



*FACULTAD DE
ARTES Y DISEÑO*

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

**FUNCIONES DEL MURALISMO COMUNITARIO
DESDE LA PERSPECTIVA DEL MOVIMIENTO MURALISTA
MEXICANO
(1923-1952)**

**Análisis a partir del mural *Agricultura Ancestral*
Realizado por Ayesha Prieto**

TESIS

**Que para obtener el Título de:
Licenciada en Artes Visuales**

Presenta:

Kimberly Ayesha Prieto Jiménez

**Director de Tesis:
Doctor Alfredo Nieto Martínez**

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO, MÉXICO, CDMX, 2016



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.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

**FUNCIONES DEL MURALISMO COMUNITARIO
DESDE LA PERSPECTIVA DEL MOVIMIENTO MURALISTA MEXICANO
(1923-1952)**

**Análisis a partir del mural *Agricultura Ancestral*
Realizado por Ayesha Prieto**

TESIS

**Que para obtener el Título de:
Licenciada en Artes Visuales**

Presenta:

Kimberly Ayesha Prieto Jiménez

**Director de Tesis:
Doctor Alfredo Nieto Martínez**

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO, MÉXICO, CDMX, 2016

ÍNDICE

SÍNTESIS.....	V
INTRODUCCIÓN.....	7
CAPÍTULO I MOVIMIENTO MURALISTA MEXICANO.....	11
1.1 ANTECEDENTES	13
1.1.1 El Ateneo de la Juventud.....	13
1.1.2 Escuelas de Pintura al Aire Libre.....	16
1.1.3 Sindicato de Técnicos Pintores y Escultores	18
1.1.4 Manifiesto fundador del SOTPE.....	20
1.1.5 LEAR Y TGP	21
1.2 LOS TRES GRANDES DEL MMM	23
1.2.1 Diego Rivera.....	25
1.2.2 José Clemente Orozco.....	29
1.2.3 David Alfaro Siqueiros	35
1.3 CRONOLOGÍA DEL MMM.....	41
CAPÍTULO II PRODUCCIÓN MURAL EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX	54
2.1 SEGUNDA GENERACIÓN DEL MMM.....	56
2.2 LA DISIDENCIA	59
2.2.1 Rufino Tamayo	60
2.2.2 Carlos Mérida	61
2.3 TRANSFORMACIONES EN EL ARTE Y EN LAS POLÍTICAS CULTURALES.....	64
2.4 LA RUPTURA.....	66
2.5 CAMBIOS EN EL QUEHACER MURALISTA.....	69
2.5.1 Los grupos en México.....	69
2.5.2 Arte Chicano	73
2.5.3 El Graffiti.....	75
2.5.4 Muralismo comunitario zapatista.....	77
CAPÍTULO III MURAL <i>AGRICULTURA ANCESTRAL</i>. BRASIL, 2014	80
3.1 ANTECEDENTES DEL PROYECTO "Murales en Quilombo".....	81

3.1.1	Antecedentes Ideológicos	81
3.1.2	El Quilombo como núcleo comunitario	83
3.1.3	Antecedentes Pictóricos	85
3.1.4	La gestión del proyecto	87
3.1.5	La Permacultura: Nuevas propuestas de sociedades humanas	88
3.1.6	Fundamentos ideológicos y funciones del espacio ligados al discurso Visual.....	89
3.2	MURAL <i>AGRICULTURA ANCESTRAL O PERMACULTURA</i>	89
3.2.1	La anécdota.....	90
3.3	ELEMENTOS TÉCNICOS DEL MURALISMO COMUNITARIO	90
3.3.1	Espacio arquitectónico	91
3.3.2	Espacio conceptual: el boceto.....	91
3.3.3	Dibujo y proyección de la idea	92
3.3.4	Color, volumen y espacialidad	94
3.3.5	Metáforas visuales	95
3.3.6	Representaciones miméticas y simbólicas.....	96
3.4	VALORIZACIONES ARTÍSTICAS	97
3.4.1	Posibles interpretaciones de la obra: temáticas, estéticas, pictóricas.....	97
CAPÍTULO IV FORMA Y FUNCIÓN DEL MURALISMO COMUNITARIO		99
Herederero del movimiento muralista mexicano		
4.1	FUNCIONES DE LA PINTURA MURAL COMUNITARIA	100
4.1.1	Función social.....	101
4.1.2	Función estética	102
4.1.3	Función didáctica.....	104
CONCLUSIONES		106
IMÁGENES		110
GLOSARIO		139
BIBLIOGRAFÍA		145

AGRADECIMIENTOS

*A LOS MAESTROS, POR COMPARTIR SU CONOCIMIENTO Y
ARROJAR LUZ SOBRE LA OSCURA SENDA DE LA
IGNORANCIA.*

*EN ESPECIAL A MI MADRE Y PADRE, PRIMEROS Y MÁS
AMOROSOS MAESTROS QUE HAYA CONOCIDO.*

Al Dr. Alfredo Nieto, por sus certeras observaciones y su generosa paciencia.

También gracias
a Pierre Vergnes, por adoptar con entusiasmo el proyecto y apoyar en cada paso de su
realización.

A Daniel Olín por su invitación para pintar murales
en el Quilombo Cultural
y a todos los *quilómbolas* que
se involucraron en el proyecto.

SÍNTESIS

La presente investigación busca comprender el origen y evolución del muralismo comunitario en México. Algunos de sus códigos visuales provienen desde las tradiciones muralistas prehispánicas, pero el ejercicio del mural con intención de socializar el arte y generar un “auténtico arte americano” Inicia con el determinante trabajo de los pintores mexicanos de principios del siglo XX; que por medio de un manifiesto declararon a la pintura de gran formato idónea para llegar a grandes sectores sociales populares, y para reivindicar a los sectores desfavorecidos por una sociedad desigual.

En la presente tesis estudia la evolución de la pintura mural en México a partir del Movimiento Muralista, su influencia en el desarrollo de la sociedad mexicana hasta la década de los cincuenta, en que los cambios en las políticas culturales, sociales y económicas desplazan a los ideales sociales del campo de las artes. El expresionismo, que gana terreno en el mercado internacional, y el realismo social, con su movimiento pictórico, son considerados anacrónicos; sin embargo, un nuevo arte público de carácter social se continuó produciendo en las calles, múltiples colectivos y pintores trabajaron durante los sesentas y setentas promoviendo al arte comunitario como recurso de cohesión y expresión social.

Las últimas décadas del siglo XX vieron nacer movimientos de arte público de carácter social como el *graffiti*, la intervención urbana, el arte comunitario y el participativo; movimientos de notorio eclecticismo técnico y formal, pero de influencia del movimiento muralista mexicano en su carácter público, social, humanista e identitario.

El gran número de pintores que se enfocaron en trabajar directamente con las comunidades en espacios públicos o colectivos, desarrollando cientos de imágenes de carácter figurativo y humanista permite develar que la tradición muralista de la escuela mexicana nunca desapareció del todo; continuó evolucionando, así como extendiéndose por mayores regiones de Latinoamérica.

Se busca con la presente tesis, incrementar la investigación y catalogación sobre el muralismo, se pretende establecer las funciones del muralismo comunitario actual, así como vincularlo como ramificación del Movimiento Muralista Mexicano (1923-1952).

