

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

COMPARACION ENTRE EL MURALISMO ORIENTAL  
Y EL MEXICANO

Tesis que para obtener el título de  
Maestro en Pintura

Presenta:

TORU OKAMOTO KOIZUMI

México, D. F.

Noviembre de 1978.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## 1.- INTRODUCCION.

El significado social del muralismo mexicano es tan fuerte que su hábito recorre firme el espíritu de los artistas del mundo que - desean realizar pintura mural. La pintura mural es ante todo un arte social, y un arte práctico con fines masivos; es ésta la idea-básica que quiero desarrollar en esta tesis; en pocas palabras, comparar el muralismo oriental y el mexicano, en un estudio de sus historias, para sacar elementos que me permitan mostrar con claridad, que siempre -tanto en oriente como en occidente, en tiempos - pasados y modernos- el Muralismo ha sido una pintura con fines prácticos y sociales, que siempre ha transmitido un momento cultural, -- una identidad nacional, el repunte de una corriente de pensamiento.

La primera parte de mi tesis va rastrear la idea que he expuesto en la historia del muralismo Oriental; la dificultad de este intento ha sido grande; difícilmente hay grandes obras sobre el arte en oriente, y mucho menos versan concretamente sobre el muralismo; aún así, he logrado reunir un gran material de tipo histórico que me sirve para entresacar del arte general de oriente lo - específicamente mural. Digo pues, que en este primer capítulo situaré la historia del muralismo en oriente y apuntare mis notas con escritos sobre la técnica empleada, la composición, y obviamente - el tema.

Para poder diferenciar de las otras formas artísticas la manifestación mural, tuve que emplear una definición para esta; la -- pintura mural se diferencia de cualquier otra porque la pintura mural siempre se hace en función del sitio en el cual se encuentra, - de acuerdo a la arquitectura de la construcción, y manifiesta contenidos de carácter social ó masivo.

Al estudiar la historia del muralismo en oriente descubrimos que aquí, más que nunca, esta definición se hace válida: el arte mural en oriente está íntimamente ligado a las distintas religiones que se han manifestado en la historia asiática y siempre se le ha utilizado con fines de difusión. Las pinturas murales que he reseñado continuamente dejan ver esta característica, una pintura -- educativa que expresa un pensamiento; por otro lado, siempre el mural en oriente se hizo de acuerdo a la arquitectura de la construcción: se utilizaron cuevas, grutas, palacios, adaptándose a sus formas, y finalmente estos sitios albergaron murales cuyos temas estaban en función del lugar: un túmulo mortorio, un recinto de ceremonias, la pared de un palacio que cantaba las glorias pasadas.

En fin, si con esta definición he precisado el muralismo como se ha dado en Asia, el problema no ha sido nada difícil, a nivel bibliográfico, con relación al muralismo mexicano. Muy al contrario, la bibliografía y los eruditos que pueden ser consultados implican un enorme trabajo que entre a escribir una historia del muralismo mexicano es inútil y tonto, mejores y más valiosos intentos se han hecho, y el lado histórico propiamente lo he circunscrito al muralismo oriental. Para éste arte no hay historia específicamente escrita y creo hacer una aportación al respecto. Digo pues, que en cuenta al segundo capítulo que escribiré, sobre el muralismo mexicano, he resuelto la cuestión no escribiendo su historia sino tratando de ver el hecho cultural en sí mismo.

En éste sentido hay un paralelismo con cualquier momento esplendoroso del muralismo oriental; por ejemplo, durante el siglo VIII de n.e., en la dinastía T'ang, en China, el muralismo alcanzó muchas obras realizadas; se encontraba en ascenso el gobierno del Emperador Hsuan Tsung (713-756) su corte contrató al gran pintor - Wu Tao Tzu para pintar en sus palacios gran número de murales. Esto revelaba el ascenso cultural que se daba en el momento, poco -- mas ó menos como el despertar cultural del pueblo mexicano que en éste siglo crea el Movimiento Muralista.

Con toda su diferencia de tiempo, cultura y lugar, estos para lelismo se han dado, y el hecho cultural que trataré en el capitulo segundo sirve un poco para entender los hechos del pasado oriental; y sirve además en otro sentido: la poca documentación ( y obra conservada) sobre el muralismo oriental dificulta la comprensión del fenómeno; la riqueza bibliográfica sobre el mexicano pue de darnos luz sobre una génesis semejante.

Es quizá éste un sentido bien importante que quiero encarar; las comparaciones que hablo en esta tesis se refieren a hechos culturales, que, en un estudio comparado de sus historias demuestran cosas sorprendentes: las técnicas se adaptan a las condiciones locatarias y los temas responden a culturas en ascenso; estas condiciones se cumplen rigurosamente en oriente y en la cultura mexicana, igual que, aún cuando no tan manifiestamente, y salvando las diferencias en los actuales movimientos murales de poco desarrollo de nacionalidades que buscan una cultura propia. Este sería el tema para la parte correspondiente a las conclusiones; -- aquí expondré las tendencias artísticas que se notan en los pueblos Chicano y Chino contemporáneo, como una muestra de la renovada tendencia del arte mural. Esta claro que ninguno de estos movimientos presenta grandes maestros como los antiguos ó los Tres Grandes Mexicanos, pero, de todas formas es importante mencionarlos .

Por último quiero hacer referencia a las principales dificul tades que encuentre al trabajar al movimiento mexicano; ya dicho que no son de carácter bibliográfico; muy por el contrario, este, abundante y erudito ha contribuido poderosamente a la comprensión del fenómeno que me trajo a México.

Como a muchos jovenes artistas del mundo el muralismo Mexicano me impactó por su grandeza; mi viaje a México se hizo para estudiar en sus fuentes este movimiento, y así, desde la comprensión de su idioma, a las características de su pueblo, fui comprendiendo poco a poco, la esencia del mural Mexicano. Mi principal

dificultad estribó en comprender, como extranjero, un movimiento cultural de raíces tan hondas; sólo la comprensión de una nacionalidad que nacía me dió la clave del secreto, el pueblo Mexicano con sus hondas raíces y tradiciones despertó al comienzo de este siglo con un fuerza avasallante; en el arte se manifestó ésta -- fuerza creando el Movimiento muralista. Mi dificultad consistió en comprender esa fuerza y esa plasmación, comparable tan sólo a las gestas culturales de los grandes momentos de la humanidad.

Es así, que con esta introducción busco centrar el tema de mi tesis; he mostrado la síntesis de ella, y ahora entro a desarrollarla.

## 2.- CAPITULO PRIMERO

### 2.1. EL ESPIRITU DEL MURALISMO ORIENTAL.

Cuando se estudia la historia del arte mural en Oriente lo primero que se nota es el sentido religioso que cruza todos los estilos; más aún, estos son estilos religiosos influidos - o determinados por los movimientos políticos de la época; ésta - tradición religiosa en oriente, es tan asentuada, que la intrinca cada red de dinastías y escuelas puede verse con claridad toman do una cuerda maestra; ésta guía es la corriente religiosa que-determinó la dinastía en cuestiones, y su arte mural se va a entender por la contextura específica de la religión de que se trate .

En forma manifiesta este combate de religiones se va hacer evidente en China sobre todo, en la lucha entre el confucismo - y el budismo; después de que la técnica budista india entra a solucionar los problemas de la composición del mural en Oriente, - la lucha persistirá contra el confucismo, ahora enfrentado a las distintas tendencias del budismo; en este cuadro de combates religiosos entrará a jugar un papel importante el Budismo Zen.

Se podría ver fácilmente que el espíritu que prima en todo el arte mural Oriental es el religioso, éste punto de referencia será manifiesto continuamente en la función que cumple los murales; se encuentran en grutas funerarias, en templos, o en los - palacios gobernantes que los utilizan con fines religioso -morales; ya de por si, oriente cuenta con un contexto cultural decidididamente religiosa, la utilización de la pintura mural con fines pedagógicos o morales, completará una visión del espíritu - que se encuentra en estas corrientes.

A lo largo de toda la historia de Oriente, es decir, en el largo período donde la cultura occidental no penetraba a los territorios Asiáticos, la cultura se va a caracterizar por su aspecto metafísico; las grandes mitologías Chinas, Indias y Japonesas, van a centrar los caminos temáticos del arte mural, aquí se presentarán los cuatro paraísos tradicionales, las figuras de Buda, etc; en resumen toda la estructura del arte oriental tendrá el signo religioso; la estética, la técnica y la literatura -importante para nosotros por sus testimonios sobre la plástica- serán documentos de estas raíces culturales y veremos que - el refinamiento y la sensibilidad Oriental, serán lo característico y distintivo frente a la cultura y el arte del Occidente.

Cuando miramos ésta relación contrastante entre oriente y Occidente, podemos visualizar un poco más el espíritu del muralismo de oriente. mientras occidente funda su cultura en tradiciones puramente racionales -la mitología griega se la recuerda - como "mitología"-, Oriente se yerge sobre lo religioso. Esta diferencia va a ser apreciable y va a definir en último término el espíritu de estas dos culturas. Si por un lado podemos comparar al muralismo Oriental con el Mexicano por similitudes de -- proceso y magnitudes, por el otro la diferencias básicas en cuanto culturas muy diversas, van a significar sus distinciones, -- distinciones que también caracterizarán a estos movimientos por sus contrastes, sus manifestaciones diferentes y ligadas por lo hondo: sí bien afirmo lo precedente, al mismo tiempo destaco un - hecho importante, sea en Oriente o en México el muralismo res--ponde a una fuerte y arraigada tradición nacional, a una cultura creada, a una raza que se consolida. Veremos detenidamente que el muralismo Japonés -después de liberarse de la influencia China- marca un carácter de tipo nacional; es el arte del Yamato-e.

Teniendo presente así, el sentido del espíritu que fundamente el arte en Oriente, podemos centrar al estudio de la historia de los dos puntos centrales del muralismo en Oriente: el arte mu

ral en China y en Japón.

