua, humedad
- Luz directa
- Luz indirecta

2.5 Técnica: Conforme al espacio donde se encuentre ubicado el muro, se escogerá entre las siguientes técnicas:

- El fresco
- La encaustica
- El temple
- El acrílico
- El mosaico
- La Piroxilina
- La madera
- Los esmaltes
- Los azulejos
- El gouache
- La vinilita
- Los relieves.

2.6 Proceso ante proyecto:

- Proceso geométrico
- Primeros intentos
- Varios bocetos
- Bocetos

- *Planta*
- *Perfil*
- *Detalle*
- *Acoración*

2.7 *Composición*

- *Sección áurea*
- *Rectángulo armónico*
- *Cuadrado armónico*
- *Poliangularidad*
- *Diferentes puntos de vista*
- *Integración de planos.*
- *Perspectiva quinética*

2.8 *Proyecto:*

- *Escala*
- *Corrección de trabajo*
- *Estudio de la composición*
- *Proyección*
- *Tener en cuenta la técnica*

2.9 *Maqueta.*

- *Incluir el proyecto en la maqueta*
- *Su integración*
- *Maqueta apropiada en materiales adecuados*

2.10 Utensilios

- Herramienta según la técnica

2.11 Cálculos

- Tiempo de trabajo
- Ayudantes
- Equipos
- Herramientas
- Andamio

2.12 Contrato

- En detalle
- En general
- Cláusulas
- Forma de pago

2.13 Impuestos

- Recibos deducibles
- 20% bruto del salario mínimo
- 1% + 15% + 2%
- Comisiones

2.14 Fotos - Notas:

- Lo hiciste bien
- Te desprestigiaste
- Lo piensas registrar
- Desaparece

2.15 : Andamio: Que ofrezca seguridad y facilidad para el trabajo.

2.16 : Presupuesto

- A quién y cómo.

N O T A S

CAPITULO I

- (1) Felipe Cossío del Pomar
La Rebelión de Los Pintores
México, Editorial Leyenda, S. A.
1945. Pág. 16

- (2) Antonio Luna Arroyo
Jorge González Camarena y la
Plástica Mexicana
México, Coordinación de Humanidades
U.N.A.M. 1981. Pág. 131

CAPITULO II

2. Pintura Mural en México.

2.1 Antecedentes.

La Pintura Mural Mexicana ha sido una forma de expresión constante con fuertes rálces en el pasado histórico. Ha atravesado diferentes etapas, que han marcado las vivencias del mundo mexicano, sin ser interrumpidas a pesar de las difcultades encontradas a lo largo de los siglos.

2.1.1 Arte prehispánico. El arte prehispánico obedece a la concepción de los antiguos habitantes de México por representar las creencias, la forma de vida y los principios-colectivos fundamentales en el desarrollo de la vida misma de acuerdo con sus anhelos y necesidades. Como en la sociedad --prehispánica, la base fundamental era la vida en colectividad, el arte no podía más que responder a los fines sociales por ser lo esencial de la organización del pueblo.

2.1.1.1 Expresión Mágico-Religiosa. La expresión mágico-religiosa fue uno de los aspectos que primó en el artista prehispánico sin privarse de tocar temas profanos como el trabajo, el amor hacia los placeres que hoy podrían aparecer como lujuriosos. El arte sensual de occidente y en especial el de la costa muestra estas escenas de la vida cotidiana

na.

La cerámica como la escultura representa la adoración y el temor hacia los dioses; más elástica, la pintura sella la vi-sión con figuras y símbolos religiosos resultado de la inevitable participación del hombre con los poderes sobrenaturales; representaciones como Quetzalcoatl que significa: la relación entre materia y espíritu; la repetición de Tlaloc en Teotihuacan, la máscara del dios del agua Chac en Kabah, etc.

Si no se entiende el símbolo en el arte prehispánico será de difícil comprensión, porque el color aparece como símbolo de homenaje unido a las creencias mágico-religiosas muy aparte del conocimiento de la física de los valores cromáticos.

El símbolo como marca permanente del mundo prehispánico nos enseña la gran capacidad creativa en la producción plástica.

"Los códices, las pinturas murales, la escultura policromada, las joyas, los mosaicos, los mantones de plumas, el tatuaje de los cuerpos, los grandes arzones de flores, etc., son testimonio vivo del culto que los indígenas de Mesoamérica -- tributaban al color". [1]

2.1.1.2 Murales antiguos. Todo lo anterior convier-

tió la pintura mural en la expresión propia de las culturas antiguas, llenando por entero ciudades como Teotihuacán.

La totalidad de los murales son pintados al fresco sobre un aplanado de cal apagada y de piedra natural; algunos colores fueron puestos en seco debido a su composición química.

Los murales del templo de Bonampak al ser descubiertos en la selva de Chiapas produjeron gran sorpresa por conservar su integridad a pesar de la humedad del terreno; debido a las infiltraciones de agua, los murales se cubrieron con una capa calcárea que los protegía.

Los indígenas plasmaron en los murales escenas de la vida social en forma realista utilizando una gama especial de colores según se encuentren localizados en el interior o exterior, dejando entrever el gran dominio de la técnica del fresco.

Las pinturas murales de Tulum son de estilo maya y aparecen bien conservadas.

Los altares pintados de la pirámide de Cuicuilco, aproximadamente construida 300 a 400 años A.C., son considerados como los murales más antiguos del México prehispánico, sin incluir la pintura rupestre cuya edad no ha sido precisada.

Las pinturas trabajadas en las rocas de grutas y acantilados de México son muchas. Son bien conocidas las de los desiertos

del norte, las de Baja California, de Chiapas, de Guerrero y Oaxaca.

Existen muchas coincidencias entre las pinturas murales y - - los códices del arte en Mesoamérica, que lleva a un estudio - - de los manuscritos Mayas, Aztecas y de otras culturas.

Se consideran murales en miniatura las pinturas de los vasos; simbolizan hechos históricos, representaciones espirituales - o religiosas; usan los mismos tonos verdes, amarillos, rojos-negros, azules y naranjas y emplean análoga técnica. La pintura de los vasos tiene más elaboración, exactitud y viveza, - mientras la pintura mural es más sencilla por la simplificación de la forma.

Es un gran legado para la historia del hombre la expresión del arte prehispánico del mundo mexicano. "Cataclismos espantosos o guerras de conquista trataron de borrar su - historia. Sus tradiciones, sus costumbres, su religión y su vida". [2]

2.1.2 Arte en la Conquista. Esta vasta cultura se - vio truncada al ser conquistada por el pueblo español. Los - templos vigorosos y fuertes suplantaron a las pirámides. Las - creencias de los indígenas y la adoración de numerosos dioses unidos a las fuerzas de la naturaleza, celebradas en rituales

al aire libre, fueron sustituidas por la religión católica - con otra simbología expresada en cultos oficiados en el interior de los inmensos templos y de difícil asimilación por parte de los aborígenes.

El arte fue gravemente lesionado, el proceso de desarrollo - alcanzado con un alto índice de evolución fue transformado - totalmente.

Los españoles construyeron con grandes muros sus conventos y templos para ser cubiertos con frescos como medio para la - enseñanza religiosa; utilizaron la misma manifestación mural para hacer proselitismo. Enseñaron a los indígenas algunos - elementos de dibujo para que fuese más naturalista; leyes de perspectiva y composición se debían tener en cuenta al pintar esos raros temas.

A pesar de ser excluidos los indígenas de la pintura, dejaron huella imborrable de su carácter pintando símbolos de representación mítica en algunos murales del siglo XVI, un claro - ejemplo puede ser la casa de Piedra de Puebla.

2.1.2.1 El Barroco. Floració en los siglos XVII y - XVIII. Se dice que el barroco en México fue la continuación - del barroco español. La pintura mural es suplantada por grandes muros de los que emergen vigorosos relieves como anticipo

a la integración plástica planteada por David Alfaro Siqueiros.

Sin embargo, la pintura mural se trabajó en pequeña escala - en las iglesias retiradas de las metrópolis o en casas privadas.

En 1794 llega a México Rafael Ximeno y Planes encargado de la dirección de pintura de la Academia con el objeto de hacer resurgir la pintura mural.

2.1.2.2 El Neoclásico. En este período como en el siglo XVI se crean de nuevo grandes espacios donde la pintura mural toma su lugar como complemento de la arquitectura al igual que los espacios vacíos como las bóvedas y cúpulas.

A pesar de ser un trabajo de calidad, es bastante fingido y conformista, carece de entusiasmo, esta es la gran diferencia con lo mexicano.

A finales del siglo XIX se inicia un rompimiento con la pintura de academia y la temática. La producción artística surgida del sentimiento y espíritu del pueblo fueron raíces que alimentaron el nuevo arte nacional.

2.1.3 Arte Post Revolución. Desde la época de la conquista en 1521, hasta la revolución de 1910 la pintura mexicana carece de identidad nacional.

Es para el siglo XIX de gran importancia la obra de José Guadalupe Posada. Recopila en ella la resistencia y rebeldía de la época y las aspiraciones del pueblo; rálces nutrientes del periodo revolucionario.