La autora analiza la experiencia propia con la realización de un proyecto mural en el espacio comunitario, mismo que llevó a la muralista a dimensionar y valorizar su propia obra en lo histórico, lo social y lo formal de la pintura mural. Se buscó generar un arte mural público con compromiso social, que proporcione herramientas para la comunicación y cohesión de los grupos comunitarios que lo fomentan, de igual manera, redactar un documento didáctico para aquellos interesados en la pintura mural y su prolífica manifestación comunitaria.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación busca generar un documento didáctico para los jóvenes interesados y partícipes del muralismo, comprender la función del muralismo comunitario en México y Latinoamérica, analizar las funciones del mural comunitario a partir de la realización del mural *Permacultura o Agricultura ancestral* y situar el trabajo mural de la autora como parte del universo muralístico actual en México y Latinoamérica.

Se define el muralismo comunitario como “aquél ejercicio pictórico de gran formato, desarrollado para el bien de un grupo comunitario en el que pueden o no participar activamente los miembros de la comunidad, pero si deben ser beneficiados con la mejora estética de su espacio compartido”. Como antecedente pictórico se reconoce al Movimiento Muralista Mexicano (MMM). Con el propósito de continuar la tradición de arte público mural en México, se busca comprender su evolución histórica y su desarrollo hacia el contexto comunitario, mismo que actualmente es un importante medio de gestión de producción mural en México y Latinoamérica.

El arte público debe tener responsabilidad social en sus diferentes funciones. La autora, como muralista joven, busca proyectar una postura artística coherente con la escuela mexicana de pintura, integral y constructiva, de manera que se dé continuación, en los nuevos contextos del siglo XXI, a los postulados del movimiento muralista mexicano que continúan siendo válidos.

Se buscó comprobar que el arte comunitario fortalece la cohesión social de los grupos que lo adoptan y generan, aunado a ello, enunciar las funciones que cumple el ejercicio del muralismo comunitario, público y social, así como ejercerlo como valiosa herramienta en la comunicación y organización social humana.

La Importancia de la pintura mural

La pintura mural fue para la humanidad, desde tiempos primigenios, un medio de cohesión social y reconocimiento identitario, desde las más primitivas demostraciones artístico-rituales en los "muros" de los primeros asentamientos humanos -pintura rupestre- hasta llegar a las sociedades modernas que continúan valiéndose del muralismo como ejercicio de expresión social. Se ha dicho: “las pinturas prehistóricas son las primeras pinturas murales (...) la pintura mural es la más antigua de las manifestaciones pictóricas”.¹

La tradición pictórica en México se remonta a cuando menos 7,500 años de antigüedad. La arqueóloga María de la Luz Gutiérrez (INAH) otorga valiosa información, a través de un estudio de treinta años del estilo pictórico rupestre "Gran Mural"-llegan a alcanzar hasta más de 10 metros de altura- y los más de 1150 sitios hasta ahora registrados en Baja California Sur.² La

¹ Canales, J. Antonio. *Pintura mural y publicidad exterior, de la función estética a la dimensión pública*. Tesis

² Gutiérrez, María de la Luz. Paisajes ancestrales. Identidad, memoria y arte rupestre en las cordilleras centrales de la península de Baja California. Tesis doctoral, Escuela Nacional de Antropología e Historia.

tradición Gran Mural es considerada una de las de mayor escala en el mundo por el tamaño de las imágenes, de estilo realista, dominado por figuras humanas y animales, pintadas en rojo, negro, blanco y amarillo.

La arqueóloga propone que en sitios emblemáticos se congregaban, durante ciertas épocas del año, grupos pertenecientes a diversos linajes para el intercambio de materias primas, cacería comunal, arreglos matrimoniales y celebración de rituales de veneración a los muertos, ancestros y seres mitológicos. Los ancestros indígenas de lengua *cochimi* realizaban ceremonias en la que los especialistas rituales –chamanes- plasmaban las pinturas en aquellos recintos, otorgándoles gran valor simbólico e identitario.

El ritual estacional desempeñaba un papel clave en la vida del grupo, propiciaba su cohesión, reproducción y equilibrio. La escala monumental y pública de los murales, así como la elevada posición en los abrigos rocosos, nos habla de cooperación y esfuerzo colectivo. Es muy probable que estos trabajos pictórico-rituales se hicieran bajo la dirección y supervisión del *chamán*. Las pinturas ilustran seres humanos y especies animales en forma monumental, empleando una gran variedad de colores y técnicas; cumplen con los elementos necesarios para ser consideradas pinturas murales, arte de carácter social y colectivo.

Esta manifestación artística del ser humano marca una huella innegable de la evolución de las sociedades; fue un medio de cohesión social desde la prehistoria, transformándose con la percepción del ser humano. El cambio cognitivo en el ser humano, marcó la pauta de su evolución y el arte de gran formato -vehículo visual masivo- aún refleja inquietudes, anhelos y búsquedas colectivas.

La autora de la presente investigación busca constatar que el muralismo no ha muerto, al contrario de la afirmación del ensayista E. Suburat: “El muralismo ha muerto, hoy los artistas crean lejos de la realidad”.³ Este ejercicio artístico se realiza desde hace miles de años, diversificándose en múltiples soportes y técnicas desarrolladas a través de tiempo. El arte público satisface necesidades estéticas, ideológicas y didácticas de amplios grupos sociales; es el arte idóneo para la dialéctica social que permite a distintos sectores sociales desarrollar identidades compartidas, Orozco escribió:

La más alta, la más lógica, y la más fuerte forma de pintura es el mural. También es la forma más desinteresada, puesto que no produce ganancias de tipo privado; no puede ocultarse y servir a los pocos privilegiados. Es para todo el pueblo, PARA TODOS.⁴

México, 2013. "Premio INHA Alfonso Caso". Dirección de Medios de Comunicación. México, INAH, 2015. 29 de enero. Noticias. Núm. 25, *Identifican nuevos subestilos en la tradición pictórica Gran Mural*.

³ Suburat, E. “El muralismo ha muerto; hoy los artistas crean lejos de la realidad” *La Jornada*: Cultura, México sábado 8 de junio de 2013. Pág. 3. Disponible en web: <http://www.jornada.unam.mx/2013/06/08/cultura/a03n1cul>

⁴ Cardoza y Aragón, Luis. *Pintura Contemporánea de México*. 1ra. Edición, México, Ediciones Era, 1974. Pág. 264., *Apud*, Orozco, J.C. “New World, New Races and New Art”.

Para Orozco el muralismo es la mayor manifestación pictórica porque tiene una trascendencia social, es un vehículo visual directo que confronta al espectador en su espacio cotidiano.

Buscando definir las múltiples funciones que el mural lleva a cabo en un contexto comunitario, esta investigación pretende colaborar en la documentación sobre muralismo comunitario actual -generalmente autogestivo y ecléctico-. Esta necesidad de formalización teórica responde a la fuerte difusión que ha tenido el muralismo a nivel comunitario en las últimas décadas de siglo XX, continuando vigente en este nuevo siglo XXI. Por otro lado, son pocas las estrategias de promoción del arte público en México, pero el ejercicio del mural comunitario ha enriquecido su afluente, si bien remite a una escala menor de difusión, también a una identificación más directa entre la obra, los espectadores, la comunidad y el espacio colectivo.