## 2.2. EL MURALISMO EN CHINA

### La dinastía Han.

Entre los años 206 a.n.e. y 220 de n.e., surgió en China la dinastía Han. Al comienzo del reinado de los emperadores Han estos consolidaron los territorios iniciales de su dominio, esforzándose por defender sus fronteras; su imperio llegó a entrar en contacto con Corea y la India, a través del Asia Central. Politicamente los emperadores Han eran fuertes sostenedores del culto del Estado, y durante la dinastía llegó a florecer una frondosa burocracia; religiosamente eran confucistas y verán aparecer durante su imperio las primeras manifestaciones del budismo, que penetra en China en el siglo I de n.e.; durante este período encontramos las primeras manifestaciones del muralismo Oriental; - el confucismo inspiro' figuras de gobernantes legendarios, ministros virtuosos e hijos fieles de la antigüedad, que se representaban en los muros de los palacios Han y en capillas para servir de ejemplo a las nuevas generaciones; no se conserva los nombres de estos artistas anónimos pero se sabe que pertenecieron a la bien organizada burocracia del imperio; se tienen noticias de estas pinturas por las descripciones encontradas en la poesía del período. De esta dinastía se remonta la tradición China de la erudición necesaria a los pintores. Los textos Han a menudo se refieren a pintura de los clásicos, colecciones de folklore, y pinturas murales; se tiene idea de estos temas por descripciones literarias y por rastros de ellas en las paredes subterráneas de las tumbas Han en varios lugares; las más importantes se han encontrado en Hopei, Manchuria y Shansi; en éste último lugar se descubrió un tumba en 1959, en Ts'aoyuan Ts'un. En el techo abovedado se encuentran pintados un dragón y un tigre entre nubes y estrellas; en ésta tumba de Shansi encontramos ya manifestados los pro

blemas técnicos de composición que van hacer tratados por muchas generaciones. En una esquina baja de la pared éste, se encuentra la escena de una montaña con la característica niebla que dará la especial forma China de sugerir distancia, los problemas que en la composición de las pinturas se solucionarán muy posteriormente.

Podríamos encontrar quizá, rastro de arte mural de este período en lápidas grabadas y ladrillos moldeados en relieve de las tumbas Han; las lápidas esculpidas del norte de China en Shantung (siglo I y II de n.e.) ponen mucho énfasis en las graves siluetas de la figura; en contraposición, nuevos ladrillos hallados de un período más avanzado de la dinastía, en Honan revelan otro sentido del espacio y la profundidad. Los problemas de la composición serán un hilo conductor que rastreo en la genesis de éste muralismo.

### Las "Seis Dinastias"

Cuando cae la dinastía Han al comienzo del siglo III de n.e. comienza un largo período en el cual China queda dividida. Durante ésta época de inestabilidad social, el sistema confucista de gobierno Han se vino abajo, y el Pueblo pone su fé en la antigua religión taoista ó el surgiente budismo extranjero. Cuando la dinastía cae se comienza una renovación en el arte, pero el sentido mural de la pintura Han se conserva junto con sus problemas de composición; estos, cómo decorar un gran espacio, cómo sugerir profundidad y separación convincentemente, cómo lograr la correcta afinidad entre el paisaje y las figuras, se intentan resolver con una composición unificada mediante una serie de rollos panorámicos extendidos unos encima de otros, ó a través de una serie de compartimentos en los que grupos de figuras estaban encerradas en una especie de celdas de rocas y árboles en una especie de montaje escénico. Este período se conoce como el de las Seis Dinastias y en el encontramos importantísimas obras de pintura mural.

De mediados del período de las Seis Dinastias se conserva en la ciudad de Kansas, en Estados Unidos, dos lápidas mortuorias esculpidas que se pueden situar entre los años 520 y 550 y que muestra los rasgos problemáticos de la composición. Al parecer el problema sólo se resuelve con el aporte de la extranjera pintura budista que ya en el siglo IV alcanza un gran desarrollo.

El budismo entró a China desde la India por el camino de culturas conocido como "la Ruta de la Seda"; subiendo por el Asia Central se llegaba a China por el Oeste para comerciar y para difundir el budismo. La Ruta de la Seda bordeó la antigua provincia del Imperio Romano conocida como la Persia Sassania; quizá aquí se encuentra el primer contacto del budismo con occidente, y esto explique la solución de los problemas de la composición que va a introducir en China; sea como haya sido, a lo largo de toda la Ruta de la Seda se construyeron santuarios budistas y se escabaron rutas; todas estas grutas estuvieron adornadas con frescos que con el paso de los siglos, y las persecuciones contra los budistas del siglo VIII han desaparecido. En el extremo oeste de China, "sobre la Ruta de la Seda", y en un cruce de culturas, se levanta la ciudad de Tunhuang; aquí, en esta región se construyeron casi 450 grutas que ahora se conocen como las grutas de Tunhuang. En 1907, un arqueólogo inglés, Sir Aurel Stein, exploró estas grutas encontrando un gran número de rollos manuscritos, pinturas sobre sedas, estandartes, papel y tejido de cañamo, obras que están fechadas entre el año 406 y 1056.

Para la historia del muralismo Oriental, las grutas de Tunhuang representa un momento clave; las investigaciones de Sir Aurel Stein han contribuido poderosamente a esclarecer un largo período. Si las primeras manifestaciones murales se dieron con la Dinastía Han, encarnando el comienzo de la tradición pictórica confucista, en el período que ahora examinamos, de las Seis Dinastias, comienza otra tradición: la budista. En

Tunhuang encontramos una verdadera historia para esta tradición y las fechas que cubren las grutas -406 a 1056- es una etapa de larga duración. En las grutas se encuentran testimonios de diferentes períodos incluyendo a la dinastía T'ang. La historia del muralismo se enriquece durante ésta dinastía y ésta es la razón para ver esta etapa bien despacio. por ahora concentremos en las grutas de Tunhuang.

La estructura del fresco de la gruta 257 (hacia el año 500) representa -como casi siempre- la historia de buda; en este caso, encarnado en una gacela dorada. La historia cuenta que después de salvar al Rey de Benarés, a punto de morir ahogado, este traiciona a buda, denunciándolo a unos cazadores; el fresco termina con el arrepentimiento del monarca y de su avergonzamiento; este tema esta expresado en una compleja mezcla de influencias. La figura del Rey de Benarés deriva de un prototipo Indio, las bandas que la rodean son típicamente Chinas, y el tratamiento heráldico, plano, de la gacela, y el suelo salpicado de flores tiene su origen en el cercano Oriente; por fin, el paisaje, también se manifiesta influido. El sentido del espacio y la distancia, el ritmo ondulante de las montañas son Chinos, pero la disposición decorativa, el contraste de los colores procede del oeste de Asia .

Vemos con estos datos la línea de razonamientos que nos -- conduce: la técnica con que se trata la composición aparece aún como precaria. Igualmente en la cueva 428 (hacia los años 530), encontramos el mismo problema, aún cuando se notan progresos.- Los Jatakas (las figuras de las reencarnaciones) cubren toda la pared, pero no se encuentra una composición única. Aún se conservan las distintas bandas longitudinales que representan diversas historias. Sólo hasta el final del siglo VI, en grutas pertenecientes a la Dinastía Sui, encontramos ya la manifestación de una composición única; las bandas superiores comienzan a integrar a las interiores, subiendo el nivel de las

montañas. Estas grutas están identificadas con los números 419 y 420.

Hacia el año 700 y ya en plena Dinastía T'ang (618-906), la gruta 217, muestra la primera composición única bien definida; - ya no se encuentran simple figuras que representa historias, sino que se llega a dominar el paisaje integrandolo; podríamos afirmar que encontramos un paisaje con figuras.

#### Dinastía T'ang.

En el siglo IX, en el esplendor de la fuerte dinastía T'ang, el erudito Chino Chang Yen Yuang (año 847), escribe la primera - historia del arte Chino, titulada "Relación de pintores famosos de Dinastías sucesivas". Encontramos aquí textos y testimonios de este período, de los cuales se desprende de las grandes capitales de la dinastía (Loyang y Chamgan) estuvieron adornadas con grandes murales. Los gobernantes de esta dinastía fueron budistas y - en los templos el gran tema representado fué el de los cuatro paraísos de la mitología dominante; desafortunadamente ninguna de - estas obras se conservan, pero se conocen su existencia a través de dos fuentes distintas; la ya mencionada del pintor Chan Yen -- Yuang, y unos rollos de seda encontrados por Sir Aurel Stein en - Tunhuang que nos habla del tema.

De otro lado, los testimonios sobre el contenido de los cuatro paraísos lo encontramos en vivo en la Sala Dorada del templo de Horyu-ji en Japón. Este templo se conserva y en el se encuentran representados los cuatro paraísos de las religión budista dando una idea exacta del tema; al referirme al muralismo Japones, describiré en detalle este templo de Horyu-ji, pero aquí hablaré de sus raíces Chinas en la Dinastía T'ang, para que se lo pueda situar históricamente.

La dinastía T'ang subió al poder con China después del período llamado de las Seis Dinastías; reunificó al país, lo organizó políticamente, y durante este período se conoció un gran momento de esplendor y progreso. Las grandes capitales de la dinastía (Loyan y Chamgan) fueron centros culturales y artísticos, representando un hito del muralismo Oriental y del arte budista; es así como entre los años 713 y 756 del reinado del emperador Hsuan -- Tsung se pintaron en las capitales mencionadas cerca de 300 frescos; un equipo de pintores encabezados por el maestro Wu Tao Tzu se encargó del proyecto.

Este maestro pintor Chino del siglo VIII representa a uno de los gigantes del muralismo oriental; su genio se manifestó en su fina pincelada, la fuerza y seguridad del trazo, junto con la habilidad y rapidez de su plasmación. Wu Tao Tzu influyó decididamente en la historia subsecuente de la plástica China debido a las soluciones definitivas que encontró a los problemas de la -- composición, ésta ya integrada totalmente en sus murales. Los -- testimonios que se tienen de su obra se deben a detalles a las -- grutas de Tunhuang y aún Bodhitssatúa (mediadores entre el buda y los hombres) conservado en Horyu-ji

Wu Tao Tzu representó durante el siglo VIII un momento elevado de la cultura mural del Oriente; éste erudito Chino revela el momento más alto del muralismo T'ang y después de él vendrán nuevas cosas. En el siglo IX se desencadenan las grandes persecuciones religiosas contra los budistas, y el panorama político Chino cambiará de nuevo; este período es un momento de transición y sólo hasta muchos años después volveremos a encontrar rastros de pintura mural. El fin de la Dinastía T'ang ve la culminación de un momento esplendoroso de la tradición China; la unificación política del país que había logrado grados elevados, se diluyen al finalizar la dinastía; el período que continua se conoce como el del "Las Cinco Dinastías" y se extiende del año 907 al 960.- este momento del proceso es un verdadero eslabón entre dos culturas: la T'ang y la Sung.