Durante la dictadura del general Porfirio Díaz, la Academia de San Carlos estuvo dirigida por profesores extranjeros; italianos, catalanes, ingleses y españoles. Los artistas pintaban, esculplan y proyectaban estilo oficial parisino o madrileño, lo que detenía toda capacidad expresiva de los mexicanos. Sin embargo hubo artistas en esta época difícil que buscaron las bases indígenas convirtiéndose en un aporte a la temática mexicana.

2.1.3.1 Renacimiento del Muralismo. No se puede señalar a la revolución como el único origen del resurgimiento del muralismo. Los conceptos unidos a los trabajos artísticos gestados antes y durante la revolución fortificaron el germen muralista.

Este fue también resultado de una opinión opuesta al concepto del arte impuesto por la cultura occidental, y vino a ser reforzado por los principios que propiciaban nuevas formas a la vida de México, surgidas de la conmoción político-social que provocó una violenta arremetida en los años 1921 - 1923.

De gran repercusión internacional, el muralismo mexicano es considerado como el primer brote de rebeldía dirigido por un grupo de pintores como consecuencia de un momento histórico que muestra al artista revolucionario una nueva obra sin mercado, nacida del pueblo y para el pueblo.

2.1.3.1.1 Período Revolucionario 1910.

Renace la pintura mural como una necesidad del momento, destinada a revalorar los conceptos culturales - extranjeros y auténticos de México. El primer brote de inconformismo político y estético por parte de los pintores contra el mandato de Porfirio Díaz se dio cuando este realizó una muestra de pintura española para conmemorar las festividades del centenario. Los pintores mexicanos abrieron otra exposición paralela en San Carlos, y motivados por el éxito crearon un Centro Artístico cuyo objetivo era cubrir los edificios públicos de pintura mural.

Les fue otorgado el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, por la Secretaría de Educación; allí se inició el movimiento muralista. Al comenzar la pintura de los muros estalló la revolución quedando el trabajo suspendido; muchos investigadores dicen que este hecho dio auge al nacimiento de la pintura contemporánea en México.

En 1911 se produce la segunda reacción en contra de la Academia de San Carlos y de los profesores extranjeros; como consecuencia se dio el cierre de la misma. El principal activis-

ta fue David Alfaro Siqueiros.

Este movimiento estudiantil consolidó en los artistas jóvenes la idea de participar en la revolución armada; luchando entre otros, Siqueiros, Miguel A. Fernández, Asúnsolo, Mateo Bolaños, etc. Muchos fueron los años que pasaron al lado de los campesinos, de los obreros, militando junto al pueblo por la liberación.

Fue así como Siqueiros y otros pintores lograron conocer su país y la verdadera historia. La experiencia de participar como combatientes, llenó la mente de los artistas con imágenes violentas convirtiéndose en temática de los muros donde perdura el pasado y presente del pueblo.

2.1.3.1.2 *Función social.* El anhelo del pueblo por expresar su historia, su vida, sus conceptos toma cuerpo en la manifestación muralista. Para lograrlo fue necesario conocer los conflictos sociales, económicos y políticos, cambiando así la función del arte en la sociedad. Síntesis de una época en donde se muestra en forma realista y revolucionaria el cargado contenido de temas sociales con técnicas modernas relevantes de la nueva plástica.

La pintura mural revolucionaria de carácter nacional nacida de la lucha de clases se vio libre de falsas hipótesis formadas, en ella el artista en comunión con el pueblo recoge su sentir; brota la historia sin falsos ropajes que escondan la-

verdad. Alcanzan la independencia y repiten la monumentalidad precolombina, constante hasta nuestros días.

Para mostrarla realidad, al artista le bastó mirar a su alrededor, beber del medio para plasmar los hechos en los edificios.

En muchas pinturas murales se canta la justicia, a la revolución; es la voz del pueblo que clama tierra y libertad.

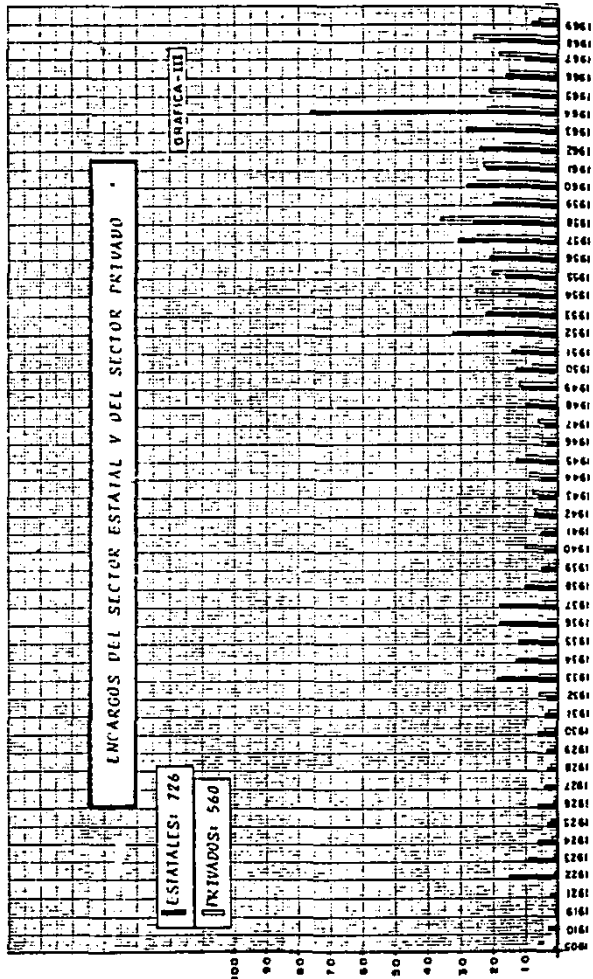
"A semejanza del gran arte de otras épocas, la pintura mural mexicana tiene un mensaje que decir. Es el mensaje de la Revolución Mexicana. Esta se propuso destruir el latifundismo, -- entregar la tierra a los trabajadores del campo y liberarlos de la esclavitud del peonaje". [3]

El desarrollo de la temática cultural obedeció al aporte de todos los artistas que unidos le dieron el carácter de trabajo colectivo.

"Esta pintura constituye el episodio más sonoro de lo artístico en Latinoamérica. Pero el rasgo principal de ella no ha sido plástico, aún cuando se haya expresado en líneas y colores, sino sociológico y político". [4]

No fue la revolución la única génesis del resurgimiento muralista; el malestar social plasmado en obras artísticas predice la Revolución Social, acelera los modos de producción y beneficia las inquietudes antes o durante la misma.

El mercado de la pintura mural se desenvuelve entre las instituciones estatales y privadas no solo de México, también de Norteamérica. [Ver gráfica No. 1. pág. 34]



Gráfica No. 1

En la primera etapa de la Revolución, los gobiernos consecuentes con el cambio que se daba patrocinan materialmente y - hacen posible el nuevo arte público.

Por otro lado las galerías de tratantes del arte crecen y en consecuencia ayudan a artistas que alejados de la realidad nacional crean obras de clara influencia extranjera, contrapeso al nuevo arte público desde posiciones arte-puristas que favorecen la contra revolución y el mercado capitalista que crece aceleradamente.

Desde la oficialización del muralismo, el aparato gubernamental que controla las artes se liga más a los intereses de los especuladores de obras artísticas para explotar los productores y generar un proceso de pauperización y despolitización - que los convierta en reproductores incondicionales de la ideología burguesa, para poder subsistir en un medio económicamente hostil.

"Solo queda por mencionar que después de 1949, el Estado Mexicano con el aparato ideológico que es el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA, fundado en 1937), mantiene el monopolio en el control de las manifestaciones artísticas. En los años cincuenta comienza a tolerar nuevas tendencias, pero hasta muy entrados los años setentas sigue prefiriendo como manifestaciones oficialistas las obras de espíritu muralista". (5)

Es así como el muralismo se oficializa a partir de 1939, se convierte en el sostén ideológico del Estado; la nueva clase-dirigente con miras hacia el capitalismo industrial, convierte al nacionalismo progresista durante la revolución en nacionalismo reaccionario después de ella.

2.1.3.1.3 Los Tres Grandes. Cuando la revolución es talla en todos los rincones de México, aparece el artista en medio de la convulsión produciendo un arte cargado de rebeldía, se llenan los muros de un arte antiacadémico con objetivos nacionales y sociales, creando conciencia sobre los valores del hombre.

Se propuso educar, crear conciencia nacional y rechazar culturas ajenas; como consecuencia surgen tres genios del muralismo - quienes legan un inmenso documento hasta hoy valioso, no solo a nivel de reproducción de temas nacionales sino la tendencia que crea en el medio artístico por la expresión cultural y el arte público como desmistificación del arte oficial impuesto.

Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, conforman el grupo denominado Los Tres Grandes.

Apoyado el grupo por los jefes de gobierno políticamente avanzados, apartados del dominio norteamericano, comienzan a pintar en la calle con la responsabilidad que merece; al exaltar los valores del hombre y de la vida en sociedad dejan entrever la claridad de concepto como del momento histórico y su -

educación. El rumbo del arte toma nuevos cauces, se fortalece con el regreso de Rivera y Siqueiros de Europa solicitado por José Vasconcelos.