Se reconocen tres grandes cúspides en la producción mural en México: el mundo prehispánico, la colonia o virreinato y el movimiento muralista mexicano del siglo XX. El MMM fue la primera vanguardia artística mexicana, impulsada por el programa posrevolucionario gubernamental que buscaba dar a conocer la revolución mexicana de 1910 a las masas, en gran parte iletradas. Para ello se crearon códigos visuales de fácil identificación con los sectores populares, resguardando la memoria histórica y el imaginario colectivo que nutrió la cultura popular e identidad mexicana; aún visible en la obra de múltiples muralistas actualmente.

No fue hasta la publicación en 1923 del manifiesto fundador del Sindicato de Obreros, Pintores y Escultores (SOPTE), que la pintura mural en México adquiere abiertamente una postura política y de reivindicación social, anunciando la llegada de múltiples manifestaciones de arte público de carácter social en la segunda mitad del siglo XX. Ejemplo de esto, son los *Grupos* en los sesentas y setentas, los movimientos muralistas, negro y chicano de Estados Unidos en los ochentas o incluso el muralismo comunitario del movimiento zapatista mexicano actual.

Múltiples son las ramificaciones del movimiento muralista que continúan retomando la “trinidad revolucionaria”: campesino, soldado y obrero. El SOPTE y su órgano informativo *El Machete*, formularon la triada como propuesta de identidad nacional, también acuñaron la idea de un arte revolucionario como promotor de cambio social.⁵ La iconografía revolucionaria del MMM continúa nutriendo el repertorio visual de los muralistas, algunos caen en el reiterativismo visual y desgastado academicismo; otros lo retoman en un contexto nuevo, experimentando también en técnicas y materiales actuales, y con ese esfuerzo, el muralismo está conformando su evolución actual. Es fundamental continuar la línea evolutiva de tal arte que en México deviene de una auténtica tradición pictórica ancestral.

Considero que la preocupación fundamental de los muralistas comprometidos socialmente es retratar a la sociedad de su tiempo y contexto, proveyendo un espacio de reflexión y crítica a través del arte; la sensibilidad del artista puede retratar lo terrible y equívoco de su tiempo,

⁵ Levison, Laura. *Orígenes ideológicos y formales de la trinidad revolucionaria: su inserción en la gráfica y el muralismo*. Tesis de Maestría. México, UNAM, 1997. Facultad de Filosofía y Letras.

ayudando a plantear soluciones. Entonces, es posible valerse del mural con sus cualidades de comunicación social, para desarrollar lenguajes visuales o “vehículos dialécticos” como herramientas para la comunicación y el fortalecimiento del tejido social, iniciando tales propósitos desde la organización colectiva que fomenta el arte público de gran formato, al intervenir espacios colectivos con pintura mural se enriquece la educación estética y la estimulación cognitiva en sectores sociales de recursos generalmente limitados; es una forma de socializar el arte actual y continuar diversificando el legado del MMM.

CAPÍTULO I

MOVIMIENTO MURALISTA MEXICANO

ANTECEDENTES

El Ateneo de la juventud

Escuelas de Pintura al Aire Libre
Consecuencia de la Huelga estudiantil de San Carlos

Sindicato de Técnicos, Pintores y Escultores

Ideología ligada a la producción artística

LEAR Y TGP

LOS TRES GRANDES DEL MMM

Diego Rivera

José Clemente Orozco

David Alfaro Siqueiros

CRONOLOGÍA DEL MMM

MOVIMIENTO MURALISTA MEXICANO

La importancia del estudio del muralismo en México radica en la profundidad de sus raíces culturales. La Escuela Mexicana de Pintura conforma una verdadera tradición artística, resultado de la acumulación cultural de siglos de evolución de nuestra América mestiza. Sus postulados teóricos, técnicos y formales buscaron socializar el arte, satisfacer las necesidades estéticas de las bases sociales creando "pintura para el pueblo", congruente con su tiempo y desarrollo técnico.

La diversidad y eclecticismo de la pintura mural actualmente obliga a su estudio y catalogación, el muralismo en México no ha muerto y en su quehacer de subsistencia, se ha enriquecido tanto como diversificado. La innegable fuerza de la globalización, emparenta cada vez más a las corrientes de arte público: *graffiti*, muralismo, intervención urbana, esculto-pintura, entre otros. Su caótica multiplicación obliga al análisis formal que permita conocer el proceso evolutivo de tan antiguo e importante arte.

El referente obligatorio en México, que incluye la nutrida tradición de mural prehispánico y novohispano en cuanto a técnicas, simbolismos y culto al color, desemboca en el MMM. La publicación de su manifiesto en 1923, asentó las bases ideológicas y formales del muralismo del siglo XX, determinó el camino del pintor mexicano moderno -incluso al oponerse a su afluente- y, por lo tanto, es el antecedente directo para situar el muralismo mexicano actual. La definición de muralismo tradicional no basta para las prácticas actuales, es prudente ampliar el campo de estudio, a partir de sus "ramificaciones" como el muralismo colectivo, comunitario, incluso una redefinición de muralismo activista, lo que el pintor Leopoldo Hdez. Castellanos -o como suele firmar sus murales: Polo Castellanos-en su tesis doctoral denomina "muralismo militante".⁶

La rama que interesa a esta tesis es el muralismo comunitario, es decir, aquel que busca el bien y la colaboración de una comunidad específica, situándolo desde la tradición del movimiento muralista mexicano. Algunos de sus fundamentos ideológicos siguen vigentes y, aunque algunos críticos lo consideraron una corriente obsoleta, en América Latina y particularmente en México continúa cumpliendo funciones sociales importantes.

⁶ Castellanos, Leopoldo Hernández. *El muralismo mexicano actual y los imaginarios sociales en la construcción de identidad nacional*. Tesis doctoral. México, UNAM, 2015. Facultad de Artes y Diseño, Pág. 109.

El pintor e investigador Polo Castellanos escribió: “El muralismo no sólo no desapareció sino que encontró nuevas rutas y formas para desarrollarse”.⁷ En la tesis mencionada, se comprueba la existencia de un Movimiento Muralista y un Manifiesto Muralista Mexicano firmado en 2006, así como un Movimiento Muralista Internacional, aún activo, del cual México participa; contradiciendo la postura que admite la muerte o, por lo menos, anacronismo del muralismo.

Algunos especialistas e historiadores que afirman que el muralismo no aporta nada nuevo a la plástica o simplemente está muerto, lo que está haciendo este muralismo es defender y resistir a un fenómeno mucho más complejo que la creación plástica misma o el arte por el arte mismo. Y aquí radica una de las aportaciones más importantes del muralismo actual, la defensa de nuestras culturas, nuestra historia y nuestra identidad.⁸

ANTECEDENTES

El Ateneo de la Juventud

El Ateneo de la Juventud Mexicana (1906) fue integrado por un grupo de jóvenes que con el tiempo se convertirían en algunos de los más importantes filósofos, intelectuales y creadores del siglo XX. Entre ellos, pensadores como Antonio Caso (1883-1946), José Vasconcelos (1882-1959), Alfonso Reyes (1889-1959), Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), Isidro Fabela, Julio Torri, Diego Rivera, Manuel M. Ponce, Martín Luis Guzmán, Julián Carrillo, Nemesio García Naranjo. Todos ellos tendrían por entonces cerca de 25 años.⁹

Los ateneístas confluyen en la misma corriente de pensamiento y se unen para publicar la revista *Savia Moderna*. El grupo se definió por la rebeldía contra lo establecido, contra los dogmas que nublaban la "paz porfiriana", misma que canalizaron hacia la publicación mensual de la revista de arte, de la que se publicaron cinco números a partir del 31 de marzo de 1906. En mayo del mismo año, para mostrar las novedades culturales y desentrañar la expresión nacional,

⁷ *Ibidem*, pág. 10.