De este momento hay que destacar algo importante. La Caída de la dinastía T'ang desplazo a la corriente budista Zen al sur de China; se juntan así dos grandes ciudades de influencia Zen Chengtun y Nanking; curiosamente esta influencia no persistirá en China, si no que se transportara al Japón; el gusto Japés se adaptara mucho mejor a la estética Zen, estética Heterodexa frente al esquema Chino; la técnica Zen estara subordinada a sus principios espirituales que subordinan todo a los altos vuelos de la mente.

#### La Dinastía Sung.

Cuando recorriendo la historia del muralismo oriental se llega al siglo X encontramos en él a la última gran dinastía - China, la Sung; esta se extenderá del año 960 al 1279, siendo reemplazada al final del siglo XII por una dinastía foránea, - la dinastía Mongola Yuang; a su vez esta será sustituida por otra de raza China que por el origen popular de sus gobernantes no alcanzan el esplendor de los tiempos pasados; aún así encontramos rastros de muralismo durante esta dinastía y los destacare más adelante; la dinastía Ming cae bajo el ataque Manchu en 1644, siendo reemplazado en el gobierno chino por gobernantes de esta raza. Para el muralismo este período es nulo y verá finalizar con él la tradición muralista China; solo hasta mediados del presente siglo el gobierno revolucionario de la República Popular China, acoge manifestaciones de arte popular esta será un tema esbosados en las conclusiones.

Si he hecho esta rápida perspectiva de la historia final del muralismo chino, es para centrar mejor las visiones. Destacare entonces a las dos últimas dinastías valiosas para nuestro estudio. la Sung y la Ming.

La dinastía Sung conoció dos momentos históricos distintos que se conocen por el lugar geográfico que ocuparon en sus desplazamiento por China, cuando sus ejércitos lucharon contra los

Mongoles; del año 960 a 1127 se extiende el período conocido como "Dinastía Sung del Norte" y del 1127 a 1279, la llamada "dinastía Sung del Sur".

Durante la dinastía Sung del Norte el arte alcanza un momento de gran esplendor; es así como se junta la llamada "Academia Sung" que ve nacer en su interior el desarrollo de una especial forma del muralismo oriental. Si recordamos la definición de pintura mural que nos guía y en el cual se define el arte mural en función de la finalidad concreta y de una arquitectura, veremos que el arte en biombos y paneles que comienza a volverse tradicionalmente en este período, podía ser catalogado como pintura mural.

La tradición de pintura en biombos va a pasar posteriormente a Japón donde alcanzar sus más elevadas manifestaciones; pero aún en la China misma las construcciones arquitectónicas propias de estos países influyeron decisivamente este aspecto del muralismo; Grandes estancias sin paredes y necesitadas de ser divididas, cuartos múltiples que podían trocarse en dormitorios o salas de diversos usos, mediante biombos o danelos desarrollaron en fin la pintura de biombos; la aserción del "muralismo" para esta forma radica en algo bastante simple, un biombo en Oriente siempre a servido -- de pared, de división y separación; es así una forma de pintura mural.

Pues bien de este período de la Academia Sung se nota una pintura mural que por la esencia misma de los biombos se torna decorativista, primando en sus temas la pintura de pajaros y flores. El pintor más destacado de este período fue Kuo Ksi que llegó incluso a ser instructor de la Academia en sus obras pintadas en los muros del Palacio Sung, en sus biombos decorativos, vemos la alegría de un gran colorido; su influencia fue tan grande que determinó a otros pintores que trabajaron para los ricos del momento, entre ellos Hsu Tao Ming y Yen Wen Kuei y Kao K'o Ming;

el primero trabajó en las casas de los terratenientes decorándolas con grandes paisajes y biombos y el segundo trabajó, también, en el Palacio Imperial.

De la obra de estos pintores se conoce por testimonios literarios encontrados en rollos que se conservan; especialmente se sabe de Kao K'io Ming que en su obra se encuentra una gran manifestación del arte mural; utilizó la técnica del fresco y sus temas revelan poesías y realismo, este alcanzado por los progresos de la técnica de la composición.

Parece ser que la pintura mural solo alcanza altos grados de desarrollo cuando una cultura se encuentra en ascenso o estabilizada; de lo contrario el muralismo, que es una pintura monumental, tiende a desaparecer siendo reemplazado por otras formas pictóricas menos masivas, más particulares y distintas. La dinastía Sung cae bajo el empuje Mongol y este momento de reflujó social se manifiesta como una pintura de otro tipo; se desarrolla la modalidad Zen en el aspecto religioso y hay una cierta reacción contra el cultismo confucista.

El pensamiento Zen pone más énfasis en la técnica que en los otros componentes, y desaparece la validez de la obra basada en otras características; de este período se recuerda al pintor Hsia Kuei (de principio del siglo XIII) que crea la escuela Ma-mahsia. Esta escuela es específicamente Zen y en ella destacan la pincelada pura, el realce de la técnica, contra el cultismo confucista.

#### La Dinastía Ming.

Con el avènement de la dinastía Mongola Yuang (1280-1368) fundada por Kublai Khan, nieto de Gengis Khan la tradición China desaparece; los grandes pintores Chinos no convienen colaborar con el invasor y las tradiciones desaparecen; la pintura deriva poco a poco aún ejercicio vacío y cortezano que no adquiere ninguna trascendencia.

Cuando por fin en el siglo XIV adviene otra dinastía China la Ming, el arte recomienza de su pasado. Los gobernantes de esta dinastía no provienen de la vieja aristocracia tradicionales si no que su origen es popular, reciente y muchas veces guerrero, De todas formas, el arte renace frente a la decadencia de los - Mongoles, y encontramos los muros de los Palacios Ming adornados con murales ejecutados por pintores anónimos, que utilizaban como tema las figuras de pájaros y flores a veces confundidas con asunto de tipo histórico. De todos estos pintores destaca solo uno, Lin Liang, activo en el siglo XIV entre los años 1444 y 1458 que actuando con los mismos temas, se distinguió en la pintura de pájaros. A este pintor se le recuerda en Occidente pues su obra realizada en brillantes colores fue la primera en atraer la atención de los coleccionistas occidentales. Finalmente en el siglo XVI, encontramos al último artista mencionable de la historia del muralismo Chino; Chin Ying (activo entre 1510 y 1551) trabajando en las paredes interiores del palacio Imperial Ming, destacó como pintor de mujeres y de escenas románticas e idealizadas.

Con esta reseña del muralismo en China finalizo mi primer capítulo; he buscado rastrear las bases de la tradición del mural China, que de muchas formas determinó el espíritu del muralismo oriental; es sabida la influencia de la cultura china - en el muralismo Japonés razón por la cual, teniendo en claro, - la perspectiva China, veremos con mucha precisión la línea Japonesa.

### 2.3. EL MURALISMO EN JAPON.

#### Período de los túmulos.

De antes de nuestra era no se conservan vestigios de manifestaciones artísticas japonesas. El siglo primero de n.e. ve conformarse el período Yayoi medio y de aquí proceden los primeros rastros artísticos conservados; los que se guardan son adornos pintados sobre cacharros de barro y campanas encontradas en tumbas del período. Si nombro estas manifestaciones artísticas no es porque sean antecedentes del muralismo, sino -- porque en ella se nota ya la limpieza en el diseño y la alta precisión en la ejecución que serán características bien marcadas de todo el arte japonés



Fresco encontrado en el panteón Takamatzu-Zuka.

En rigor, la historia del muralismo japonés se inicia en el período conocido como de "los Túmulos" (años 250 al 550 de. n.e.); se le conoce por este nombre ya que se han descubierto 72 tumbas de la aristocracia del momento, cubiertas naturalmente en forma túmulos o pequeñas colinas. Para la historia de este período se pueden encontrar referencias bibliográficas en español que reseñan cuestiones bastantes difusas; es así - que traduciendo de una publicación del Museo Antropológico de Tokio (folleto Asuka por Shigero Aoyama, 1974, sin traducción - española), puedo precisar que el 21 de marzo de 1972 se descubre en un túmulo un panteón llamado Takamatsu-Zuka y que permite precisar la temprana influencia de la religión Taoista - en Japón el tema de las pinturas encontradas así lo revelan, lo mismo que los objetos hallados. Las pinturas encontradas en el túmulo cubre la bóveda del mismo y son murales de 18 metros de diámetro por 5 de alto; el tema representado es como siempre, el religioso y se encuentran 4 figuras de animales - manifestando a los 4 Dioses de la religión Taoista; en la pared del norte se encuentra una tortuga (Gem-Bu) , en la del -- este un dragón azul (Sei-Ryu); en el oeste, un tigre blanco - (Bya Kko), y al sur, un pájaro rojo (Suzyaku); las técnicas - empleadas son chinas y seguramente llegaron por Corea; los túmulos se encuentran precisamente en una región de influencia Coreana, Kyushu, y la región sirvió de tránsito de culturas - las técnicas al parecer son un mezcla de Chinas y Coreanas y son pinturas al fresco hechas con 7 colores minerales, que conforman 10 figuras en total; en el cielo de la bóveda hay - un mapa celestial con ilustraciones de oro que representan a las estrellas; es interesantísimo este detalle pues veremos - que a lo largo de toda la historia del arte Japonés, encontra remos una profusa utilización del oro. Junto a este Pan teón descrito existen otros dos del mismo período llamadas -- Ten-mu y Yito, y pertenecen a los siglos III y IV de n.e.

Período Asuka.

Posterior al período de "los túmulos" se encuentra el Asuka (años 552 al 645) que ve aparecer el surgimiento del Budismo en Japón; los monjes budistas aparecieron por el rumbo del reino Coreano de Paekche, que por iniciativa de su gobernante, iniciaron un intercambio con el Japón; en el año 585 se erigió el primer templo budista y la nueva religión se extiende rápidamente durante el reinado de la Emperatriz Suiko (593 al 628), su regente Shotoku-Taishi (592-622), se dedicó a construir por todo Japón templos budistas; construyó en su capital, Asuka, y en la región de Nara, cerca de 40 establecimientos de los cuales se conservan el templo de Horyu-ji; este templo se construye en el siglo VIII, y de este mismo siglo se conservan obras importantes del lugar conocido como depósito de Shosso-in. Las pinturas murales de la Sala Dorada (Kondo) de Horyu-ji merecen especial atención y por eso me referiré primero a ellas



Templo de Horyu-Ji,  
Sala Dorada.