Tanto la ayuda recibida de Vasconcelos, como el Manifiesto del Sindicato redactado por David Alfaro Siqueiros en 1922 fueron los dos hechos que encauzaron el movimiento muralista-mexicano.

El Manifiesto crea conciencia de la situación real que vivía el país sin imponer valores plásticos. El naturalismo se tomó como forma de expresión, por ser fácilmente comprendido por el pueblo. La motivación recibida por parte del Maestro José Guadalupe Posada marca el futuro de José Clemente Orozco, quien en muchos días se detuvo a observar el trabajo realizado por este gran maestro, el cual constituyó sus primeras lecciones. Posteriormente ingresó a la Academia de San Carlos en donde estudió en más de una oportunidad sometién dose a la rigurosa disciplina que imponía el programa académico.

Orozco equilibra el contenido violento con la parte estética; es un poeta que canta la historia; es la venganza llena de fuerza contra el clero en defensa del pueblo y de la revolución.

Siqueiros fue el muralista más revolucionario tanto en el campo de la política como en la plástica, siendo estos sus dos frentes de combate. Siqueiros siempre firme en sus propó-

sitos abiertamente manifestados en su obra, carente de veladuras para mostrar la cruda realidad. Arremetió su producción como un grito transformador al utilizar nuevas técnicas para -- violentar el sentimiento nacido de su alimento cotidiano: La realidad.

Sobresale el marcado realismo de Siqueiros, el expresionismo en las formas de Orozco y más detallado en la obra de Rivera. El trabajo artístico y la participación política del Dr. Atl se conoce como aporte en el desarrollo del arte mexicano. Influye en la participación armada durante la Revolución Mexicana por parte de los artistas; cuestiona siempre la situación del arte contra el academicismo, el museísmo y todo lo que lo aleja de su autenticidad. Su actividad política y artística - durante largo tiempo le da gran importancia histórica. Funda con Orozco La Vanguardia.

Siqueiros siempre inconforme en permanente búsqueda de técnicas y métodos; Rivera conservando el academismo marcado en la forma, narra la historia a través de sus murales y Orozco - quien une el triángulo de los tres grandes sella con su pincelada el dolor y la injusticia de su pueblo.

"Esos tres nos alejan de todos los mercados negros y, sobre todo del más obscuro, el de la crucificada Europa que atrae al egoísta y cómodo vivir de nuestros pesitos hacia sus excesos - lujosos de élite, cosiendo su miseria y escupiendo su historia".
(6)

La rebeldía de los grandes artistas en épocas de lucha, alumbran la ruta verdadera que debe seguir el artista de hoy como lo determinan los períodos revolucionarios.

"Una actitud rebelde es preferible a una complicidad tranquila. Para el artista y el pensador, es preferible la cárcel y el destierro a vivir con libertad de lacayo". (7)

Por la misma glorificación del muralismo y el culto al mismo, los tres grandes caen tal vez sin darse cuenta en el individualismo y la producción oficial de la nueva clase dirigente, a pesar del contenido del trabajo; porque el nacionalismo así como exalta los valores propios de una sociedad, puede también ser utilizado como sucedió en los períodos siguientes a la Revolución como conductor de la nueva ideología que toma nuevos cauces económicos hacia el capitalismo industrial con su lógica incidencia social y política.

N O T A S

CAPITULO II

- (1) Antonio Rodríguez
El Hombre en Llamas
Alemania, Druckerei Fortschritt,
Erfurt, 1970. Pág. 10
- (2) Pierre Ivanoff
Civilizaciones Maya y Azteca
Valencia (España), Mas-Ivars Editores S. L. Pág. 8 - 9
- (3) La Pintura Mural de La Revolución Mexicana
México, Fondo de Cultura Económica
1967. Colección Arte Universal. Pág.
42
- (4) Damián Bayón
América Latina en sus Artes
México, Siglo XXI Editores, 1980.
Pág. 15
- (5) Juan Acha
Arte y Sociedad: Latinoamérica
México, Fondo de Cultura Económica.
1981. Pág. 524

- (6) Teresa del Conde
J. C. Orozco. Antología Crítica
México, Universidad Nacional Autónoma
de México, 1983. Pág. 72
- (7) Felipe Cossío del Pomar
La Rebelión de los Pintores
México, Editorial Leyenda, S. A.,
1945. Pág. 38

CAPITULO III

3. Diego Rivera.

3.1 Datos Biográficos.

Del hogar conformado por el señor Diego Rivera y la --
señora María del Pilar Barrientos, nace en la ciudad de Guanajuato el día 8 de diciembre de 1886, Diego Rivera.

El hecho de pasar los primeros años de su infancia entre mineros y campesinos, es de gran importancia para su formación intelectual como también las ideas progresistas de su padre.

3.1.1 Estudios realizados. A los ocho años inició sus estudios en el Colegio Clerical del Padre Antonio y los continuó en el Liceo Católico Hispano.

Desde temprana edad dió muestras de su habilidad para el dibujo. Su padre designó un cuarto especial cubierto de tela donde pintó sus primeros murales, este fue su primer estudio.

3.1.1.1 En México. El primer dibujo que realizó Diego Rivera a la edad de dos años representó uno de los temas preferidos de su infancia, como era el de las máquinas:

Pinta una locomotora que sube una montaña.

Contaba apenas con diez años cuando entró a la Academia de San Carlos; la enseñanza académica la recibió de sus maestros Félix Parra, Santiago Rebull y José María Velasco.

Visita con frecuencia el taller del maestro José Guadalupe Posada cuyo trabajo lo conmueve hondamente.

Recibió una rígida formación artística. En 1902 se declara en contra del realismo fotográfico, impuesto por Antonio Fabrés durante la dirección de la Academia; se retiró de las aulas para iniciar su trabajo independiente.

3.1.1.2 En el exterior. Realiza su primera muestra en 1907 la cual le merece una beca otorgada por el señor don Teodoro Vahesa, Gobernador del Estado de Veracruz.

Becado en la ciudad de Madrid, inicia sus estudios en la Academia de San Fernando. Las enseñanzas del maestro Cnichstro - lo empapan del realismo español.

Radica en París de 1908 a 1909; en esta época hace varios viajes de estudio por Bélgica, Holanda e Inglaterra adentrándose en las manifestaciones como el posimpresionismo, la pintura de los nabis y del simbolismo. Expone con los independientes en París y lo impresiona Cezanne con su trabajo.

De regreso, en México muestra sus primeros trabajos y asiste al inicio de la Revolución.

Retorna a París en 1911; expone en el Salón de Otoño y es influenciado por el puntillismo y el cubismo, huellas que marcan su obra pictórica. Contrae matrimonio con Angelina Beloff.

De nuevo en París expone con los Independientes en 1912.

Arduo es su trabajo en París, durante los años 1915 a 1920; - toma elementos de la obra de Gauguin, Renoir y Cezanne.

De 1920 a 1921 viaja por Italia, bebe de los antiguos maestros las grandes enseñanzas en los cuadros y frescos. Vuelve a México lleno de conocimientos que vuelca en sus obras murales donde deja plasmada la vida del pueblo.

Contrae matrimonio con Lupe Marín en 1922.

Invitado por la Comisión de Educación Pública de la URSS a - la celebración del décimo aniversario de la Revolución de Octubre, viaja en 1927 donde realiza una serie de obras basadas en las festividades y hechos que se conmemoraban.

Comandaba la delegación con David Alfaro Siqueiros con quien tuvo la oportunidad de entrevistarse con Stalin, el cual desilusionó a Rivera después de pronunciar un discurso en el que planteaba el aporte nulo del muralismo mexicano por considerarlo academicista y sin que la revolución cultural fuera paralela a la revolución política.

De regreso a México, viajó con Siqueiros por Alemania y Checoslovaquia en donde pudieron ver la relación que existe entre el arte mexicano del momento con el arte de la edad media gótica de ese país; solicitaron con insistencia al Gobierno de México realizar una exposición pero nunca se les respondió.

Continuaron el viaje con escala en New York, La Habana y Vera

cruz. Durante esta travesía Rivera tiene las primeras controversias con Siqueiros y es cuando decide a su llegada, retirarse del partido comunista. Hubo tanta discrepancia entre ellos que pasaron largo tiempo sin dialogar, rompiendo ese mutismo y otra vez, amigos, deciden participar en la fiesta de media travesía donde ellos disfrazados de kirguises, inmigrantes musulmanes de raza amarilla, habitantes de Rusia) ganaron el premio.

Al arribar a Veracruz, Siqueiros fue detenido y conducido a la penitenciaría, mientras Rivera fue llevado a México en tren. Las controversias continuaron con relación a posiciones frente a las artes plásticas en el México de la revolución.

Logra Rivera en 1929 ser expulsado del partido comunista de México. Bertram D. Wolfe, marxista estadounidense radicado en México y luego expulsado debido a su actividad política, fundó la traición de Rivera; tan cruel y fuerte fue el documento que los miembros del Comité Central acordaron por unanimidad, no publicarlo.