⁸ *Ibidem*, pág. 2.

⁹ Vargas Lozano, Gabriel. *El Ateneo de la Juventud y la Revolución Mexicana*. Literatura Mexicana. Vol. 21, Núm. 2, México, UNAM, 2010. Págs. 27-38.

los ateneístas organizaron la exposición de pintura del grupo que publicaba la revista *Savia Moderna*, y crearon la Sociedad de Conferencias del Ateneo que duró de 1906 a 1908.¹⁰

Savia Moderna contaba entre sus colaboradores a los jóvenes artistas que encabezaron la renovación estética posrevolucionaria: Diego Rivera, Saturnino Herrán, Ángel Zárraga, Armando García Núñez, Roberto Montenegro, Jorge Enciso y Francisco de la Torre, entre otros. El Ateneo y particularmente los pintores sentían la necesidad de cambiar la formación, creación y difusión de su obra:

Si resumimos las actitudes y corrientes del pensamiento estético de la primera década del siglo XX y más particularmente la de los jóvenes del Ateneo de la Juventud, encontramos ciertas ideas que han de ser fundamento del arte que se desarrolla más adelante en nuestro país.¹¹

Su labor se extendió hasta las "misiones culturales" en las provincias del país. Durante la gestión de Vasconcelos como Secretario de Educación Pública (1921-1924), se promovió un esquema de desarrollo social donde las artes jugaron un papel primordial, particularmente la pintura mural. Montenegro recibió del secretario de la SEP la primera comisión gubernamental para realizar un mural en el Ex Colegio de San Pedro y San Pablo -primera obra mural después de la revolución-. En 1920, desarrolló la obra *El árbol de la vida* o *La danza de las horas*; con ella, inició un periodo de pintura mural patrocinada por el gobierno. Posteriormente, en 1922, José Vasconcelos promueve la decoración de los muros de la Escuela Nacional Preparatoria, impulsando al grupo de artistas revolucionarios que gestarían el movimiento muralista. De dicha experiencia el pintor José Clemente Orozco escribió en su *Autobiografía*:

La pintura mural se encontró en 1922 con la mesa puesta y la idea misma de pintar muros y todas las ideas que iban a constituir la nueva etapa artística, las que le iban a dar vida, ya existían en México, se desarrollaron y definieron de 1900 a 1920. Adquirieron su forma definitiva durante esas dos décadas.¹²

¹⁰ Medina Ávila, Virginia. "El Ateneo de la Juventud y el arte: los pintores ateneístas y la revista *Savia Moderna*". *Multidisciplin@*, Revista Electrónica. México, UNAM, 2011. Págs.77 – 88. FES Acatlán .Núm. 10.

¹¹ *Ibidem*, pág.80.

¹² Orozco, José Clemente. *Autobiografía*. México, Era, 1981. Pág. 59.

Durante las dos primeras décadas del siglo XX, los pintores definieron su estilo, buscando nuevas fuentes de inspiración formales y filosóficas, actitud que les ayudó a romper con los viejos paradigmas y renovar la atmósfera intelectual del país en un momento crucial de su reconstrucción. Medina apunta: Múltiples factores se unieron en la construcción de “lo nacional; lo local, lo cotidiano, lo íntimo, los valores del pasado virreinal y prehispánico” remarcando, “fueron los ateneístas los primeros en estudiar con mayor rigurosidad las culturas prehispánicas” y agrega en su artículo:

Lo significativo de la pintura mexicana de la primera mitad del siglo XX no es solamente el asunto del formato monumental ni la pretensión pública, ni el reconocimiento del carácter productivo y social de la práctica pictórica como el nuevo plano expresivo de la modernidad; sino todo el gran conjunto que constituiría el nuevo paradigma de la pintura mexicana. Lo más importante es el carácter de autoreferencia que le da el sentido de una pintura que vuelve sus ojos al pueblo, a su cultura y a la historia.¹³

La crítica al positivismo porfirista fue un hecho benéfico para el desarrollo de la cultura en México. Previo a las conferencias del Ateneo, se negaba cualquier cambio que amenazara el régimen porfirista, se confrontó lo estático contra el cambio, la reacción contra la revolución, como escribió Vicente Lombardo Toledano: el "darwinismo social contra el libre albedrío".¹⁴

El nuevo modo de pensar vino a remover las conciencias de los círculos intelectuales del país, siendo los ateneístas quienes condujeron esa batalla *anti-positivista*. Su proximidad histórica con el movimiento maderista, ha dado pauta para que algunos piensen que los miembros de la Generación del Centenario son, por lo menos, los filósofos del maderismo o que sus ideas son la expresión filosófica de la etapa maderista de la revolución. Sin embargo, Alfonso Reyes admite que fue un grupo cultural ajeno a la política y que mientras las revoluciones francesa y rusa habían tenido una filosofía, la mexicana había carecido de ella: “La Revolución Mexicana brotó de un impulso mucho más que de una idea. No fue planeada. No es la aplicación de un cuadro de principios, sino un crecimiento natural”.¹⁵

¹³ Medina Ávila, Virginia. Op. Cit. Pág. 84.

¹⁴ Córdova, Arnaldo. *La filosofía de la Revolución Mexicana*. Cuadernos Políticos. México, la filosofía actual en América Latina. México, Coloquio Nacional de Filosofía, Morelia, 1974. Núm. 5., *Apud*, Lombardo T., Vicente.

¹⁵ Reyes, Alfonso. “Pasado inmediato”. *Visión de Anáhuac y otros ensayos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983. pág. 120.

Escuelas de Pintura al Aire Libre

Consecuencia de la huelga estudiantil de San Carlos

En julio de 1911, los alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos), convocados por la Unión de Alumnos de Pintura y Escultura colocaron en la entrada de la escuela el anuncio de “estado de huelga”, en respuesta a las represalias llevadas a cabo por el director Antonio Rivas en contra de algunos alumnos, a causa de sus actividades públicas y apoyo a la campaña electoral de Fco. I. Madero. Los huelguistas, entre ellos Siqueiros y Orozco, demandaban la renuncia del director de la escuela y para ocupar el cargo proponían al pintor Alfredo Ramos Martínez, con el fin de renovar los anticuados métodos de educación artística.¹⁶

El 19 de abril de 1912 triunfó la huelga estudiantil con la renuncia del director y con la contratación de Alfredo Ramos Martínez como nuevo director de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Xavier Moysén, en *Siqueiros antes de Siqueiros*, asegura que la huelga no tuvo implicaciones políticas ya que en ningún periódico de la época los alumnos manifestaron un planteamiento político.¹⁷ En mi opinión, toda actividad de organización estudiantil tiene implicaciones políticas, y en esa época, la efervescencia era tal, que ninguna organización social pudo escapar.