Período Nara

En la historia del arte Japonés el período que va del año 710 al 794 se conoce como el período Nara, y ve nacer una marcada influencia de la China de Tang en territorio Japonés. La Capital se funda en Nara y de allí el nombre del período, que dura hasta el año 794 cuando la capital es trasladada a Kyoto. Por un edicto imperial del año 701 se crea un Departamento de Pintura integrado por 4 maestros pintores, y 60 ayudantes. Probablemente estos artistas fueron los responsables de los decorados de los Palacios y Mansiones de la época, destacándose entre sus obras las del Kondo de Horyu-ji.



Kondo, pintura  
Mural No. 6.

Esta Sala Dorada contiene 4 grandes murales de influencia budista y fuerte tradición China, Decoran las paredes de la Sala y su intención era la de todo muralismo; transmitir un pensamiento, una creencia, los devotos que entraban a la gran sala tenían que dar una vuelta ritual alrededor del estrado central; aquí se encuentra la divinidad sentada en un trono de un loto, debajo de un arreglo de flores; se encuentra rodeada de servidores y Bodhisattvas y alrededor, cuatro tablas de tres metros de alto por 2.45 de ancho. Son los cuatro paraísos Budistas; en la pared del este se encuentra el paraíso de Shakyamuni, en la del oeste el paraíso del Yakushi (el buda curativo) en la del noroeste el de Miroku (Maitreya) y en la pared del oeste el paraíso del Amidabha; entre estos murales se encuentran ocho tablas verticales que contienen cada una un Bodhisattvas. Si este ha sido el tema, la técnica consistió en pintar sobre yeso seco con una línea de pincel al estilo Chino y con una decoración propiamente japonesa.

Como se puede apreciar, este templo de Horyu-ji constituye un importante precedente de la historia del muralismo Japonés; historia con una tradición que en este siglo VIII comienza con otra y de la cual conservamos sus antecedentes en el depósito de Shosso In.

El Biombo encontrado en este depósito revela la influencia de la dinastía Tang en el arte Japonés del momento; el biombo en cuestión representa en cada una de sus paneles a una dama pintada según el espíritu del arte Chino contemporáneo. el Depósito de Shosso-In, adjunto al templo de Todai-ji, contiene una de las mas grandes colecciones que se conservan; la historia cuenta que la esposa del Emperador Shomu, donó al templo los tesoros de la corte después de la muerte de su esposa; aún se conservan la inmensa mayoría de los objetos, y su inventario; inicialmente se señalaba en este que había cien biombos depositados, pero hoy solo se conservan el que menciono. Sin ser antecedente del muralismo recuerdo un enorme pedazo cuadrado de tela de cañamo con la figura de un Bodhisattvas que esta ejecu

tado siguiendo la más pura tradición del muralista Tang Wu Tao Tzu



Kondo pintura,  
murai No. 12

Período Heian.

Recorriendo estos primeros siglos de nuestra era, pasamos por el período Nara para arribar a finales del siglo VIII, al Heian (794-1185). Este período es muy importante para la historia del muralismo oriental pues aquí comienza a encontrar

Se los rasgos de gran depuración que va alcanzar la técnica de la pintura sobre biombos, sobre todo al final del período que recibirá un nombre específico de "Período Fujiwara".

Ya para el siglo VIII la tradición China tenía un gran peso en Japón; los artistas dependían de ella y solo al -- período Fujiwara encontramos plasmado un estilo puramente Japonés: el Yamato-e, la pintura del Japón. Desde el siglo X comienza a manifestarse los antecedentes del Yamato-e y así, tenemos que en el año 905 encontramos un biombo famoso llamado To-ji, pintado en Kyoto, y que revela un principio de la fusión de los dos estilos que se mezclaban, el tradicional - China y el naciente Japonés. Ahora bien, la situación política que cambia, favorece una Japonización del arte, y los papeles de los biombos y las puertas corredizas, de las mansiones aristocráticas sirven para cojer al nuevo arte que despunte.

#### Período Kamakura.

Curiosamente no vamos a encontrar rastro de pintura sobre biombos durante el tiempo que corren durante el período Kamakura (1185-1392). En este período hay profundas transformaciones sociales en Japón, y se encuentra en el arte solo los llamados "Rollo de la Guerra"; en contraposición el siglo XV ve un renacimiento del arte y la cultura.

#### Período Ashikaga Shogunate

El período Ashikaga Shogunate se extiende desde el año 1392 a 1573. Aquí florecerá la llamada escuela Kano que determinará en los siglos siguientes el arte Japonés, abriendo la puerta al siguiente período, el Momoyama, la era de los grandes decoradores; la historia de la escuela Kano se puede remontar hasta los comienzos del siglo XV; el primer pintor que -- con su técnica va influir a los maestros Kano fue Tensho Shubun,

**Pintor Zen**, cuya obra se extiende de 1425 a 1450, llegando a ser director del Departamento de Pintura; uno de sus alumnos más aventajados fué Sesshū Tōyō (1420-1500), que visitando - la China, se convenció por sus propios ojos de la fuerza de la nueva tendencia Yamato-e, aplicando los conocimientos adquiridos en el arte Ming en la elaboración de biombos a gran escala; con esta pasión decidida por la pintura de biombos - abrirá la puerta para que la escuela Kano floresca.

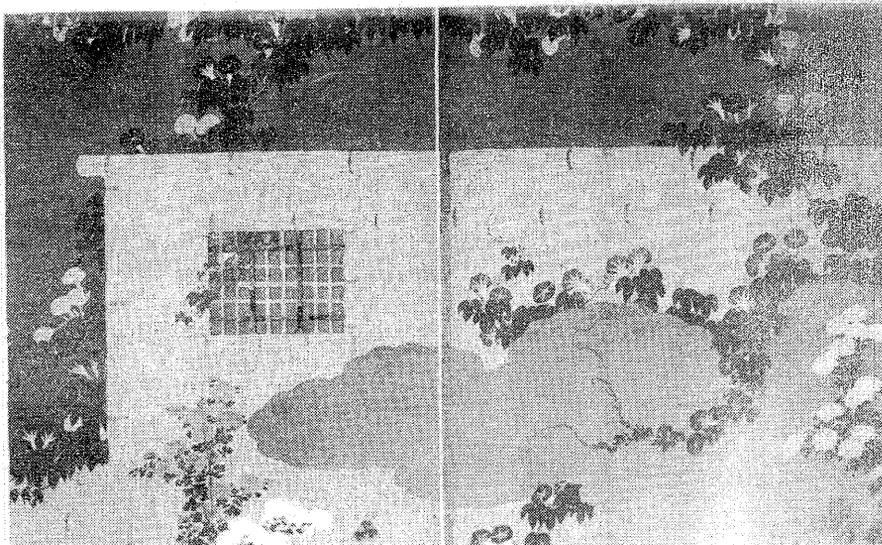
La escuela fue fundada por Kano Masanobu (1443-1530), - pintor que alcanzó el puesto de Director del Departamento de Pintura; no fué sin embargo Masanobu quién consolidó su Escuela su hijo Motonobu (1486-1559) cimentó las bases de la tradición, al casarse con la hija de otro pintor famoso, Tosa Mitsunobu (+ 1522), que aportó a la escuela la tradición del Yamato-e, aumentando la calidad de la familia. El termino - (familias) en el sentido referido al arte Japonés significa no parentesco consanguíneo si no comunidad de estilos. Con esto se puede afirmar que las dos familias se ecléptizaron y surgió en rigor la escuela Kano. La tradición Yamato-e aportó a los Kano temas puramente Japoneses, y un riquísimo empleo del color y la decoración. el Hijo de Motonobu Hideyori, representa esta mezcla, y su biombo, Contempladores de Arces en Takao, es un notable ejemplo de ellos.

Podríamos citar las siguientes características como distintivas de la escuela que surge:

- Paisajista, decora con pájaros y flores.
- Su composición es cuidadosamente equilibrada.
- Tiene una gran precisión en la línea.
- Usa efectivamente la silueta decorativa.
- Tiene suavidad en el tono.

- Reduce la profundidad a dos planos, el primer término el fondo; técnico que posteriormente se nacionalizará mucha más reduciendo la profundidad a un sólo plano.
- Por último podríamos señalar que las otras técnicas que definen a la escuela como puramente japonesa serán, el uso decorativo de las nubes, el color vivo, y la utilización del "Pan de Oro".

La escuela Kano proviene por el lado del padre; por la vía de Sesshū, de la Academia Ōgō; frente a esta línea se yergen las últimas características que rompen con ella para tornar puramente japonesa a la escuela.



Sanraku Kano, plantas floridas y cerca de Bambú.

#### El período Momoyama.

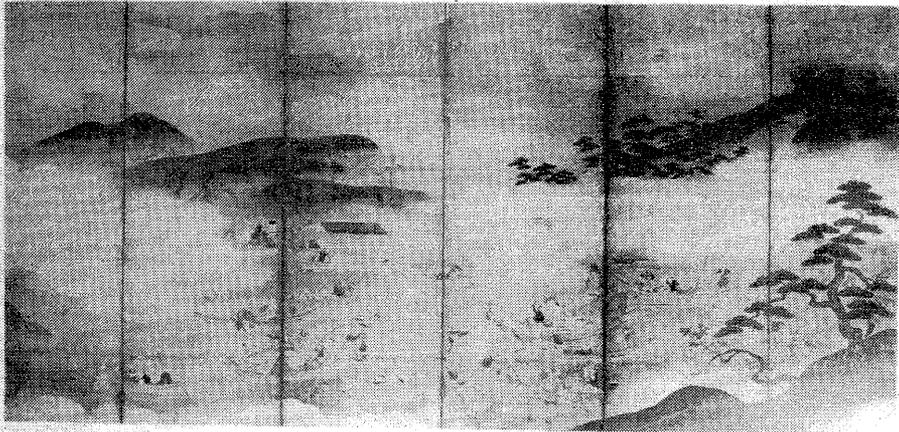
A este período se le conoce como el de "Los grandes Decoradores", y políticamente se caracterizará por violentísimos cambios sociales, encarnados en dictaduras; los tres Dictadores del período fueron. Oda Nobunaga 1568, Hideyoshi, 1582, e Ieyasu

1615. Estos gobernantes se dedican a construir palacios y mansiones por todos sus dominios, de grandiosa decoración. Para trabajar en esos castillos contrataron a pintores audaces y consumados; seguramente no les interesó las sutilizas de las pinturas Zen, pues pensaban que los Samurais que eran hombres de acción exigían pinturas realistas y elocuentes, de formas bien de finidas de colores vivos y útiles; en verdad estos biombos resultaron sumamente útiles para iluminar las grandes salas donde el Emperador podía recibir a trescientos Samurais a la vez; un discípulo de Motonobu, Eitoko, utilizó produsamente el Oro en sus decoraciones, cosa que tubo dos finalidades, primera demostrar la riqueza de los contratantes, segunda, iluminar con el oro los rincones oscuros de las estancias.