Bertram también fue expulsado del partido comunista de los Estados Unidos por oportunista.

Al escribir la biografía de Rivera acusa a otros pintores que permanecieron fieles a la línea de la Internacional Comunista. De vuelta a México, termina en 1928 los murales de la Secretaría de Educación Pública y se casa con Frida Kalo.

3.1.2 Rivera en San Carlos. Siendo miembro activo del Consejo de Profesores y estudiantes de San Carlos, Jorge González Camarena organiza una huelga por medio de la cual logra el nombramiento de Diego Rivera como Director de dicha unidad docente; Rivera les habla prometido colaborar en la reestructuración del programa tradicional.

Pese a la oposición por parte de algunos maestros, fue nombrado por aclamación. Al iniciar el desempeño del cargo, cita con frecuencia a asamblea general. En cierta forma llegó a demostrar su autosuficiencia hasta ser capaz de resolverlo todo; bastaba con la aprobación de sus profesores incondicionales.

3.1.2.1 Reforma Académica. Después de más de veinticinco años de expulsado de la Academia de San Carlos retorna Rivera como Director, por esta época su trabajo lo habla convertido en el artista del pueblo; para entonces tenía el ofrecimiento de trabajo por parte del Presidente de la República. Fue un periodo brillante para Rivera, habla subido demasiado sin experimentar el peligro que ofrece tanta gloria.

Para Diego lo más importante fue egresar artistas con gran capacidad de trabajo, dando importancia a otros elementos de la obra, como la fuerza de la forma y la integración en el espacio.

Da gran importancia al contenido técnico y científico; a las matemáticas, a la química, a la física y a la escultura.

Hace énfasis en el oficio del artista y en el contenido de la obra; como también en el estudio de la historia social del arte y por último la integración plástica (la pintura, la escultura y la arquitectura).

Este proyecto fue aprobado a pesar del recelo de algunos profesores.

En San Carlos funcionaban dos escuelas, la de artes plásticas integrada por estudiante de extracción popular en su mayoría de conciencia revolucionaria, y la escuela de arquitectura conformada por estudiantes burgueses muy conservadores, lo cual creó una violenta pugna. Los arquitectos se oponían a la aprobación de la reforma y solicitaron al Presidente de la República la separación de las artes plásticas de San Carlos.

Diego Rivera fue atacado duramente durante muchas semanas con la presentación de veintiseis descargos al Consejo Universitario. Este decidió suspenderlo como Director de la Academia.

3.2 La Pintura Mural.

Rivera es considerado como el máximo representante -- del arte mexicano; su expresión es el reflejo del espíritu y de la raza. Dotado de una inmensa capacidad creadora, ha entregado al mundo su mensaje como muestra del dolor del pueblo. -- El tema lo absorbió del medio, respiró una sociedad en conflicto

lo cual valió para descargar con maestría y valor, en los diferentes muros, ese conjunto de visiones crueles pero reales. Cantó a la miseria, a la belleza de un pueblo que todo lo posee; muchos son los muros fieles testimonios de la grandiosa obra monumental puesta al servicio del pueblo. Su colosal producción, además del fuerte contenido, muestra el dominio y la concepción de la técnica.

En 1922 lleva a cabo su primera pintura mural a la encaústica en la Escuela Nacional Preparatoria de la Ciudad de México.

En 1926-1927 pinta los murales de Chapingo.

En 1928 pinta frescos en la Secretaría de Educación; además de esto, crea relieves policromados, técnica mixta (fresco mosaico).

En 1929 el mural del Palacio de Cortés en Cuernavaca.

En 1931 pinta entre otros el mural de la escalera del Luncheon Club del San Francisco Stock Exchange.

En 1933 pinta el mural del Rockefeller Center de New York.

En 1934 pinta el mural del Palacio de Bellas Artes.

En 1935 termina el mural del Palacio Nacional.

En 1940 realiza el fresco del Golden Gate International Exposition.

En 1943 inicia dos murales en el Instituto Nacional de Cardiología.

En 1947-1948 pinta el mural del Hotel del Prado "Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central."

En 1952 decora con técnica mixta (esculto-pintura) con piedras de colores naturales la fachada del Estadio de la UNAM y otros.

- El trabajo mural de Diego Rivera va paralelo a la producción de acuarelas, dibujos y pinturas de caballete; muchos de ellos se encuentran fuera de México, formando parte de colecciones privadas y museos.

En 1956 viaja a la URSS para ser tratado de un cáncer; lo acompaña su esposa Emma Hurtado.

En 1957 realiza proyectos para frescos y esculto-pinturas en el Museo Anahuacalli.

El día 24 de noviembre de 1957 muere en el estudio de San Angel en la ciudad de México el Maestro Diego.

En agradecimiento a su inigualable aporte a la historia social del arte mexicano, su cadáver fue sepultado en la Rotonda de los Hombres Ilustres del Panteón Civil de Dolores.

3.2.1 Aporte al resurgimiento del arte mexicano.

Diego Rivera no solo participó en la revolución popular, sino además en la revolución cultural; como consecuencia de lo anterior, surge la nueva expresión con carácter nacional de trabajo colectivo para el pueblo.

- A pesar de su permanencia por muchos períodos en Europa donde presencia el surgimiento de algunas escuelas y de las que recibe influencia con un sentido muy nacional, logra integrar los conocimientos al trabajo muralista.

"Es posible que sin la admiración de Diego Rivera por las manifestaciones públicas, heroicas, del Bizantino, del Etrusco, - etc., nuestro movimiento muralista hubiera surgido años más tarde, cuando los demás hubiéramos adquirido esa madurez y -- conciencia teórica, de que aún carecíamos. Su neoprimitivismo su etnografismo, su arqueologismo, su folklorismo, etc., fueron entonces necesarios. Otra cosa es su perduración en tal etapa embrionaria". [1]

Llegó en el momento apropiado para trabajar con una visión revolucionaria. Por encargo inicia el mural de la Escuela Nacional Preparatoria donde muchos jóvenes atraídos por el trabajo iban a observar; muchos se unieron en calidad de integrantes. Así se conforma al primer grupo al que se adhieren José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, impulsores del movimiento muralista.

Organiza el Sindicato de Trabajadores Técnicos de Pintores, - Escultores y Grabadores Revolucionarios, junto con José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, Jean - Charlot, Carlos Mérida, Ramón Alba, Fermín Revueltas y Máximo Pacheco.

Desencadenó gran repercusión en todas las esferas sociales esta naciente forma de trabajo artístico. El ministro de Educación José Vasconcelos conciente de la trascendencia y significado de los recientes conceptos se adhiere a ellos.

El Sindicato pide trabajo con las mismas condiciones a las de los pintores de casas y así se les concede.

En medio de solapadas agresiones de la burguesía y de la prensa brotan los murales. La masa trabajadora los ayuda con eficacia colaborando en la derrota del adversario.

Los estudiantes que permanecieron encerrados en las academias empezaron a tener inquietudes y a recibir influencias.

La enseñanza artística cambia de orientación completamente. - Se abrieron escuelas de arte libre en todas partes, muchos -- trabajadores y sus hijos hicieron producciones notables. "Su trabajo se fundía con toda naturalidad con el nuestro, creando el movimiento artístico que los críticos del arte europeo y americano llamaron "Renacimiento Mexicano". [2]

3.2.2 Conceptos

A pesar del gusto por los nativos y su inclusión - en la pintura histórica no alcanza a ejecutar completamente - un trabajo plástico ajustado a la etapa y opinión del pueblo. Sin embargo, la necesidad de describir el proceso revolucionario, de emitir juicios de contenido social y dar categoría al artista revolucionario, llevaron a Diego Rivera a ocupar un - alto nivel en la cultura. La esencia de su trabajo fue el hombre en el drama de la vida.

"Diego Rivera, en formas classicistas simplificadas y con vivo colorido, rescató el pasado precolombino, los momentos más -

significativos de nuestra historia, la tierra, el campesino y el obrero, las costumbres y el carácter popular". (3)

Este artista revolucionario llevó el arte a las mayorías con un lenguaje plentórico de contenido social claro y concreto.

3.2.3 Opiniones del Artista.

Diego consideró que el diálogo directo con el pueblo produce un arte con nuevos valores estéticos. Para Rivera el muralismo mexicano convierte al pueblo en el héroe de la obra monumental a cambio de jefes o reyes del estado, ligando cada una de sus etapas en una sola composición dialéctica y homogénea.

El arte declara Rivera, "No es ni los postres ni el banquete de la civilización" ni "el esplendor del bien" ni "el esplendor de la verdad" ni "la naturaleza vista a través de un temperamento" ni ninguna de esas cosas que los "filósofos o metafísicos han pretendido establecer..." "El arte es un atributo de lo humano, una necesidad que realiza el sumo placer y el sumo fin de la especie, su continuación esencial"... "Conduce al hombre a la rebelión contra todo aquello que lo explota y lo oprime en el terreno del libre ejercicio de la imaginación y la razón.