En 1913, como consecuencia del radical movimiento de protesta y como alternativa al sistema tradicional de enseñanza artística de la academia, se crearon las Escuelas al Aire Libre bajo la dirección de Ramos Martínez. Se rentó una casa en Santa Anita (Iztapalapa), en las "afueras" de la Ciudad de México, para que la clase de Paisaje al Aire Libre pudiera ser impartida. Se buscaba con estas prácticas que los alumnos pudieran realizar trabajos que reflejaran un arte “genuinamente nacional”, a partir de la observación directa de espacios y personajes “característicos y peculiares de nuestra patria”. Debido a la inestabilidad en el poder que trajo consigo la Revolución Mexicana, Ramos Martínez fue removido de su cargo en 1914 y esta clase fue suspendida.¹⁸

El 8 de junio de 1920, José Vasconcelos fue nombrado Rector de la Universidad Nacional de México y Alfredo Ramos Martínez regresó al cargo de Director de la ENBA. Es en aquel

¹⁶ S. Suárez, Orlando. *Inventario del muralismo mexicano: siglo VII a. de C. México*, UNAM, 1972.

¹⁷ Moysén, Xavier. “Siqueiros antes de Siqueiros”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. 13, Núm. 45, México, 1976. Pág.179.

¹⁸ Bolívar Moguel, Clara. *Del Arte Culto al Arte Popular. Escuelas de pintura al Aire Libre*, México, Cultura Colectiva-MUNAL, Noviembre, 2013.

momento cuando se vuelve a crear un curso de pintura al aire libre en Chimalistac, cuya sede sería trasladada a Coyoacán seis meses después. A esta escuela pertenecieron -o terminaron de madurar- alumnos como: Ramón Cano Manilla, Ramón Alva de la Canal, Gabriel Fernández Ledezma, Francisco Díaz de León, Fernando Leal, Leopoldo Méndez, Jean Charlot e Isabel Villaseñor, entre otros.¹⁹ Resalta el ejemplo de Mardonio Magaña, escultor de origen indígena que, con los años, llegó a ser maestro del taller de escultura en madera de la misma escuela; Rivera lo denominó "el más grande escultor mexicano contemporáneo".²⁰

Este modelo de cursos propició una descentralización de las academias de artes, fomentando un estilo que se inclinaba hacia las vanguardias europeas. El desplazamiento a otras sedes volvió distinta la experiencia del artista, puesto que se crearon nuevos sitios para la generación de ideas sobre el arte e igualmente permitió la inclusión de alumnos con un perfil distinto al que había existido hasta entonces. Se incluyó a la clase campesina y obrera a la producción artística del país, gremios de los cuales nacen importantes genios creativos tanto en la pintura, escultura y grabado en México.

Entre 1920 y 1929, se realizaron importantes exposiciones con obras de los alumnos de las escuelas al aire libre. En 1925, en Palacio de Minería, se expusieron los trabajos desarrollados en las escuelas, la prensa argumentaba: "los asistentes podrían observar la nueva promesa del arte mexicano", las producciones realizadas por niños indígenas mostraban una labor de "maestros modernos". El sector indígena y obrero, antes considerado inferior y carente de valor estético, se consideraba como algo renovador, artístico, y moderno.²¹

Surgieron otros modelos que se basaron en las Escuelas al Aire Libre, como la Escuela de Escultura y Talla Directa, los dos Centros Populares de Enseñanza Artística Urbana Santiago Rebull, bajo la dirección de Gabriel Fernández en San Antonio Abad y Saturnino Herrán, con Fernando Leal a su cargo, en Nonoalco. Se extendió su influencia hacia Iztacalco, San Ángel, Los Reyes, Coyoacán, Cholula, Taxco, Monterrey, Michoacán y Acapatzingo. Hacia fines de los años treinta todas las escuelas habían sido cerradas. El cambio trascendental en la enseñanza del arte - que debía propiciarse desde la SEP- culminó en 1942 con el cambio de la Escuela Libre de

¹⁹ S. Suárez, Orlando. Op. cit.

²⁰ Rivera, Diego. "Mardonio Magaña. campesino, el más grande escultor mexicano contemporáneo". *Arte y Política*. México, Grijalbo, 1979. Pág. 85.

²¹ Bolívar Moguel, Clara. Op. Cit, *Apud* "El rector de la Universidad inauguró la exposición de pintura y escultura de la Escuela de Bellas Artes" *El Universal*. México, 22 de enero de 1926.

Escultura y Talla Directa por la Escuela de Artes Plásticas, misma que un año más tarde, fue nombrada Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”.²²

En conclusión, la fundación de la clase de Santa Anita, en 1913, planteó un paradigma en cuanto a la labor de socializar el arte y llevar las prácticas artísticas a los sectores menos privilegiados. Esta labor educativa fue un proceso extenso de carácter dinámico y de transformación de las instituciones educativas, culturales y artísticas. Las Escuelas de Pintura al Aire Libre se pueden considerar antecedentes del arte comunitario en México, capacitando a personas -de sectores sociales populares- en técnicas artísticas, y ofreciendo un oficio como alternativa de desarrollo personal. Replantearon los esquemas de enseñanza y producción del arte, transformando la relación que el artista tiene en su comunidad y proponiendo el arte como un vehículo de transformación social.

Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México: SOTPE (Ideología política ligada a la producción artística).

Se considera que el Movimiento Muralista Mexicano se inicia en el Ex Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo (1920-1921) con las obras de pintura mural de Roberto Montenegro, Xavier Guerrero, Jorge Enciso, Hermilo Jiménez y Dr. Atl; después -y más decididamente- en el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria Diego Rivera, con la colaboración de Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Amado de la Cueva, Fernando Leal, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Carlos Mérida y Emilio García Cahero. En los patios de la Escuela Nacional Preparatoria se pintan los frescos de José Clemente Orozco, Jean Charlot y Fermín Revueltas; Siqueiros, al regresar de Europa, se incorpora iniciando sus obras en el cubo de la escalera del llamado “colegio chico” de la Escuela Nacional Preparatoria.²³

Dos acontecimientos determinan el inicio del movimiento muralista mexicano: la protección que brindó José Vasconcelos-primero como rector de la Universidad y, después, como secretario de Educación Pública- al conceder muros en los edificios públicos, para el ejercicio muralista y la redacción por Siqueiros, en 1923, de la Declaración Social, Política y Estética - conocida como el Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores, Escultores y

²² Bolívar Moguel, Clara. Op. Cit.

²³ Charlot, Jean. *El Renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*. México, Domés, 1985. Págs. 121-133.

Grabadores Revolucionarios, mismo que fue difundido como un volante el 9 de diciembre de 1923 (Charlot, 1985) y más tarde, publicado en el *El Machete* número 15, en julio de 1924.²⁴

Para luchar por los objetivos del Muralismo Mexicano, se organiza el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores de México. Siqueiros es nombrado secretario general y redacta el manifiesto que define la posición político-social de los pintores que iniciaron el movimiento muralista.²⁵ Orozco escribió: “Siqueiros redactó y todos nosotros aceptamos y firmamos”.²⁶

Según Orozco, el sindicato se proponía, “Socializar el arte, destruir el individualismo burgués, repudiar la pintura de caballete de los círculos ultra intelectuales y aristocráticos, producir solamente obras monumentales de dominio público”. Siqueiros puntualizó: “La constitución del sindicato nos entregó a la militancia política y mejoró el carácter ideológico de nuestra temática”.²⁷ Sus afiliados estaban en pro de una forma de arte público, didáctico y propagandístico al servicio de las mayorías, comprometido con los problemas sociales y políticos del momento. Siqueiros desempeñó un importante papel en este proceso que tuvo que ver con la definición de los principios artísticos de los agremiados, sus funciones sociales y con la redefinición de las relaciones con los grupos de poder. La incorporación de varios de los muralistas al Partido Comunista Mexicano fue determinante, sobre todo por la intervención que este organismo tuvo desde entonces en la vida artística y cultural mexicana, a través de personalidades como el propio Siqueiros.²⁸

El levantamiento *delahuertista* obligó a los miembros del sindicato recién formado a refrendar su postura artística y delimitar los campos políticos del conflicto que se desataba.²⁹ En el manifiesto se presenta el arte público como propuesta lógica a las condiciones existentes. La primera empresa colectiva fue pintar los muros de la Escuela Nacional Preparatoria, concedidos por Vasconcelos como apoyo al florecimiento del arte mexicano, revolucionario y nacionalista de los

²⁴ Torres Michúa, Armando. *La pintura Contemporánea (1900-1950)*. México, UNAM, 2013. Pág. 14.