Al final del período Momoyama destaca otro pintor Kano - Sanraku; al desplazarse la capital de Kyoto a Edo. (hoy Tokyo) Sanraku se quedó en Kyoto concservando la escuela Kano. Su arte se quedó resagado y se convirtió en reliquia del pasado; pero la escuela continuó expandiendose por la descendencia Eitoku; e Ieyasu, el último gran dictador, se llevo a Edo, a tres nietos de Eitoku (Tanyu, 1602-1674, Naonobu, 1607-1650 y Yasunobu, 1613-1687), que montaron juntos un taller que se convirtió en la academia oficial del período.

El más importante de los tres fue Tannyu, que llegó a pintar biombos monumentales, como el de un pino, en la pared interior de la cuarta sala del palacio, de 14 Mts. de extensión y 5 de altura.

Tannyu fue el último gran pintor Kano. con él se consumó la investigación de la escuela y ya no se produjo nada nuevo. El siguiente período será un especie de reacción contra la escuela Kano y este se llamara Tokugawa.

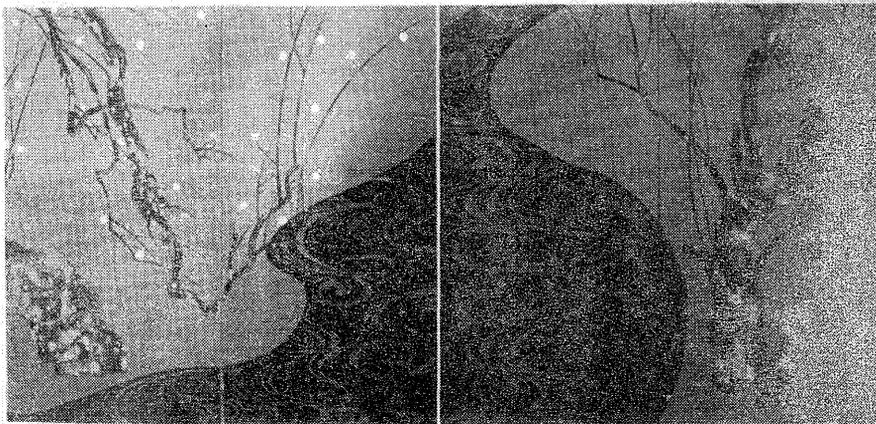


Tannyu, pesca del Cormorant.

#### Período Tokugawa.

Este período se extiende de 1615 a 1854, año en que la escuadra del Comodoro Perry entra a la Bahía de Tokio. En general el período no presentará nada nuevo en arte, salvo una pintura de Biombos Heterodoxa; la revolución burguesa comienza a manifestarse en estos momentos y las antiguas aristocracias estaban en plena decadencia; por otro lado las necesidades de los nuevos amos eran mucho más modestas; estos no buscaban instrucción ni inspiración, si no un arte que fuera expresión de ellos mismos, de sus necesidades y aspiraciones de recreo que los distrajera de las pesadas cargas que la aristocracia les imponía.

La reacción contra la escuela Kano se da en el sentido - que los pintores del período incorporan temas populares a la tradición; de este instante histórico se conservan los nombres de varios pintores famosos ; Tawaraya Sotatsu, sobre el 1610; Ogata Korin (1618-1716), Sakai Hoitsu (1761-1828), cuyas obras se conservan en colecciones; la Hara, en Kyoto, la Seikado, - en Tokio, la Matsunaga en Kyoto, y la del templo Chishaku-in. En Kioto, que conserva la obra de Tohaku Hasegawa (1639-1610).

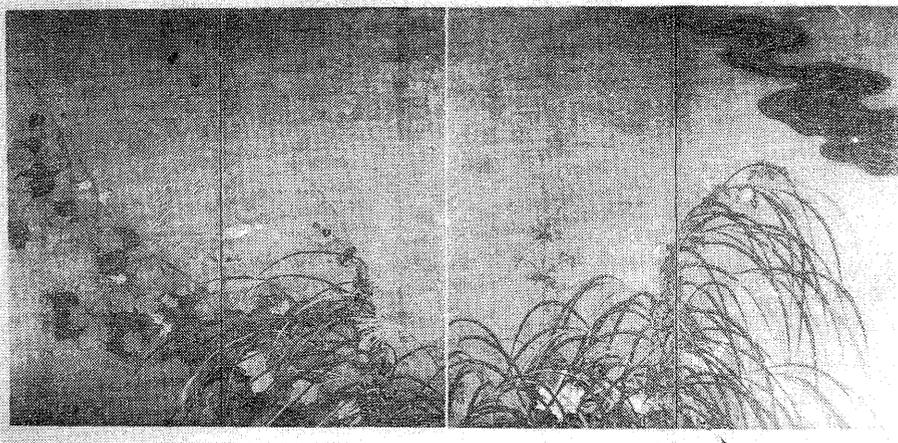


Korin Ogata, flores de ciruelo rojas y blancas.

#### Tiempos modernos.

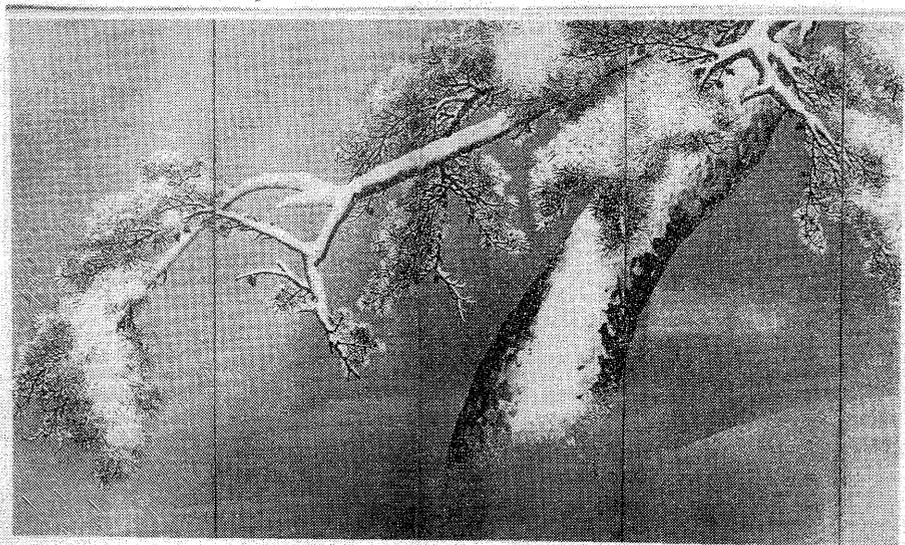
Se podrían considerar los tiempos modernos en arte Japonés como los momentos siguientes a 1920, en los cuales el Shogun -- (Gobernador) del momento, autoriza la importación de toda clase de libros, menos los religiosos, y más exactamente, a partir del año 1854, que es la época en que el Japón, definitivamente se abre al occidente, signando el final cultural del período Tokugawa.

El primer pintor que reciente la apertura de 1720 fue Maruyama Okio (1733-1795), que habiendo sido discípulo de un maestro Kano en Kioto, aplicó las nuevas técnicas e hizo estudios de desnudos; pronto aplicó el dibujo realista occidental, y el sombreado, a grandes biombos decorativos. La apertura que efectuaba el Japón recibió también una nueva influencia China, y el gran pintor de ese momento fue Okio: el resultado de todas estas técnicas fue un estilo ecléctico conformado por técnicas Chinas de pincelada, el realismo occidental en el dibujo y el sombreado, y la técnica Kano del decorado. Okio gustó a la nueva clase que surgía y se conservan grandes biombos suyos en las colecciones Mitsui y Nishimura.



Hoitsu Sakai, hierva de Verano y Otoño

Después de la apertura de 1854 solo podemos considerar significativa la obra de Shimomura Kazan (1873-1930), que retomando viejas tradiciones Japonesas del período Momoyama, - las mezcla con el realismo moderno, aplicando su técnica a la elaboración de grandes biombos decorativos.



Okio, pino en la nieve.

### 3.- CAPITULO SEGUNDO.

#### 3.1. EL ESPIRITU DEL MURALISMO MEXICANO.

Si el hábito que cruza el muralismo Oriental es el religioso, y sus ecos metafísicos; el espíritu, del muralismo Mexicano es muy otro, y casi diríamos diametralmente opuesto.

Centremos la vista donde lo hagamos, en los primeros murales de Rivera, de tema mitológico, en los de Ciudad Universitaria, el tema es lo social, la historia, la Política.

Un estudioso del muralismo que recorra las obras mexicanas puede ver plasmadas en ellas la historia de la humanidad, de México, de la Ciencias, del arte; en los murales de la Biblioteca de la Ciudad Universitaria vemos las dos grandes concepciones Occidentales de la cosmología Copérnico y Tolomeo; en todos ellos, la aplicación de esto universal a México y, en el Centro Médico en el Hospital de Oncología, la pintura sobre la ciencia el mural de Siqueiros intitulado "Apología de la futura victoria de la ciencias médica sobre el cáncer no es otra cosa que el canto de lo social hecho ciencia. en fin, el espíritu del muralismo Mexicano es muy otro, al espíritu del muralismo Oriental.

No es difícil comprender las diferencias entre estas historias; distintas épocas de surgimiento, muy diferentes parámetros sociales han producido hechos bien distintos; si en oriente se pinta una gran aventura metafísica, en México se crea la historia gráfica de la sociedad contemporánea. en verdad los distintos murales del Movimiento Mexicano ponen en colores, en grafismos, la historia contemporánea, se convierten incluso en apocalípticos. Esta es la impresión que me causa el mural de Rivera llamado el Hombre en el Cruce de Caminos"; en términos monumentales (internos por la estructura de la obra, externos, - la rebeldía del artista que volvió a pintar el mural, después

de su destrucción, a causa del retrato del dirigente Soviético, Vladimir Ilich Lenin, en el Rockefeller Center de Nueva York), es una obra de grandes dimensiones humanas; podía decir para terminar con esta definición del espíritu del muralismo Mexicano, que abarca una pintura Mexicana social y universal.