El arte cuando crea libremente, cuando no está controlado, condicionado y oprimido, es fundamentalmente subversivo". (4)

N O T A S

CAPITULO III

- (1) David Alfaro Siqueiros
No hay más ruta que la nuestra
México, Segunda Edición 1978.
Pág. 51
- (2) Diego Rivera
Mi arte, mi vida
México, Editorial Herrero, S. A.
1963. Pág. 105
- (3) Miguel Angel Fernández
Obras Nuestras de la Pintura
Editorial Planeta, S. A. 1983
Córcega, 273-277, Barcelona-8
(España) Pág. 197
- (4) Felipe Cossío del Pomar
La Rebelión de los Pintores
México, Editorial Leyenda, S. A.
1945. Pág. 152

CAPITULO IV

4. "SUERO DE UNA TARDE DOMINICAL EN LA ALAMEDA CENTRAL"

4.1 Datos generales.

En el año de 1947 le fue encargado al Maestro Diego - Rivera, pintar un mural en el Comedor del Hotel del Prado; pa ra la realización de dicho trabajo escogió el tema:

"Un domingo en la Alameda" con personajes y hechos que conforman la historia nacional, su tema preferido. En esta obra monumental los personajes permanecen en el tiempo, es una ilusión mezcla de lo verdadero y lo fantástico. Encierra un mundo de visiones y juicios donde la impresión es un eco que siempre permanece.

4.1.1 Ubicación

La Alameda está situada en un lugar central de - la ciudad de México, hermoso parque que data desde la época - de la Colonia.

Rivera se vale de la ubicación del Hotel para retratar la vida del país desde la Colonia hasta comienzos de la Revolución, en 1910.

En los inicios de la Colonia con el gobierno de Cortés, al fi nal de la Alameda se hallaba el Monasterio de San Diego, que - tenía un crematorio donde la inquisición quemaba vivas a las - personas para sacrificarlas.

La descomposición de los cadáveres emanaba tal pestilencia -

que obligó tanto a los miembros de la Iglesia como a los habitantes pudientes a buscar nuevo domicilio.

En 1848 se alojó provisionalmente el Ejército Victorioso de los Estados Unidos después de la entrega que hizo del país el General Juan Santa Ana de Almazán, traicionando con el sabotaje el plan mexicano de defensa.

Fue lugar de manifestaciones públicas e históricas, algunas dirigidas por Ignacio Ramírez cuyo objetivo era sublevar al pueblo de México contra la invasión francesa que trataba de establecer como Emperador a Maximiliano en el año de 1862.

Se valió de todos estos datos para incluir en la obra los elementos correspondientes.

El Hotel del Prado está ubicado en la Avenida Juárez 70, México, D.F., frente a la Alameda Central.

4.1.2 Medidas.

El fresco fue realizado sobre un bastidor metálico de 4.80 x 15 metros para un total de superficie pintada de 72 metros cuadrados.

4.2 Composición.

Los personajes están agrupados de tal modo que forman una franja horizontal integrada al plano superior por medio de verticales dadas por los troncos de los árboles.

Es una composición donde las etapas históricas a pesar de estar definidas por elementos pictóricos se integran a través de los personajes en una tarde de domingo, mezclando la realidad

y la ilusión.

La composición está conformada por planos sucesivos partiendo de los personajes que forman el primero, profundizando en el espacio con el globo, los árboles, los edificios, los músicos y la fuente hasta sumarse en un ciclo transparente.

Tomó como base de la composición la sección áurea o ley de oro para crear sus propias líneas geométricas donde organiza los temas y conjuntos de formas.

Con manchas de lápiz y sin entrar en detalles, Rivera elaboró pequeños bocetos que señalan las superficies donde ubica los grupos humanos.

4.2.1 Perspectiva.

Rivera no utiliza para su composición la perspectiva convencional; soluciona los espacios por la superposición de personajes que van creando la sensación de profundidad, reforzada por la perspectiva aérea, lograda por la degradación del color de los árboles, del follaje y del celaje.

Rivera hace del arte un principio que recalca la realidad con gran sentido político y social.

4.2.2 Movimiento y reposo.

Se rompe ese aparente estatismo con el movimiento de los personajes que descienden en forma piramidal hasta llegar al centro del muro para de nuevo elevarse con el globo que porta las inscripciones de la revolución mexicana, al igual -

que los globos de colores para crear espacios más abiertos en contraposición al plano inferior.

4.2.3 Proporción.

Los personajes están en proporción de acuerdo a su importancia histórica destacándose dentro de la multitud. Algunos aparecen en el plano superior y otros en el plano inferior mezclados junto al protagonista que es el pueblo. Las formas están de acuerdo a la proporción del sitio. El espacio abierto crece en la medida que los personajes avanzan tanto al frente como hacia los extremos. Los elementos que ascienden forman un conjunto armónico que envuelve todo en una sola atmósfera.

4.2.4 Equilibrio

Está determinado por los árboles que se suceden armoniosamente en ritmo con explosión de verdes y amarillos como también por las dos franjas compactas; una oscura, la de los personajes (abajo) y otra clara conformada por el follaje (arriba).

4.3 Color.

El color es una clara alusión a la región más transparente (Valle de México), reminiscencias de un pasado vivido y un futuro por venir. Aquí se conjugan y contrastan amarillos y azules, rojos y verdes, blancos y negros. Rivera plasma -

en forma magistral cada época vivida por el mexicano determinando su color local.

El color está manejado sin artificios, concebido en grandes zonas con reducida escala tonal en el follaje de los árboles y en los ropajes.

El contraste es evidente, el color caracteriza a cada individuo y los sitúa en el lugar y momento exactos.

El modelado de las figuras y demás elementos compositivos está dado en gran medida por cada uno y su opuesto inmediato, es una orquestación de luz y sombras que determina cada parte y el conjunto en general.

El color refleja el sentir de un pueblo y lo hace universal, aquí la mexicanidad está vestida de colores.

"Todos los elementos de este sueño único, vinculados por las ramas de los árboles de la Alameda, por el genio de Rivera para agruparlos en una composición trascendentes y por la onírica atmósfera de conjunto que provocan tonos esfumados de rojos, azules, amarillos, sepías, blancos y negros, dan por resultado el arquetipo. Valorización latente de las cosas que desencadenan movimientos que resuenan a lo lejos". (1)

4.4 Procedimiento.

La técnica empleada para ejecutar el mural, fue el fresco sobre aplanados.

El primer aplanado apenas cubre la tela de alambre, consta de

una preparación de:

- 6 partes de polvo de mármol #2
- 1 parte de cal apagada
- 1 parte de cemento portland blanco
- 1/2 parte de pelo de chivo

El segundo y tercer aplanados de un centímetro de espesor consta de una preparación de:

- 6 partes de polvo de mármol # 1
- 1 1/2 partes de cal apagada
- 1/2 parte de cemento blanco
- 1/2 parte de pelo corto

El cuarto aplanado o intónaco con un espesor de 1/2 centímetro consta de:

- 1 parte de polvo de mármol #0
- 1 parte de cal apagada

4.4.1 Soporte.

Los aplanados están realizados sobre un bastidor metálico, el cual facilita su conservación debido a que se crea una cámara de aire entre la pared y el muro falso evitando así las eflorescencias y las cuarteaduras causadas por movimientos sísmicos.

4.4.2 Pigmentos.

Los rojos de cadmio y los amarillos los utilizó por primera vez en este fresco además de los otros pigmentos que conforman la paleta usual y son los siguientes:

Ocre dorado
 Tierra de siena natural
 Tierra sombra
 Tierra de siena quemada
 Tierra de pozzuoli
 Rojo de venecia
 Ocre rojo
 Almagre
 Verde viridian
 Azul cobalto
 Azul ultramar
 Negro de viña

4.4.3 Pinceladas.

El mural está realizado por tareas cuyas uniones no se perciben debido a que los cortes de los aplanados son hechos a 45° siguiendo las líneas del dibujo lo cual evita que se noten.

El contorno de las figuras fue modelado con almagre y se cubrieron luego las formas con sus respectivos colores. Utilizó pinceles de todas las clases y tamaño logrando el efecto de la pincelada seca.

4.5 Función social.

En este fresco describió Rivera con gran sentimiento político y sensibilidad los sucesos artísticos, literarios, políticos y sociales de mayor trascendencia para el pueblo a partir de la Colonia, marcados por un rasgo mordaz y desprevenido, salido del pueblo mismo.

Utilizó el realismo, expresión de fácil comprensión para las mayorías a quienes proporcionó una extensa prueba de mucha importancia histórica con inscripciones del folclor, del trabajo y de la guerra, a través de las cuales se llegó a conocer al pueblo.

4.5.1 Contenido socio-político.

Rivera carga la obra de contenido social y político al mostrar la sociedad donde a pesar de tomar un día festivo aglutina los hechos que han convulsionado políticamente la gesta del pueblo mexicano.

Desfiló ante sí la existencia de la nación, la burocracia con sus lujosas prendas, los niños, las mujeres, los indígenas, los charros, los vendedores ambulantes, la policía, los próceres con sus rasgos inconfundibles, los libertadores, los tiranos, los poetas y los grandes pensadores mezclados entre sí. Individuos que se mueven, juegan, duermen, lloran, unos en actitud agresiva y otros pasiva llenando de emoción y tragedia el ambiente, haciendo del mural una de las obras más admiradas de este siglo. Con su trabajo deja ver que además de artista y con gran significación, es hombre conciente, sagaz, aferrado a la tierra, firme en ella.