²⁵ S. Suárez, Orlando. Op. cit.

²⁶ Fernández, Justino. *Arte Moderno y Contemporáneo de México, El arte del siglo XX*. México, UNAM, 1994. Pág. 69. Instituto de Investigaciones Estéticas. *Apud*, Orozco, José Clemente, *Autobiografía*.

²⁷ S. Suárez, Orlando. Op. cit. *Apud*. Siqueiros.

²⁸ Azuela de la Cueva, Alicia. “Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata”. *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*. México, 2008. Núm. 35. Enero-junio. Págs. 109 - 144.

²⁹ Cimet Shojjet, Esther. *Movimiento Muralista Mexicano: Ideología y Producción*. México, UAM Xochimilco, 1992. Pág.54.

muralistas. En 1924, estos murales quedan suspendidos por orden del Secretario de Educación Pública: Puig Cassauranc, en reacción contraria al muralismo revolucionario. Los trabajos serían retomados hasta el posterior mandato de Vasconcelos en la SEP. Transcripción del Manifiesto fundador del SOTPE (1923):

MANIFIESTO FUNDADOR DEL SINDICATO DE OBREROS TÉCNICOS, PINTORES Y ESCULTORES³⁰

A la raza indígena humillada durante siglos; a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los intelectuales que no estén envilecidos por la burguesía

[...] nuestro objetivo fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo por burgués. *Repudiamos* la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultraintelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de *arte monumental* por ser de utilidad pública. (...) *Proclamamos* que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del *pueblo*, haciendo del *arte*, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate [...]

"Por el proletariado del mundo"

El secretario general, DAVID ALFARO SIQUEIROS; el primer vocal, DIEGO RIVERA; el segundo vocal, XAVIER GUERRERO; FERMÍN REVUELTAS, JOSÉ CLEMENTE OROZCO, RAMÓN ALVA GUADARRAMA, GERMÁN CUETO, CARLOS MÉRIDA

Los firmantes del documento se encontraban trabajando desde 1922 en los murales de la Escuela Nacional Preparatoria, donde los pintores ensayaron prácticamente por primera vez las técnicas propias de la pintura mural: encáustica y fresco, técnicas que quisieron desarrollar con materias primas locales. La ENP se considera como el laboratorio o cuaderno de apuntes del muralismo donde ensayaron la composición mural, que difiere mucho de las cuestiones técnicas del cuadro de caballete y de lo que habían aprendido en la Academia.³¹

³⁰ Siqueiros, David Alfaro., et. al. "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores. Ed. Facsímil. México, 1923. Sala de Arte Público Siqueiros. Registro ICAA: 751080. Fecha de Acceso: 25 de septiembre de 2016.

³¹ Cimmet Shojjet, Esther. Op. cit.

LEAR y TGP

Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios

Durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, la producción mural y la carga ideológica de las obras incrementó notablemente. Se incorporaron paulatinamente nuevos pintores al movimiento, quienes motivados por la lucha antifascista crearon la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios en 1934. Se confirmó entonces la participación de los intelectuales en los aspectos políticos y sociales mientras se desarrollaba una gran actividad artística y política durante este periodo.³²

En el VII Congreso Mundial de la Internacional Comunista, en 1935, Miguel Ángel Sala Marengo expresó que uno de los puntos de apoyo del partido comunista en México, en la lucha de masas contra el fascismo, era la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios.³³ El propósito de la LEAR, cuya proyección fue internacional, era contribuir con los medios del arte a la unidad de la clase obrera, luchar contra el imperialismo, el fascismo y la guerra.

En 1936, la LEAR envía una delegación al congreso de pintores contra la guerra y el fascismo celebrado en Nueva York y una más a España durante la guerra civil.³⁴ Fue desintegrándose paulatinamente en el transcurso de 1937. Entre los artistas más destacados que participaron en la fundación de la sección plástica de la LEAR, se encuentran: Leopoldo Méndez, Ángel Bracho e Ignacio Aguirre, después se integraron Manuel Álvarez Bravo, Luis Arenal, Ricardo X. Arias, Santos Balmori, Carlos Orozco Romero, Feliciano Peña, Julio Castellanos, Rufino Tamayo y Gabriel Fernández Ledesma, entre otros.³⁵

Los siete resolutivos del congreso de la LEAR de 1936, así como la síntesis de los principios declarativos se encuentran en la obra citada de Híjar.³⁶ Se publicó durante los seis años que duró la sociedad artística, y de manera irregular la revista *Frente a Frente*. Su contenido estaba organizado por la editorial, los artículos por el grupo de escritores, viñetas y grabados por los pintores. La carátula pertenecía a Carlos Mérida.³⁷

³² S. Suárez, Orlando. Op. cit.

³³ Híjar, Alberto. *Frentes, Coaliciones y Talleres, grupos visuales en México en el siglo XX*. México, CONACULTA, 2007. Casa Juan Pablos.

³⁴ Híjar, Alberto. Op. cit.

³⁵ S. Suárez, Orlando. Op. cit.

³⁶ Híjar, Alberto. Op. cit. Pág. 93.

³⁷ Cortés, Marta Teresa. "La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios durante el cardenismo". *Revista de Estudios Históricos*. México, 1991. Pág. 120. Núm. 13, enero-junio.

Taller de Gráfica Popular

El taller se fundó tras la disolución de la LEAR, por un grupo de artistas que apoyaba las causas de la Revolución Mexicana; muchos de ellos eran miembros del partido comunista Mexicano (PCM). En 1938 definieron su objetivo principal: su trabajo sería en beneficio de los intereses del pueblo de México. Con ese objetivo, realizaron carteles, folletos y propaganda. Inicialmente fue llamado Taller Editorial de Gráfica Popular por sus fundadores, que descendían de la rica tradición del grabado mexicano, particularmente del legado de José Guadalupe Posada y Leopoldo Méndez.

Varios grabadores revolucionarios fundaron el Taller de Gráfica Popular (TGP), incorporando la estampa al movimiento de arte público. Su dinámica de trabajo consistió en reuniones semanales y asambleas generales en las que analizaban y discutían los proyectos.³⁸ Durante su apogeo, el taller TGP se especializó en grabados en linóleo y en madera; produjo *posters*, panfletos, banderas y ediciones de portafolio. Esta gráfica apoyaba causas como el antimilitarismo, la unión obrera, y la oposición al fascismo. Durante la presidencia de Lázaro Cárdenas, el trabajo del taller apoyó las políticas del gobierno, incluida la Expropiación Petrolera. El arte era comúnmente realizado de manera colaborativa. El taller también adoptó la práctica de no numerar las impresiones, aun así, vendió impresiones durante toda su existencia bajo la marca "Estampa Mexicana".