### 3.2. EL HECHO CULTURAL DEL MOVIMIENTO MURALISTA.

De la lectura del primer capítulo queda la sensación de una cronología implacable. Prácticamente no se conoce nada del muralismo Oriental, y este desconocimiento pide un primer gran paso: ofrecer un marco histórico donde se pueda ver su desarrollo. Estudiar posteriormente, en forma detallada, la estructura del muralismo en Changan, por ejemplo es de una relativa importancia. Mucho mejor será ver, desde una perspectiva que hoy realizo desde América, a esos desarrollos del muralismo como movimiento ó hechos culturales.

Sabemos que en el siglo VIII de n.e. ya estaba conformada la dinastía T'ang de China. Esta había comenzado un siglo antes, en el año 618 cuando en el 713 comienza su reinado el emperado Hsuan Tsung; es decir, que su poderío económico y Político estaba conformado cuando se dedica a impulsar un arte que conformará su influencia cultural; el budismo había entrado a China desde el siglo I y ya en el VIII se había consolidado latendencia Zen del budismo; Wu Tao Tzu fué un pintor de la line Zen que trabajó para el emperador Hsuan y llevó a su máximo esplendor un muralismo de tema religioso que conformó la estructura de ser y de pensar de ese momento histórico. O al menos, así lo podemos afirmar en un exámen de ese momento histórico de acuerdo al análisis de la ideología dominante de esa época.

Sí, teniendo presente, el anterior razonamiento que nos da la contextura de un hecho cultural consumado y objetivado

podremos ver, que, con las diferencias en tiempo, lugar, raza y cultura, que sean del caso, el hecho cultural del muralismo Mexicano siguió el mismo proceso del surgimiento que el muralismo T'ang.

No tenemos abundantes pruebas documentales para afirmar que Wu Tau Tzu fue un coloso del muralismo T'ang; para ello contamos solo con el testimonio literario de Chang Yen Yuan, que en el año 847, escribe un libro titulado "Relación de Pintores famosos de dinastía sucesivas", pero por el contexto en que se desarrolla, podemos afirmar que recoge con la forma nueva de pensar Zen que surge, las aspiraciones y motivos del momento Chino que lo acoge. Este recoger la raíces de un pueblo para expresarlas en un pensamiento, seguramente plasmado en sus murales, es la idea que me interesa.

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.

Cuando se miran los murales Mexicanos en un estudio como el que he hecho, se puede sentir el palpito de la raíces Hadas del pueblo Mexicano que las primeras décadas de este siglo puede ver por fin plasmada su imagen histórica en una plástica monumental y pública.

De estas afirmaciones iniciales desprenderé las líneas de razonamiento que me permitirán escribir este capítulo. Esta línea de razonamiento son 3, fundamentalmente:

1.- La comparación histórica que me permite afirmar que todo muralismo se ha dado con el surgimiento histórico de un cambio social de importancia, 2. Todo cambio social de importancia recoge raíces culturales de grandes tradiciones manifiestas

ta la aspiraciones de un pueblo, y las plasma. Un razonamiento más particular, la explicitación de las técnicas, que en el caso del movimiento Mexicano, lograron plasmar la imagen del pueblo que realizó la Revolución Mexicana.

A finales del siglo pasado en México, en el interior del régimen del gobernante Porfirio Díaz, se engendraban las fuerzas sociales que irían a romper con la cultura Porfirista y a crear una nueva.

El régimen Porfirista estaba integrado por una entrega total a la cultura, política, filosofía extranjera; se bebía en la cultura Europea pero sin transformarla en una cultura nacional. El momento cultural que se vivía era el trasplante de los valores Europeos al ámbito de la cultura, montado sobre un aparato de gobierno dictatorial y vetusto; como siempre ocurre, en el seno de las grandes represiones culturales, el pueblo de ese dictador desarrolló formas culturales que se opusieron a la cultura oficial, finalmente derrotando a ésta.

Claro está que el surgimiento de la nueva cultura no fue de la noche a la mañana, si no que hubo antecedentes, formas larvarias de oposición, y por fin un surgimiento sistemático de manifestaciones culturales, que para nuestro interés se plasmaron en grandes y magníficos murales.

Indudablemente podemos situar como un antecedente de la plástica Mexicana del presente siglo, al grabador José Guadalupe Posada; es sabido que el maestro Posada no realizó pintura mural, pero si se lo toma como antecedente es por su cáustica crítica al sistema establecido implementada en sus "Calaveras" políticas, y por su aportación a la plástica Mexicana de un dibujo que sin demagogias, recogió tradiciones de diseño popular; quizá, intimamente ligada a la actividad del maestro Posada podremos situar en los primeros tiempos del renacimiento plástico Mexicano, el surgimiento del Taller

de la Gráfica Popular. pero, en verdad, hay que examinar más de cerca este movimiento histórico, y para entender la historia de este movimiento no nos podemos quedar solamente en sus raíces plásticas, sino que tenemos que entender el estado cultural en que se encontraba México en sus primeros tiempos de la Revolución. Sería necesario nombrar entonces lo que significó el Ateneo de la Juventud; ver sus influencias en la formación de la cultura de lo mexicano y así entender a los grandes pintores del muralismo en su medio cultural.

"...Entre la vida universitaria y la vida libre hubo entonces una trabazón que indica ya, por parte de la llamada Generación del Centenario, - una preocupación educativa y social...comenzábase a sospechar que se nos había educado -inconsistentemente- en una impostura...El positivismo mexicano se había convertido en rutina pedagógica y perdía crédito a nuestros ojos. A principios de 1906, Alfonso Gravioto y Luis Castillo Ledón fundaron una revista juvenil. Le pusieron un nombre absurdo: Savia Moderna. No sólo en el nombre, en el material mismo prologaba a la Revista Moderna...el joven Diego Rivera instalaba su caballete..Antonio Caso, quien difundiría por las aulas las nuevas verdades...Su elocuencia, su eficacia mental, su naturaleza irresistible, lo convertían en el director público de la juventud.. En lo privado, era muy honda la influencia socrática de de Henríquez Ureña..José vasconcelos era el representante de la filosofía anti-occidental que alguien ha llamado "La filosofía molesta".. (Vease el libro citado de Justino Fernández en la bibliografía Página No. 298)

Para completar este cuadro de inquietudes intelectuales tan variadas, tomemos a Alfonso Reyes que cita a Pedro Henríquez Ureña.

"Sentíamos la opresión intelectual, junto con la opresión política y económica de que ya se daba cuenta gran parte del país...Atacamos y desacreditamos el arte pompier: nuestros compañeros que iban a Europa no fueron ya a inspirarse en la falsa tradición de las academias, sino a contemplar directamente a las grandes creaciones y a

Observar el libre juego de las tendencias novísimas; al volver, estaban en actitud de descubrir todo lo que daban de sí la tierra nativa y su glorioso pasado artístico. "IDEM, páginas 298-299)

Ahora podríamos ver la necesidad que tenía México del respaldo de una nueva cultura, de un nuevo arte, de una nueva manera que expresara lo mexicano, pero sin romper del todo con los orígenes clásicos europeos.

#### Los antecedentes.

Para entrar en este terreno que hemos ido concretando a través del acercamiento teórico que hemos ido haciendo, no estaría de más analizar junto con Reyes, las dos grandes campañas culturales y educativas que se realizan. La primera que va desde 1906 hasta 1910, y la segunda desde 1911-1920; en la primera podemos ver, las siguientes características:

- a. La creación de la revista Savia Moderna en 1906.
- b. El mismo año, una exposición de pintura en esta revista; se exhiben por primera vez las obras de Ponce de León, -- Francisco de la Torre y Diego Rivera. Hacía poco había -- llegado de europa Gerardo Murillo, el Doctor Atl, el gran animador de las artes mexicanas tanto cultas como populares; en pocos meses provocó la necesidad de introducir un poco de impresionismo en México y dar muerte al estilo -- pompier; se cortó la tradición académica en el arte y se operó un gran cambio. Esta exposición fué de gran trascendencia para el arte mexicano.
- c. En 1907 se hace una manifestación en memoria de Gutiérrez Nájera.;
- d. Se crea la Sociedad de Conferencias; cuando Acevedo congrega en su taller un grupo de compañeros con el fin de tener trato directo con el público. El primer ciclo de --

- de estas conferencias se dió en el casino de Santa María.
- e. La influencia de la cultura griega hizo que se creara una tendencia humanística de grupo.
  - f. Se hace una manifestación en memoria de Gabino Barrera - (educador), esta fué una señal clara de la conciencia pú**u**blica emancipada del régimen. No sería inexacto afirmar que allí amanecía la Revolución.
  - g. Se dá el segundo ciclo de conferencias en el Conservatorio Nacional, creado por la Sociedad de conferencias.
  - h. En 1909, Antonio Caso dicta en la Escuela Preparatoria - un curso de conferencias sobre la Filosofía Positivista a la que estaban atacando históricamente; estas conferen**u**ncias defendían la actitud de un grupo contra las doctrinas oficiales.
  - i. A fines de este año (1909), fundan El Ateneo de la Juventud en el que participan Caso, Vasconcelos, Reyes y otros, con el fin de oponerse al Positivismo y a la cultura engendrada por el Porfirismo.
  - j. 1910 año del Centenario. En la Escuela de Derecho se abren una serie de conferencias sobre asuntos americanos. Este mismo año (1910) Justo Sierra crea la Escuela de Altos Estudios y agrupa profesionales para formar una semi-autonomía que trata de limarse Universidad y totalmente diferente a la antigua; ya han comenzado los primeros brotes de la Revolución, en tanto la campaña de cultura comienza a tener resultados, manifestandose en una nueva manera de ver a España, de descubrir a Inglaterra, de mirar a Alemania; pero sin alejarse nunca de la amada Francia.- Se pretendía volver a las lenguas clásicas; se buscaban - las tradiciones formativas y constructivas de un nacionalismo.

Roto el Positivismo, la filosofía avanza resueltamente, se había dado una gran sacudida cultural que repercute en todo un movimiento Político.

En la segunda campaña encontramos cuatro hechos de gran importancia que van de 1911 a 1920 que presentan las siguientes características.

- a. La ocupación de la Universidad por los nuevos intelectuales de México hasta el regreso de José Vasconcelos.
- b. El 13 de Diciembre de 1912 se funda la Universidad Popular que acogía al pueblo en sus talleres y en sus centros.
- c. A pesar del golpe de victoriano Huerta (mató a Madero y tomó el Poder), la obra cultural continúa y se funda una facultad de Humanidades.
- d. Se crean conferencias en la librería de la moneda. Se acerca el período más violento de las luchas Revolucionarias: desarrollar actividades culturales comienza a ser de gran peligro. Caso trata al filósofo Frances Henri Bergson y a la filosofía intuicionista en los peores años, 1914-1916.- Luego viene la labor educativa de Vasconcelos, la tarea organizadora de Genaro Estrada; aparecen nuevos personajes como Ramón López Velarde, gran poeta. De Europa regresa Diego Rivera que creará toda una trascendencia en la cultura mexicana, El país cobra conciencia de su propio carácter.