"La historia, la sátira y la descripción de costumbres, todo envuelto en una atmósfera luminosa de nostalgia y de ensueño, se dan la mano en el mural del Hotel del Prado, que tan acaloradas controversias provocó". [2]

El mundo sugerido es tan racional que se puede introducir a la Alameda por cualquier punto que se desee.

La Colonia, la Intervención y el Porfiriismo están representados por los hombres más importantes, evocando además la reforma con el Imperio pasajero de Maximiliano, las guerras defensivas y la Revolución de 1910-1921 señalando sus valores, lo que hace de la obra una metáfora plástica y no una lección de historia.

4.5.1.1 Período.

Este mural fue pintado durante el gobierno del Presidente Miguel Alemán. Se terminó de pintar en el año de 1948, un año antes de oficializarse el muralismo:

En este período la pintura mexicana entra en crisis porque el Estado ya no tiene los propósitos que favorecieron al artista en el período revolucionario, por lo tanto se suprime el apoyo oficial con fines educativos y progresistas y de nuevo se torna el gobierno reaccionario y decadente; puesto que las -- empresas privadas y oficiales son las encargadas de hacer los contratos para que se decoren los edificios pero cualquier tipo de contenido que aparezca en una obra como la del Hotel -- del Prado, causa reacción.

4.5.1.2 Análisis de personajes.

Todos los personajes que han producido dolor y alegría al pueblo, se encuentran en el mural; puestos con la misma destreza equivalente a la de los grandes maestros de

Europa que lo formaron y a los maestros mexicanos de todas --
las épocas.

En un lugar céntrico del mural aparece Diego Rivera, cuando -
era niño; de los bolsillos del saco, sale una culebra y una -
rana. Rivera lleva de la mano a la calavera Catrina (ver grá-
fica No. 2) que significa la burguesía falsa y engañada. Toma
del brazo con la muerte mexicana aparece José Guadalupe Po-
sada precursor del neorrealismo mexicano y a quien Rivera ad-
miró. Considerado como el grabador más grande que ha produci-
do el denominado arte popular con más de 15.000 obras en don-
de expresó la explotación, el dolor y la alegría del pueblo -
mexicano. Su contenido social motivó la producción de muchos -
artistas que trabajaron y que aún trabajan honestamente por el arte.
Detrás de Diego infante, aparece José Martí y su mujer Frida
Khalo a quien Rivera le profirió su gran amor; la pintora y -
compañera de su vida que lo toma por el hombro.

Al lado derecho pintó a Lupe Marín en edad adulta en compañía
de sus dos hijas y sobre ellas la representación de las dife-
rentes clases sociales por medio de personalidades históricas.
Otros personajes que aparecen: Madero notificando la conquis-
ta revolucionaria contra Porfirio Díaz, arrojando contra los
vicios de la nueva burguesía a una muchedumbre en la Alameda.
Cortés, de cuyas manos chorrea sangre y junto a él los actos-
de fe de la Santa Inquisición mostrando la tortura. El Gene--



Gráfica No. 2

ral Santa Ana. El General Scott con su fruncido ceño entre--
gando las llaves de Texas y sobre él, Benito Juárez héroe del
pueblo, quien sostiene la Constitución de 1857.

Aparecen otros retratos que pueden representar a un Avila Ca--
macho o a un Miguel Alemán causaron indignación entre los par--
tidarios que creyeron que hablan sido caricaturizados por el
pintor. Rivera pintó debajo de Benito Juárez a Ignacio Ramí--
rez, llamado el Nigromante quien sostiene en la mano una noja
que contenía la siguiente frase: "Dios no existe" cita que ex--
presó el mismo Ignacio Ramírez en una conferencia que dictó -
a un grupo de estudiantes y profesores en la Academia de Le--
cción creando gran escándalo a nivel nacional e internacional.
(ver gráfica No. 3)

Allí aparecen vendedores de globos, de dulces, de comida, el--
voceador de periódicos y el carterista. Al lado izquierdo se--
parada por Porfirio Díaz se encuentra una familia indígena -
que es retirada por la policía, actos que se sucedían durante el -
mandato de éste en su gobierno y que eran repudiados. Al fondo de esta -
escena los músicos que daban conciertos de bandas y las sillas, que se al--
quilaban por cincuenta centavos. Continúa con la iniciación del perio--
do revolucionario representado por el francotirador y el jinete armado; -
en la parte inferior escenas del pueblo, el vendedor de frutas, el puesto
de comida, el vendedor de ringletes, el charro dormido elevan
el rostro de Francisco Madero.



Gráfica No. 3

4.5.2. Proyección de la comunidad.

El centro del conflicto del mural fue la frase "Dios no existe". En la conferencia de Letrán Ramírez planteaba que no son las fuerzas sobrenaturales las que hacen - - avanzar al género humano sino que obedece a la unión del mismo.

Hubo oposición por parte de algunos miembros de la Academia - entre ellos sacerdotes, a que Ramírez se expresara ante el público; pero el padre Lacunza director de la Academia quiso - que lo hiciera como muestra de respeto por la libre expresión. Su discurso desató la ira en el conglomerado, sin embargo a solicitud del padre Lacunza, Ignacio Ramírez pasó a ser miembro de la Academia, por considerarlo merecedor de ese honor - al demostrar su alto grado de razonamiento y su elevado saber. La frase, cuyo contenido tiene mucho valor histórico, permaneció en el boceto de la pared pasando inadvertida por un espacio de seis meses.

Fue el director del Hotel, Torres Rivas, quien empezó a perturbar organizando manifestaciones de estudiantes nacidos del arribismo, gritando "muera" al pintor y frases alusivas a la existencia de Dios y vivas a Jesucristo. A tal agresión llegó el grupo de reaccionarios católicos que apedrearon el estudio del pintor como también la casa de habitación en Coyoacán.

Otro acto delictivo fue cometido en contra del mural; un so--

brino del director del Hotel con otros tres compañeros pertenecientes a la organización secreta Los Conejos, penetraron - al comedor del Hotel y rasparon el letrero del mural (ver gráfica No. 4). En su defensa salió Rivera quien coincidentalmente se encontraba en una recepción celebrada en el propio lugar.

Como respuesta al doloroso cometido le propusieron sus amigos elevar una propuesta inmediata por ser considerado como un hecho vandálico atentatorio contra los derechos de propiedad artística.

Orozco, Siqueiros y el escritor José Revueltas proclamaron discursos a -- los huéspedes del Hotel mientras Rivera restauraba la cita. La policía ni se atrevió a intervenir, pero si estuvieron vigilados por los uniformados-vestidos de civil.

Fallido el primer intento, Torres Rivas, bajo soborno, acudió a un carpintero empleado del gobierno a que violentara de nuevo el mural. Este no se contentó con borrar la frase sino también el rostro de Diego niño. Posteriormente Rivera reparó el mural. Ningún funcionario público exigió respeto ante este hecho y se disculparon solapadamente; siempre rechazó toda propuesta de cambiar el contenido de la frase.

Los periódicos y partidos permanecieron mucho tiempo en una discusión y ataque constantes a Rivera y a su obra "Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central".

La búsqueda de la identidad hace que Diego Rivera muestre en-



Instante en que con un cuchillo de mesa borra la frase "Dios no existe" del mural del Hotel del Prado, el 4 de junio de 1948.

Gráfica No. 4

esta obra la verdad sin esconder lo que es propio de su pueblo.

Muchos fueron los argumentos que se le plantearon al Arzobispo de México para que accediera a la bendición del hotel, negándose rotundamente, aludiendo que en ese sitio se encontraba la frase blasfema.

En vista de que el mural fue reparado, los dueños del hotel decidieron taparlo aunque podía ser visto a solicitud de los turistas.

"En 1956, después de su regreso de la Unión Soviética, Rivera, con la finalidad de que el pueblo viera el mural, eliminó esa frase y solamente puso la fecha de dicha conferencia. Posteriormente, en 1960, el mural pintado sobre un bastidor metálico, fue trasladado del comedor al vestíbulo del propio hotel".
(3)

"Conferencia de Letrán" (como aparece en la gráfica No. 5) - fue la frase que reemplazó la inicial; este hecho acabó con la pugna suscitada y dio pie a descubrir definitivamente el mural.

"La cita del Nigromante, "Dios no existe", transcrita en caracteres minúsculos, fue pretexto vil para el secuestro de la pintura; la verdadera razón fue la claridad en la expresión de la trayectoria política de México, sintetizada en el lenguaje del pueblo, presentando sus caracteres sucesivos hasta --



En 1956 decide restaurar la parte lesionada del mural del Hotel del Prado y cambia la frase "Dios no existe" por Concilio de Letrán, reunión en la que fue pronunciada por Ignacio Ramírez.

el actual periodo de consolidación política de la burguesía, con toda la corrupción con que la nueva clase de nuevos ricos ejerce desvergonzada y cínica su poder". (4)

Poco tiempo después de ser destapado el mural al público, se hospedó en el hotel el Cardenal Daugherty quien además de sentir inmensa pasión por esta expresión histórica, admiraba la obra de Rivera y consideraba el mural del hotel como uno de sus preferidos.