El Taller de Gráfica Popular produjo imágenes heroicas, de la cultura mexicana y de movimientos de la izquierda mexicana e internacional. Herederos de signos visuales creados por Posada y Vanegas Arroyo, desarrollaron códigos del romanticismo popular mexicano. Conformaron una alternativa a la circulación y producción del arte, oponiéndose a la tendencia exclusivista del arte vigente durante el porfiriato.³⁹

El taller tuvo, debido a pugnas internas, su primera escisión en 1940, retomando el curso en 1944, cuando se sumaron nuevos integrantes y reformularon su declaración de principios. El TGP conoció altas y bajas en su historia, pero aún existe. Los primeros miembros del taller fueron: Ángel Bracho (presidente), Luis Arenal, Roberto Berdecio, Adolfo Mexiac, Leopoldo

³⁸ Híjar, Alberto. Op. cit.

³⁹ Cimet Shoijet, Esther. Op. cit.

Méndez, Mariana Yampolsky, Andrea Gómez, Francisco Luna, Jesús Escobedo, Alberto Beltrán, Pablo O'Higgins, Fany Rabel, Raúl Anguiano, Arturo García Bustos, entre otros.⁴⁰

LOS TRES GRANDES DEL MOVIMIENTO MURALISTA MEXICANO

El movimiento muralista se caracterizó desde su origen por tres valores fundamentales: lo nacional, lo popular y lo revolucionario. Fue atacado desde todos los ángulos posibles y los desacuerdo, respecto con el camino a seguir, fueron varios; las polémicas aparecieron de inmediato. Muchos artistas se adhirieron poco después, participando en la crítica y la producción, tomando partido por unas u otras ideas.⁴¹No obstante, sea por coincidencia de intenciones, por afinidad estética o por necesidad histórica, la mayoría de los muralistas se acercaron a la forma expresiva que consagró a Diego Rivera. No fue por supuesto accidental, se debió probablemente a que su manera de pintar recogía, en ese momento, las inquietudes de esos tiempos. "Es en el muralismo y más exactamente en la obra de Diego Rivera, que se encuentra el origen de la Escuela Mexicana de Pintura".⁴²

Es común analizar el trabajo de los llamados "Tres Grandes", no porque se consideren menores a sus colegas, sino porque el trabajo en la teoría, crítica e investigaciones formales del mural, los posicionaron como los principales exponentes de la compleja tarea muralista y los logros de sus obras los hicieron perdurables. Además, como indica Justino Fernández, en el caso de los tres grandes, "la pintura mural tiene un primer sitio en su obra y el resto de su producción la acompaña". En cambio, en la obra de otros pintores, la pintura de caballete es la principal, aunque también hayan ejecutado murales. No obstante sus diferencias, "a los tres grandes los une su sentido de libertad, su conciencia crítico-histórica y su afán de crear un gran arte contemporáneo".⁴³ Sobresale la asombrosa desigualdad en la calidad pictórica de los tres afamados artistas, como bien describe Shifra Goldman: "El optimismo idealista de Rivera, el

⁴⁰ Híjar, Alberto. Op. cit. Pág. 18.

⁴¹ Tibol, Raquel. *Textos de David Alfaro Siqueiros*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

⁴² Torres Michúa, Armand. Op. Cit.

⁴³ Fernández, Justino. "Arte Moderno y Contemporáneo en México". *El Arte del Siglo XX*. Tomo II. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.

pesimismo crítico de Orozco y la violencia confrontativa de Siqueiros, al margen de sus diferentes temperamentos".⁴⁴

Si el manifiesto significó una toma de conciencia social por parte de los artistas ante la contradictoria política nacional, tuvo la ventaja de no imponer criterios plásticos. Coincidieron en aprovechar la ventaja y fuerza de la pintura naturalista, por ser la más fácilmente comprensible para las mayorías, y permitía a cada pintor interpretarla a su manera. De un realismo más acusado en Siqueiros, Rivera presenta un tipo de figura sintético y decorativo, que se convertirá en formas de agudo expresionismo en la obra de Orozco.⁴⁵

La postura de un pintor en cuanto a su producción artística, tiende a transformarse junto al contexto histórico y político del que se nutre; los “tres grandes” vivieron en un siglo de transformaciones socio-políticas intensas y decisivas para el continente americano. En este capítulo, se estudia la postura ideológica que marcó sus producciones artísticas –como su relación con el Partido Comunista Mexicano-. La política determinó, en parte, la producción y difusión de los murales producidos por el movimiento.

Se debe tener en cuenta que la producción del movimiento muralista se vio afectado por la cambiante relación sostenida con el estado, la cual puede definirse como conflictiva y contradictoria. Por un lado, el gobierno mexicano, como patrocinador del arte y la cultura, se hacía de un imaginario que, a nivel nacional e internacional, contribuía a legitimarlo en el poder. Por otro lado, la actitud crítica de los muralistas, quienes entre los artistas eran los más prestigiados, evidenciaba también interna y externamente las propias fallas del sistema estatal. En este contexto, el arte y los artistas resultaron un recurso muy convenientes como herramientas de promoción gubernamental, tanto en lo nacional como en el extranjero. Pues sin amenazar el orden interno con su labor artística, promovían al país a nivel internacional.⁴⁶

En los primeros cincuenta años del siglo XX, la evolución pictórica fue una lógica consecuencia de los ideales que se manifestaron en el México independiente a lo largo del siglo XIX. Sus catalizadores: los movimientos sociales surgidos de las reivindicaciones políticas concretadas en la revolución de 1910. Entre los logros alcanzados por el movimiento se

⁴⁴ Goldman, Shifra. *Pintura Mexicana Contemporánea en Tiempos de Cambio*. Traducción del inglés por Rosa Ma. Núñez. Prólogo de Raquel Tibol. México, Instituto Politécnico Nacional - Domés, 1989. Pág. 1.

⁴⁵ Torres Michúa, Armand. Op. Cit. Pág. 18.

⁴⁶ Azuela de la Cueva, Alicia. Op. cit.

encuentran la renovación técnica y formal, los medios y conceptos de arte, sus prolíficas investigaciones técnicas empleadas en pintura -cemento, hormigón, fibrocemento, maderas, plásticos y otros materiales sintéticos, sobre los que se han empleado diversos recubrimientos de superficie: pinturas acrílicas, vinílicas, silicatos, emulsiones, entre otros-, la asimilación de los aportes de las vanguardias artísticas europeas y el rescate de la pintura mural; esfuerzos que gestaron una nueva estética nacional entre los pintores latinoamericanos. A partir del trabajo de muralistas mexicanos y su movimiento nacionalista, se dio a las artes plásticas, una misión educativa de importancia; trabajaron temas, arquetipos y costumbres nacionales.⁴⁷

Diego Rivera

Recibió una compleja formación en la que ensayó numerosas formas de pintar antes de comenzar su producción de obra mural. Se inició en el academicismo de fines de siglo XIX, continuó con elementos de la pintura realista española para después intentar la asimilación del impresionismo de las posturas de Cézanne y Gauguin, del *fauvismo*, del arte expresionista alemán y también del cubismo. Su pintura de caballete adquirió la influencia de artistas contemporáneos durante su estancia europea (1907-1921) Picasso y Modigliani de entre los más notorios.⁴⁸

Su estilo fue más ligado al naturalismo y clasicismo: el tratamiento que daba a la figura humana, sus composiciones y perspectiva bidimensional, así como su tendencia a acumular y ordenar personajes, develaban su admiración por el muralismo renacentista.⁴⁹ En la misma obra, Fernández considera que el pintor logró renovar la pintura clásica, de la cual se vale en sus estructuras y formas. Asegura que encontró en la maestría del fresco, la técnica idónea para el muralismo, entregándose a su estudio; combina la experiencia del *tlacuilo* mexicano y los tratados de pintura renacentista que bien podrían ser recetarios de alquimia, de los que logra reconstituir tan preciada técnica.