Podremos afirmar que la Revolución Mexicana se engendra por hambre de tierras, de una reforma agraria ; hambre real, física de pan, y por último el hombre de libertad, de justicia, de expresión a hambre.

Sin comprender la historia de México no se puede entender el arte de tal período.

Remontandonos un poco al pasado, encontramos fuertes raíces en el arte de este país como son, José María Velasco nacido en el Estado de México (1840-1912); y que aparece muy bien definido con las siguientes palabras:

"Cuando Velasco pinta la figura es siempre en función de escala. Pero a veces tiene no sé qué de entrañable, de hondamente mexicano profundo, se apasionó por nuestro mundo arqueológico y lo

pintó y dibujó muchas veces.

Sustituyó a Landesio, de Bellas Artes, y a su vez fue maestro de Diego Rivera y de otros pintores. José María Velasco fué pues, uno de los abuelos de la gran pintura mexicana. Murio en 1912"

Vease la "Pintura mural de la Revolución Mexicana (Página 30)

Encontramos también al gran retratista indígena, autodidáctica: Hermenegildo Bustos (1832-1907) nacido en Guanajuato; al ya mencionado, José Guadalupe Posada, nacido en Aguas Calientes en 1852, Saturnino Herrán, Gerardo Murillo (Doctor Atl); Ramón López Velarde, Mariano Azuela con su libro Los de abajo, que expresa un momento político de la Revolución; esta obra aparece con ilustraciones de Orozco y Rivera con una expresión auténticamente popular.

#### Desarrollo y características individuales.

Los artistas no habían permanecido indiferentes a la nueva actitud histórica, si no que fueron los primero en presentir y expresar la crisis y el anticipar las nuevas formas del arte -- mexicano.

Para analizar más claro este movimiento, veamos lo que nos dice al respecto David Alfaro Siqueiros:

"...En 1911, los alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes ("Escuela de San Carlos"), nos lanzamos a una huelga con reivindicaciones aparentemente pedagógicas (la supresión de los métodos académicos tradicionales y la transformación de nuestra facultad universitaria en unaramificación de "escuelas al aire libre" establecidas, sobre todo fuera de la Capital de la República), pero, en su esencia, profundamente políticas...

...En 1913, los alumnos de la primera "escuela al aire libre" ("Escuela de Santa Anita"), fruto de la victoria de nuestra huelga referida, con el advenimiento del Gobierno democrático de Madero, nos constituimos en el centro, o núcleo más activo de la conspiración estudiantil contra la dictadura militar del usurpador Victoriano Huerta.

...En 1914 los ex-huelguistas de Bellas Artes y después -- conspiradores contra la usurpación, de manera directa o indirecta, nos incorporamos al Ejército constitucionalista...La Huelga dije antes, nos acercó al pueblo. La conspiración nos entregó -- sus primeras doctrinas, el Ejército en operaciones, con sus -- marchas de un extremo al otro del país, tanto de norte a sur -- como de este a oeste, nos dió la geografía de México, la etno-

grafía de México, la arqueología de México y, lo fundamental, al hombre de México... Esa trascendental participación nos dió un nuevo sentido crítico, en general, pero sobre todo, un nuevo sentido crítico para los problemas del arte, concretos.

...En 1917-18, los señalados estudiantes... nos dedicamos, en un cambio de impresiones de gran amplitud colectiva y cotidiana, efectuando principalmente en la ciudad de Guadalajara a analizar el Arte anterior a nuestro tiempo, y usando para ello el nuevo instrumento de crítica que habíamos adquirido - en nuestra vida de soldados. En ese cambio de impresiones, -- que hemos dado en llamar "Congreso de Artistas Soldados", pudimos, por primera vez en México -y, quizá por primera vez en cualquier parte del mundo artístico de entonces, fijar conceptos claros sobre la verdadera función social pública del arte .... (IDEM, Páginas 303-304).

Esta gran influencia socio-política que nos plantea Siqueiros, fué de gran importancia para el arte mexicano; porque ni Diego de Rivera, ni José Clemente Orozco participaron entre los hueiguistas de 1911, ni con los conspiradores de 1913, ni entre los "Artistas Soldados", Rivera regresa de Europa en 1910, pero al año siguiente torna de nuevo hasta 1921 y Orozco tenía sus experiencias motivadas más en la vida y en el arte que en la política; resumiendo una cita de Justino Fernández en la página 304, acerca de un relato autobiográfico de Orozco, donde éste señala la importancia de la exposición del Centenario, de 1910, parece que comienzan por aceptar una proposición del Doctor -- Atl, y organizaron una sociedad llamada "Centro Artístico" cuyo objetivo era conseguir que el gobierno les diera muros para pintar, muros de los edificios públicos; pidieron los muros del anfiteatro de la Preparatoria que estaba recién construido; les fueron cedidos y se los repartieron y los trabajaron. En septiembre de 1910. Había tenido lugar la gran exposición de pintores mexicanos con sus monumentales obras. Comenzaron a hacer los preparativos para la otra en noviembre, pero el día 20 estalla la Revolución y los proyectos quedan arruinados.

Orozco siempre de un carácter y una actitud propia, lo definen desde el principio, trabajó en un periódico político como caricaturista, el periódico se llama "El hijo del Ahuizote. La visión de Orozco es más realista, mas viva parece advertir el temor de que el arte se torne panfleto político, a este respecto dice.

"Así como entré en un periódico de oposición podía haber entrado a un entonces los chivos expiatorios hubieran sido los contrarios. Los artistas nos tienen ni han tenido nunca civicciones políticas" de ninguna especie y los que creen tenerlas no son artistas. "(Idem. Pag 304).

Para Orozco la huelga de 1911 a 1913, es sólo una protesta por los métodos importados del Paríais, como el sistema Pillet, que acaba con la paciencia de los estudiantes.

La manera temperamental de Siqueiros y de Orozco siempre chocan. En otra cita podemos ver mejor como Orozco nutre sus experiencias en la observación y no en la participación como Siqueiros y Rivera, veamos las palabras de Orozco.

"Yo no tomé parte alguna en la Revolución, nunca me paso nada malo y no corrí peligro de ninguna especie. La Revolución fué para mí el más alegre y divertido de los carnavales, es decir, como dicen que son los carnavales pues nunca los he visto.

...Por la noche, la ciudad era algo fantástico. Los numerosísimos centros de juego estaban atestados de oficiales del ejército huertista y de mujeres ligeras. Había capitanes de dieciocho -- año y coroneles de veinticinco"

Esta claro que este renacimiento cultural mexicano se explica por estos antecedentes, pero aún hay algo más, una conciencia crítica que nace desde el siglo pasado con un pintor como. A mediados del siglo pasado el pintor Juan Cordero (1824 1884) ejecutó pinturas murales con temas religiosos, clásicos, pero con un colorido original; en contraposición clave, junto con sus discípulos intentó pintar la cúpula de una iglesia pero fracasó; si lo menciono es por algo importante; este grupo de pintores no querían el arte religioso de Cordero si no que querían pintar su propia historia, con hombres y no con Dioses pintar el mundo antiguo, su héroes, su hambre y sus necesidades; la conciencia crítica del siglo XIX anticipa la pintura mural del siglo XX



Cuando el positivismo estuvo en auge, Cordero inspirado por Barreda pintó un mural en la Escuela Preparatoria; este es uno de los primeros antecedentes del muralismo en México. Más tarde le toco a Herrán concebir y proyectar un mural con modelos nacionales "Nuestros Dioses"; pero no lo logró.

Siguiendo los pasos históricos de Orozco, vemos como en -- 1922 la pintura mural mexicana se encontraba lista para tomar - forma; pues desde 1900 a 1920 germinaron las ideas que la iban a sacar a flote. El nacionalismo se acentuó, el arte popular y el "obrismo" se hacia más evidente, "El arte al servicio de los trabajadores" El Doctor Atl participa activamente y políticamente como militante; los artistas se interesan más por la sociología y la historia.

En 1922, organizada ya la Secretaria de Educación Pública y estando como secretario José Vasconcelos llama éste a artis--tas e intelectuales para colaborar con él, se presentó entonces una gran oportunidad para los pintores y en cuando regresa Rivera de Europa, Siqueiros fué traído de Roma por Vasconcelos que lo mandó llamar. Estos dos artistas se reunieron con el Francés Jean Charlot; construyeron un "Sindicato de Pintores y Escultores" que sirvió de bandera para las ideas socialistas que se - estaban gestando, los que más participaron fuerón Si- queiros, Rivera y Xavier Guerrero.

Siqueiros redacta un manifiesto del Sindicato que todos firman y que resume;

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

Este manifiesto se fué modificando poco a poco. Después este Sindicato de Pintores y Escultores creó un semanario llamado -- "El Machete", pero sólo publicaron unos seis números ya que luego lo cedieron al naciente Partido Comunista. Ya para entonces la -

pintura se regaba por los muros y se podían ver composiciones heróicas , experimentos, entusiasmos, envidias, aprendizaje e intrigas. Parece que a nadie le gustaba esa pintura, pues eso nos cuenta Orozco en su autobiografía. Parece que hasta el mismo Vasconcelos no le gustaba tampoco, según nos cuenta Alma Reed, en su introducción a la monografía sobre Orozco, y dice que llegó un día Vasconcelos a visitar a los pintores y se acercó a uno de ellos y le dijo: "Detesto lo que están haciendo. Es espantoso pero el muro es suyo adelante", esto nos muestra en el liberalismo de este filósofo, Pero al abandonar a Vasconcelos su puesto de secretario, Orozco y Siqueiros fueron arrojados a la calle por los estudiantes, y sus murales fueron dañados a pedradas, a palos, a navajas; el Sindicato de Pintores y Escultores no les prestó atención y allí mismo se acabó.

En este ambiente es como crece el primer impulso de la pintura mural mexicana, y establece claramente quienes serían los tres grandes pintores mexicanos.