Repetidas veces observó el trabajo causando recelo entre los dueños del hotel. A solicitud de los mismos acudió con ellos a observar el mural y en el diálogo que sostuvieron salió en defensa de Rivera.

Hace claridad sobre la frase y la considera como una cita histórica que nada tiene que ver con la Iglesia. Mira con buenos ojos la actitud del padre Lacunza y condena la infracción cometida contra el trabajo de Rivera y señala a Torres Rivas como el autor del malestar, creador y propiciador de los agravios. A pesar de todo, la frase nunca se restituyó.

Todo el problema que se suscitó en torno al mural, trajo resultados positivos a Rivera como por ejemplo: el Instituto Nacional de Bellas Artes promovió una exposición de los trabajos realizados cincuenta años atrás.

Los coleccionistas de obras de arte comenzaron a interesarse por los cuadros de Diego Rivera y a adquirirlos valiéndose - el éxito a la exposición de 1949.

Al poco tiempo se le concedió el premio nacional de Artes - - Plásticas por parte del Gobierno Mexicano.

4.5.3 Situación actual del mural como mensaje.

Los gobiernos cambian y por lo tanto las artes juegan cada vez un papel diferente. Evidentemente en el mural se pueden apreciar las escenas y mensajes consignados por Rivera. Este mural es de alto contenido crítico frente a una -- realidad nacional observada histórica y socialmente.

En esa medida, como elemento concientizador de masas de proyección popular, de denuncia política, el mural fundamentó su existencia en la apreciación directa que de él pudiere hacer el pueblo protagonista del mismo.

El mensaje permanece en el contenido, ilustra al observador -- generalmente turista, sobre la realidad consignada en la -- obra.

Pero debido al lugar en donde se encuentra, el mismo lujo que ostenta crea una barrera que impide a la gente del pueblo por lo menos disfrutar de la obra, convirtiéndose esto en un objeto llamativo ubicado en el Hotel del Prado que alimenta la -- curiosidad de una minoría, si es que a algunos interesa la -- idiosincrasia del pueblo mexicano.

Hoy en día, el mural, lejos de brindar su apreciación popular, sobrevive en una atmósfera de turismo pintoresco y exótico, -- donde la curiosidad no permite cuestionamientos políticos que fueron la razón de su origen; por lo tanto no puede-

argumentarse que cumpla actualmente una verdadera función social.

El pueblo no tiene acceso a la historia sino como protagonista, como actor de una tragicomedia callejera a las puertas del hotel; sublimado por el mural, en la calle conquista difícilmente el sustento.

N O T A S

CAPITULO IV

- (1) Berta Taracena
Diego Rivera. Su obra mural en la
Ciudad de México.
México, Ediciones Galería de Arte,
Hirachi, 1981. Pág. 60

- (2) Antonio Rodríguez
El hombre en llamas
Alemania, Druckerei
Fortschritt, Erfurt 1970
Pág. 268

- (3) Orlando S. Suarez
Inventario del muralismo mexicano
México, Dirección General de Difusión
Cultural. U.N.A.H. 1972. Pág. 272

- (4) Diego Rivera
Arte y Política
México, Editorial Grijalbo, S. A.
1979. Pág. 335

CONCLUSIONES

El mural desde el arte prehispánico abigarrado de símbolos mítico-religiosos se convirtió en el germen de la cultura mexicana.

Sigue de la mano con la historia presentando altibajos, que modifican sus técnicas y contenidos según la demarquen los acontecimientos. Cuando el avance revolucionario hace su aparición en la sociedad las fuerzas populares se tornan conductoras y hacen surgir toda la creatividad de que es posible un pueblo que por largos años no ha tenido expresión.

Para México fue necesario y de trascendental importancia el resurgimiento de esta grandiosa expresión muralista porque cumplió una misión poderosa: educar y crear conciencia sin la cual no se hubiera logrado enaltecer al pueblo para que más rápidamente se lanzara al combate.

Cuando los artistas se deshumanizan para penetrar en el mercado del arte, el arte se hace innecesario en la sociedad. La invasión de productos artísticos creados como necesidad de mercancía, solamente interesan a la burguesía.

El obrero, el campesino, el indígena como los demás sectores marginados de nuestros países en conflicto, tienen otros intereses sin desligar lo político de lo cultural; porque el trabajador del arte y la cultura es el encargado de entazar--

Los cuando las circunstancias que atañen a un momento dado -
 así lo exijan.

Hay que seguir los pasos de la vida del pueblo, hay que enfi-
 lar y engrosar los ejércitos que marcan la revolución cultu-
 ral y política.

Diego Rivera, para escribir la historia de una manera real, -
 recoge lo mejor de la tradición mexicana plasmada para siem-
 pre por José Guadalupe Posada. Ellos miran el pasado y presen-
 te mezclados entre héroes verdaderos y héroes de cartón segui-
 dos de lacayos que no dejan penetrar al pueblo en la Alameda,
 sueño de la vieja Europa hecho realidad en el corazón de la -
 ciudad, un corazón a punto de estallar porque Dios no existe.
 Aún a pesar del artista fue borrada esta inscripción y la -
 muerte no deja de sonreír impenetrable en su misterio.

No solamente en México sino América Latina en general el ar-
 tista en su mayoría se ha dejado deslumbrar por los movimien-
 tos foráneos que desubican cualquier manifestación posible de
 carácter nacional. Pero aún queda algo de dignidad en el hom-
 bre latino; muchos pintores, escultores y dibujantes que per-
 manecen anónimos y en continua investigación unida al trabajo
 con el pueblo que a pesar de las fuerzas opositoras y reaccio-
 narias bloquean por todos los medios el lanzamiento de nuevas
 propuestas; estos en forma lenta se alzan, para surgir de nue-
 vo con la misma pasión y respeto por el ser como lo hicieron-

Los grandes maestros: José Guadalupe Posada, el Dr. Atl, Orozco, Rivera y Siqueiros entre otros.

El mural del Hotel del Prado cumple una doble función: dar a conocer la historia de México a los extranjeros una visión global de los hechos que muestran las contradicciones de una sociedad en gestación. Representa al pueblo y la burguesía en su esencia para conocimiento y deleite de una élite que descansa sobre los logros y fracasos de la Revolución; y como parte de la decoración del hotel ya que el pueblo no tiene acceso por la "categoría" del mismo.

Una de las conclusiones primordiales es que no puede existir un arte de carácter popular sin base social que lo sustente.

El mensaje del artista no es permanente, así la interpretación de la obra corresponda a un carácter histórico ya que puede ser manejada de acuerdo con los intereses y premisas de la política cultural que impere en cada período determinado.

Este mural no puede jugar un papel concientizador de masas porque no llega a ellas, a nivel artístico o político, simplemente cumple la función de ser una obra de arte universal con características nacionales para ser admirada como un logro personal de técnica y estilo.

Así lo mexicano adquiere un carácter particular en la cultura universal no como una consecuencia lógica del proceso políti-

co social que vive hoy el país, sino como imagen del pasado - inmediato, que surge como una constante permanente, presencia viva de los antepasados aún sobresaltados por la conquista - del imperio español.

Cada revolución truncada deja sus rezagos patológicos tales - como la grandeza de sus héroes militares, políticos o artis- - tas que en gran medida contribuyeron al engrandecimiento de - los valores de la nacionalidad; engrandecimiento que los ele- - va a pedestales intocables y perecederos por generaciones en- - teras. Esto no permite un proceso paulatino de desarrollo en- - concordancia con el momento histórico que se vive tanto a ní- - vel tecnológico como de comunicación.

La comunicación masiva ha jugado un papel decisivo en la com- - prensión y/o desorientación de los problemas que nos atañen - como latinos con raíces indígenas.

Hemos ido perdiendo nuestra identidad para identificarnos en cualquier sitio de nuestra América por patrones establecidos - de antemano por los medios de comunicación.

El mural como arte público, como arte de masas debe ser motor en núcleos o regiones donde el desarrollo diario, la forma de trabajo de sus componentes es manual y aún más, donde la má- - quina trata de reemplazar al hombre.

A pesar de que la tecnología haya creado las computadoras pro- - cesadoras de datos y productoras de arte programado, no alcan-

za sino a influenciar a una pequeña minoría en países desarrollados.

— Hoy todavía el mural mandado a recoger por los vanguardistas, tiene su cometido siempre y cuando las políticas culturales no sean el importar estilos y patrocinarlos; creando corrientes-artísticas alejadas totalmente del diario vivir y quehacer del pueblo mexicano.

— El realizar este trabajo me significó el enriquecer mis conocimientos relacionados con la referencia histórica de un movimiento que trascendió a nivel universal y a través de él, a reafirmar mi posición frente al trabajo artístico.

No solamente leyendo la historia se documenta, las visitas a los diferentes murales de la ciudad y fuera de ella, como también el diálogo permanente con el pueblo, fueron una fuente constante que mantuvo en mí, a pesar de los problemas de distinta índole, ese deseo de permanencia y de culminación de mis estudios.

Pero no podemos detener el tiempo ni repetir la historia, ahora son otras las condiciones sociales, políticas y económicas de Latinoamérica y por tanto las manifestaciones artísticas deben estar de acuerdo con esa realidad; las nuevas propuestas deben seguir en el medio donde vivimos, teniendo en cuenta que pertenecemos al tercer mundo desangrado y empobrecido, primero por nuestros conquistadores españoles y ahora por el

imperialismo norteamericano.

No se trata entonces de engrandecer los logros sino de proyectarlos, darles una dimensión legal que permita ligar el pasado con el presente, lo extranjero con lo nacional, el pueblo con sus dirigentes y así desarrollar el muralismo con una - - visión renovadora ligada a la estructura de la ciudad y del país entero no como elemento y objeto decorativos; más que esto, hay que incrementar el ser colectivo y su sentir en el medio que lo circunda. Para esto se requiere llevar la Universidad a la calle, el arte al pueblo para que lo desarrolle, lo adopte como forma de vida y la creatividad como alternativa para el autodesarrollo.

B I B L I O G R A F I A

Acha, Juan

Arte y Sociedad: Latinoamérica

México, Fondo de Cultura Económica

1981

550 p.

Bayón, Damián

América Latina en sus Artes

México, Siglo XXI Editores,

1980

239 p.

Carrillo A. Rafael

Pintura Mural de México

México, Panorama Editorial, S. A.

1981

155 p.

- Castedo, Leopoldo

Historia del Arte y de la Arquitectura Latinoamericana

Barcelona, España, Editorial Pomare, S. A.

1970

344 p.

Crespo de la Serna, Jorge Juan

Diego Rivera Pintura Mural

México, Ediciones de la Revista Artes de México

1962

45 p.

Del Conde, Teresa

J. C. OROZCO Antología Crítica

México, Universidad Nacional Autónoma de México

1983

158 p.

De Neuvillate-Ortiz, Alfonso

México Arte Moderno II

México, Ediciones Galería de Arte Mirachi,

1977

62 p.

Del Pomar, Felipe Cossío

La Rebelión de los Pintores

México, Editorial Leyenda, S. A.

1945

346 p.

Del Pomar, Cosío
Nuevo Arte
México, Editorial América
1939
232 p.

Diccionario Enciclopédico Salvat
Barcelona, Madrid Salvat Editores
S. A. 1960
Novena Edición
10.112 P.

Fernández, Justino
El Arte del Siglo XIX en México
México, Imprenta Universitaria
1967
256 p.

Fernández, Justino
Arte Moderno y Contemporáneo de México
México, Imprenta Universitaria
1952
521 p.

Fernández, Miguel Angel

Obras Maestras de la Pintura

Editorial Planeta, S. A. 1983

Córcoba, 273-277, Barcelona (España)

198 p.

Gaceta U.N.A.M.

Órgano Informativo de la Universidad Nacional
Autónoma de México

Volumen II No. 25 Ciudad Universitaria

14 de Abril de 1983

31 p.

Garaudy, Roger

Sartre, Jean Paul

Fischer, Ernst

Estética y Marxismo

España, Ediciones Martínez Roca, S. A.

1969

135 p.

Hadjinicolaou, Nicos

Historia del Arte y Lucha de Clases

México, Siglo Veintiuno Editores,

1981

231 p.

Ivanoff, Pierre

Civilizaciones Maya u Azteca

Valencia (España) Mas-Ivars

Editores, S. L.

1979

191 p.

Kubler, George

Ragón, Michel

Traba, Martha

La dicotomía entre el Arte Culto y el Arte Popular

Universidad Nacional Autónoma de México, México 20, D.F.

México, 1979

283 p.

La Pintura Mural Mexicana

México, Fondo de Cultura Económica

1967. Colección Arte Universal.

47 P.

Luna Arroyo, Antonio

Jorge González Camarena en la Plástica Mexicana

México, Coordinación de Humanidades

U.N.A.M. 1981

337 p.

Mendez, Leopoldo

Artista de un Pueblo en Lucha

México, Centro de Estudios Económicos y Sociales del
Tercer Mundo, A. C.

Instituto de Investigaciones Estéticas U.N.A.M.

1981

127 p.

Olea, Oscar

El Arte Urbano

México, Coordinación de Humanidades

U.N.A.M., 1980

171 p.

Orozco, José Clemente

Autobiografía

México, Ediciones Era

1981

112 p.

Piña Dreinhofer, Agustín

Arquitectura Prehispánica

México, Departamento de Humanidades Dirección General
de Difusión Cultural U.N.A.M.

33 p.

Reyes, Víctor M.

Del Guercio, Antonio

Gual, Enrique F.

De Micheli, Mario

Moyssén, Xavier

Los Grandes Maestros de la Pintura Universal

México, Promociones Editoriales Mexicanas, S.A. de C.V.

1980

160 p.

Rivera, Diego

Arte y Política

México, Editorial Grijalbo, S.A.

1979

460 p.

Rivera, Diego

Mi Arte, Mi Vida

México, Editorial Herreró, S. A.

1963

238 p.

Rodríguez, Antonio

El Hombre en Llamas

Alemania, Drukerel Fortschritt

Enfurt 1970

519 p.

Sánchez Vasquez, Adolfo

Antología Textos de Estética y Teoría del Arte

México, Universidad Nacional Autónoma de México,

1972

492 p.

Scherez García, Julio: Director General

PROCESO Revista

México, Semanario de Información y Análisis No. 325

24 de Enero de 1983

Universidad Autónoma de Guerrero

64 p.

SEVERINI, G.

El Tratado de las Artes Plásticas

Argentina, Talleres Gráficos "La Mundial"

1944

220 p.

Siqueiros, David Alfaro

No Hay más Ruta que La Nuestra

México, Segunda Edición 1978

127 p.

Siqueiros David Alfaro

Me Llamaban el Coronelazo

México, Biografías Gandesa 1977

613 p.

Siqueiros, David Alfaro

Cómo se pinta un Mural

México, Ediciones Taller Siqueiros

Venus y Sol Jardines de Cuernavaca

Cuernavaca, Morelos, 1979.

148 p.

Siqueiros

Exposición de Homenaje SIQUEIROS

México, Imprenta Madero, S. A. 1975

127 p.

Suárez S., Orlando

Inventario del Muralismo Mexicano

México, Dirección General de Difusión Cultural

U.N.A.M. 1972. · 412 p.

Tanacena, Berta

Diego Rivera Su Obra Mural en la Ciudad de México

México, Ediciones Galería de Arte Mésachí

1981

83 p.

Tíbol, Raquel

Arturo Estrada y sus Caminos en el Arte Mexicano

México, Instituto Nacional de la Juventud Mexicana 1961

69 p.

Tíbol, Raquel

JOSE CHAVEZ MORADO Imágenes de Identidad Mexicana

Coordinación de Humanidades U.N.A.M.

1980

158 p.

Torres-Michúa, Armando

La Pintura Contemporánea (1900 - 1950)

México, Departamento de Humanidades

Dirección General de Difusión Cultural U.N.A.M.

36 p.

**INDICE DE ILUSTRACIONES
Y GRAFICOS**

1.	Encargos del Sector Estatal y del Sector Privado	34
	Orlando Sudrez Inventario del Muralismo Mexicano. Pág. 390	
2.	Sueño de una Tarde Dominical en la Alameda Central (Detalle)	64
	Maestros de la Pintura Fascículo 68, Ilustración No. 20	
3.	Sueño de una Tarde Dominical en la Alameda Central (Detalle)	66
	Maestros de la Pintura Fascículo 68, Ilustración No. 21	
4.	Un estudiante borra la frase "Dios no existe"	69
	Rivera Arte y Política	
5.	Diego restaura la parte lesionada del Mural	71
	Rivera Arte y Política	

A P E N D I C E A

La forma del análisis del mural "Sueño de una tarde dominical - en la Alameda Central", parte de una propuesta personal por -- que considero que los puntos que se desglosan en este capítulo, corresponden a los diferentes aspectos que se deben tener en cuenta al realizar un trabajo de este género, además de - las características específicas que encierra este mural en - concreto.

Tuve en cuenta una lectura de la Revista Proceso No. 325 del 24 de enero de 1983, cuyo Director General es Julio Scherer - García.

El artículo: Cultura - Reflexiones Estéticas

Cuadernos inéditos de José Clemente Orozco
para celebrar su centenario (Por Raquel Tibol)

A P E N D I C E B

Para concluir el Capítulo IV tuve en cuenta las encuestas - - realizadas como trabajo de campo en el Hotel del Prado, Avenida Juárez 70, México, D.F., durante los meses de agosto septiembre de 1983.

El tema central de la encuesta hace referencia a La Función social actual del mural del Hotel del Prado "Sueño de una tar de Dominical en La Alameda Central".

Entre los entrevistados tuve en cuenta que pertenecieran a diferentes clases sociales: dos pintores, un poeta, un arquitecto, cuatro obreros, seis estudiantes, dos empleados y tres -
- juristas.