En 1922 Diego Rivera ejecutó el primer gran mural en el "Anfiteatro Bolívar", entre 1922 y 1927, José Clemente Orozco había pintado en el patio grande y escalera principal de la Escuela Preparatoria, dejando allí su primera obra monumental. En el mismo lugar, Siqueiros pintó en el cubo de la escalera del patio chico, dejando inconclusa la obra.

Fernán Revueltas y Ramón Alva de la Canal pintaron en el cubo de la entrada principal de la misma Escuela; Fernando Leal y Jean Charlot pintaron en el tramo superior del patio grande, parte que estaba decorada por Orozco. Por otro lado estaban Rivera, Charlot, Xavir Guerrero y Amado de la Cueva pintando en la Secretaría de Educación. Roberto Montenegro y el Doctor Atl, trabajaron en los antiguos muros del convento de San Pedro y San Pablo. Carlos Mérida (Guatemalteco), pintó en la biblioteca del edificio de la Secretaría de Educación. No todas las tendencias ni formas de expresión eran iguales.

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. El principal centro de influencia del muralismo mexicano contradictoriamente se consumió en los Estados Unidos; parece extraño una relación así pero en los años treinta, Estados Unidos intenta, también y sin resultados, una cultura propia.

Se sabe que en mayo de 1933, el pintor Estadinense Biddle, amigo personal y ex-condisípulo del entonces Presidente Norteamericano Franklin Delano Roosevelt, le escribió a éste mencionándole los logros del muralismo mexicano y la presencia en los Estados Unidos de los tres grandes, el Presidente Roosevelt consintió en hacer el experimento en los Estados Unidos y se fundaron varios programas dependientes de la Administración Federal para el Progreso de la Obras y de una Secretaría del Tesoro, que intentaron crear un movimiento pictórico nacionalista, menos agresivo políticamente que el mexicano y de carácter más regional. Las condiciones mundiales e internas, posteriormente primantes en Estados Unidos, acabaron con el proyecto, pero lo verdaderamente importantes es el intento en sí; el muralismo mexicano es una fuerza cultural tan grande que inspiró; y seguramente inspirará otros movimientos -- fuera de las fronteras mexicanas, en pueblos que ópten por su liberación.

Finalmente habré de referirme a las técnicas utilizadas - en el muralismo mexicano; en los primeros frescos de 1921-1922 se utilizaron viejas técnicas Europeas como la encaústica, rápidamente superadas por las más viables del fresco; El renovador de las técnicas fué Siqueiros que inclusive llegó a polemizar con Ribera por ello; en una conferencia de 1932, en el John Reed Club de Hollywood, expuso su tesis sobre las nuevas técnicas de la pintura al fresco y los resultados obtenidos en los murales de la escuela de artes Chovinar y en el centro de Arte Plaza, ambos en los Angeles, California. Los materiales

que introduce Siqueiros para la pintura al fresco son los aportados por la técnica contemporánea (el cemento blanco, las -- pistolas de aire, aparatos neumáticos), y con ellos se avanza considerablemente.

Vemos pues, que, incluso, por diferencias instrumentales se pueden distinguir a los tres grandes, pero esto no quita - el carácter de movimiento del muralismo; fué un movimiento -- que, como lo he buscado mostrar, retomo profundas raíces del Pueblo Mexicano, y las plasmó, modificandolas, enorgulleciendola, en los muros públicos de México.

Una cita de David Alfaro Siqueiros nos puede concluir, - con el sentido de mi frase anterior, este capítulo:

"Quitesele a cuanto hemos dicho y escrito cada uno sobre las obras de los otros todo lo que haya de sarcástico, pintoresco, personalista o egolátrico (somos humanos y mexicanos - por añadidura), y se palpará nuestra unidad de propósito, unidad que sobrepasando nuestras fronteras nacionales influye -- hoy más que nunca en el panorama intelectual del mundo. Meditando serenamente sobre lo que afirmo podrán comprobar nuestros colegas de menos edad (aunque no de menor capacidad, y -- ésto lo digo firme y tranquilamente) que todos los intentos - por encontrar diferencias medulares entre nosotros, con vista a quitarle a nuestra acción el carácter de un movimiento, carecen totalmente de razón. El clasicismo de Rivera, el expresionismo de Orozco, mi barriquismo romántico y grandilocuente el retroceso formal de Atl (con su posición política radicalmente contraria a la nuestra), no impiden, sino afirman al -- frente único histórico a que me estoy refiriendo. Mediante un análisis juicioso, y a despecho de las diferencias verbales - se podrá constatar que nuestras búsquedas han estado encaminadas hacia un mismo propósito. Buen ejemplo de ellos son nuestros murales en el exterior, lo es también nuestra obra de caballete y lo son nuestras simultáneas inconformidades frente a la función, al sistema y a los materiales. ¿Cuántas veces?

hemos tenido que refutar, con documentos inclusive, la falsa afirmación de que José Clemente Orozco no teorizaba?....."

#### 4.- CONCLUSIONES.

He mencionado con anterioridad el muralismo que ruge en el pueblo Chicano; al hacer otra comparación de tipo histórico- esta vez entre el naciente pueblo Chicano y el conformado mexicano- se puede apreciar algo importante: En los murales que ha -- consumado el pueblo Chicano se nota la búsqueda temática y técnica para una plasmación de tipo nacional. Podríamos afirmar que el presente momento del muralismo Chicano nos revela el desper-- tar de un pueblo por su conciencia nacional, en este caso, en un intento pictórico, plástico. En contraposición con ese brote; en cipiente podemos ver la contextura completa del mexicano; sería como comparar un adulto y un niño; entender que el niño será di ferente pero que seguiría poco más o menos pasos hacia la madurez. (puede consultarse a propósito del muralismo Chicano la revista mexicana Artes Visuales citada en la bibliografía).

Esto da un sentido claro a las conclusiones que ahora escri bo. He tratado de mostrar a lo largo de toda la tesis que un -- gran movimiento muralista surge solamente bajo condiciones histó ricas precisas, a saber: 1 El surgimiento de una conciencia nacio nal. 2.- La conformación definitiva de un pensamiento o dinastía 3.- El asentarse en un territorio un pensamiento o ideología, que constituye una colectividad humana.

La visión sobre el movimiento muralista Chicano parece así confirmarlo, pues en sus murales se puede apreciar la búsqueda de una conducta nacional; podemos ver en ellos, entonces, la niñez de un movimiento muralista que siguiendo a sus padres me xicanos, no logra aportar nada nuevo.

Por fin, estos mismos ejemplos, me permiten mostrar otra característica siempre presente de todo movimiento en pintura

mural, su carácter masivo. El propio sentido de surgimiento de estos movimientos lo torna sumamente masivo, y en esta - dirección, el mexicano alcanzó grados de monumentalidad; -- sería cuestión examinar alguna vez los distintos grados de efectividad educativa que el tiempo le confiere a un mural; quizá en sus inicios la novedad y la necesidad hagan su labor pedagógica altamente efectuada, pero con el transcur-- so del tiempo esta puede decaer; apunto esa idea por inquie-- tudes personales, que espero tratar posteriormente en otro escrito, ya que junto con esta, otra aparece ligada : - El muralismo en el futuro. Viendo el Estado actual de los muralismos que hacen (el Chicano y el Pueblo Chino) quizá podamos hablar del futuro, y decir bien poco sobre este: en general que todo muralismo que hoy se haga tiene que estu-- diar y superar la aportación del mexicano. Tarea grande, - gigantesca, pues su dimensión temática y técnica es asombro-- sa.

Para finalizar esta tesis una aclaración última, si no he mencionado a los diversos murales mexicanos con el de-- tenimiento necesario es por una razón simple: La bibliogra-- fía que se puede consultar a este respecto es numerosísima y completa, y el sentido de mi tesis es otro; mostrar el - espíritu que conforma a cualquier movimiento muralista se-- gún las características anotadas.

#### 5.- BIBLIOGRAFIA.

- 1.- Enciclopedia ilustrada de pintura, dibujo y escul--  
ta, las Bellas Artes, volúmen No. 9, arte Chino y  
Japonés, Michel Sullivan, Editora Grolier, México  
1970.
- 2.- La pintura China, Houbton, Brodrick, Fondo de cultura econó--  
mica (breviarios No. 99), México 1954.

- 3.- La Estampa Japonesa, A. Cirici Pellicer, Ed. Ramón Sopena (colección Speculum, Vol. XVIII), España, 1957.
- 4.- Azuka, Shigeru Aoyama, Museo Antropológico de Tokio, 1974 (sin traducción española).
- 5.- Arte Moderno y Contemporáneo de México, Justino Fernández Universidad Nacional Autónoma de México, (Instituto de Investigaciones Estéticas), Imprenta Universitaria, México D. F.
- 6.- La pintura Mural de la Revolución Mexicana, producida por - Artia para el fondo de cultura económica, segunda edición en Español, 1967, México D. F.
- 7.- Diego Rivera, Catalogo (exposición-Homenaje), Palacio de Bellas Artes, México D. F. 1977-1978.
- 8.- Siqueiros, introducción y selección de textos de Rafael Carrillo Azepeita, Sepse entas No. 160, México 1974.
- 9.- Así se pinta un mural, José María Parramón, Instituto Parramón (colección aprender haciendo), Barcelona, 1972.
- 10.- México Arte e Historia, Bradley Smith, Editora Cultural y Educativa, México, 1969.
- 11.- Revista de Artes Visuales, Invierno de 1977, No. 76 Museo de - Arte Moderno, México, D. F.
- 12.- México, Arte Moderno, Alfonso de Neuvillante Ortíz, ediciones de la galería de arte misrachi, México 1976.
- 13.- Orozco, Edición noguer (maestros de la pintura No. 62) Italia 1973.
- 14.- Siqueiros, ediciones Noguer (maestros de la pintura no. 32), Italia, 1973.
- 15.- Rivera, ediciones noguel (maestros de la pintura no. 68), Italia, 1977.

## I N D I C E

1.-	INTRODUCCION .....	Pág. 1.
2.-	CAPITULO PRIMERO:	
	2.1. El espíritu del muralismo oriental.....	Pág. 5.
	2.2. El muralismo en China .....	Pág. 7.
	2.3. El muralismo en Japón.....	Pág. 17.
3.-	CAPITULO SEGUNDO:	
	3.1. El espíritu del muralismo mexicano.....	Pág. 30.
	3.2. El hecho cultural del movimiento mura- lista.....	Pág. 31.
4.-	CONCLUSIONES.....	Pág. 45.
5.-	BIBLIOGRAFIA.....	Pág. 46.
6.-	INDICE.....	Pág. 48.