Hábil desde muy joven en dibujo y pintura, Rivera fue rápidamente al plano internacional, marcando una pauta con su generosa producción, buscando representar la belleza de las costumbres autóctonas y la belleza moral del indígena expresadas generalmente en el movimiento

⁴⁷ Torres Michúa, Armand. Op. cit.

⁴⁸ Torres Michúa, Armand. Op. cit.

⁴⁹ Fernández, Justino. Op. cit.

muralista a través de la trinidad revolucionaria: obrero, campesino y soldado revolucionario.⁵⁰ Triunvirato que Rivera contrapone de manera crítica a la negativa trinidad: capitalismo, clericalismo y militarismo.⁵¹

La recuperación del mundo popular y precolombino, las formas, color de la artesanía, rasgos de la población indígena, trajes típicos etc., fueron el centro de su quehacer pictórico. En una primera fase los empleó como documentos artísticos. Posteriormente, al enriquecerlos con su aguda concepción de la realidad mexicana, produce las obras más notables de su pintura de caballete. Reflejando lo que consideraba tradiciones ancestrales (costumbres de los indígenas, que mezclaba con los aportes hispánicos) impulsó un periodo de contraposición a las modas extranjeras y las ideas del sector burgués de visión más estrecha.⁵²

Su postura ideológica se caracterizó por un comunismo leninista-trotskista, que plasma simbólicamente, e incluso en retratos de los líderes políticos en sus murales. Supo equilibrar una postura anti-capitalista al mismo tiempo que prestaba sus servicios como "obrero plástico" al gobierno y otras instituciones privadas. Fue criticado por la aparente incongruencia o contradicción de la relación con sus patrocinadores, pero en su postura artística no permitió que se comprometiera el contenido de su obra con el interés particular del contratista, muestra de ello es el polémico mural realizado para el *Rockefeller Center*, destruido antes de ser terminado, debido a la renuencia de Rivera de censurar el rostro de Lenin. Carlos Mérida, en sus escritos sobre arte,⁵³ enfatiza el hecho de que el contratista -la familia Rockefeller- conocía el trabajo y tendencia política del pintor, también se habían comprometido en darle total libertad conforme a su juicio artístico, sin embargo, el mural fue destruido; *El hombre en el cruce de los caminos* tendría que esperar el regreso del pintor a México, para ser realizado en el Palacio de Bellas Artes en 1934.

Sus cuadros forman una parte importante en su producción y no son totalmente acrílicos. Su peculiar gusto por exaltar la fisonomía y vestimenta típica fue, en una primera etapa, un modo de combatir el pensamiento *malinchista* de las clases altas y revalorizar a las culturas autóctonas. Con el tiempo su nacionalismo terminó por ser asimilado y cayó en un "pintoresquismo de

⁵⁰ Levison, Laura. *Orígenes Ideológicos y Formales de la Trinidad Revolucionaria: Su inserción en la gráfica y el muralismo*, Tesis de Maestría. México, UNAM, 1997. Facultad de Filosofía y Letras.

⁵¹ Fernández, Justino. Op. cit.

⁵² Torres Michúa, Armand. Op. cit.

⁵³ Mérida, Carlos. *Escritos sobre arte: El Muralismo*. México, CENIDIAP, 1987.

polémicas posibilidades mercantiles; sus ideales indigenistas, folclóricos y arqueologizantes, perdieron validez como un instrumento de combate ideológico”.⁵⁴ La marcada división entre su obra mural y sus pinturas de caballete no es arbitraria. Se distinguen tres géneros fundamentales: retratos-generalmente de niños y mujeres-, paisajes, y escenas costumbristas de la vida de los campesinos y de las clases marginadas de las ciudades.⁵⁵

La renovación de la pintura clásica fue un hecho en sus manos, son clásicas sus estructuras y sus formas. Supo conciliarlas con el color vibrante, lleno de carácter y de belleza propia de América.⁵⁶ El pintor insiste que los sistemas o asuntos de sus pinturas los hace y escoge para hacer posible la absoluta sinceridad de su espíritu y la completa libertad plástica de su oficio de pintor y agrega: "El tema alegórico, simbólico o abstracto, permite -de acuerdo con la arquitectura- que la pintura decorativa sea en si misma Verdad". Ya mi maestro Picasso dijo mejor que nadie: "En pintura se trata de realizar una verdad por medio de una mentira".⁵⁷

Adoptar la temática y exaltación de "lo mexicano" por los artistas de aquel periodo, respondió a situaciones concretas de su contexto histórico; de ahí la popularización de las imágenes de las obras de Rivera.⁵⁸ Trató de expresar la belleza indígena, mestiza o criolla, las costumbres, circunstancia del obrero y campesino mexicano en la lucha por su liberación. Tanto en su obra mural como de caballete, dejó impresos sus dos rasgos característicos: su capacidad intelectual al organizar los elementos en sus composiciones, y su refinada sensualidad que, aún siendo clásica, no deja de tener barroquismo.⁵⁹

Rivera utilizó, no alegorías, sino metáforas plásticas que hacen convincente su lenguaje artístico, resaltó escenas que sintetizan varias etapas de la historia de México y su visión elocuente del propio periodo histórico, proyectó composiciones o figuras que funcionan como en los códices indígenas: fórmulas nemotécnicas que refuerzan o estimulan la memoria sobre los aspectos dignos de recordarse sea por negativos o ejemplares: la colonia, las invasiones extranjeras, la reforma, la revolución de 1910, entre otros.⁶⁰

⁵⁴ Torres Michúa, Armand. Op. Cit.

⁵⁵ *Ibidem*, Pág.18.

⁵⁶ Fernández, Justino. Op. cit.

⁵⁷ Fernández, Justino. Op. cit. *Apud*, Rivera, Pág. 25.

⁵⁸ Torres Michúa, Armand. Op. cit.

⁵⁹ Fernández, Justino. Op. cit.

⁶⁰ Torres Michúa, Armand. Op. cit.

Su obra mural se desarrolló en un lapso muy amplio, 1922-1951, casi treinta años, en los cuales las condiciones sociales y políticas del país cambiaron junto al pensamiento del artista. Justino Fernández define tres etapas en la producción de Rivera: la primera inicia con el mural de estilo bizantino *La creación* en la ENP y culmina con su gran obra mural de Chapingo, la segunda con *La industria de Detroit* u *Hombre y máquina*, y la tercera con los murales de Palacio Nacional. En esta tercera etapa, en la que incluye el trabajo de Bellas Artes, su concepción ideológica y síntesis son más amplias y maduras. Con su último mural en el cárcamo del Río Lerma, en 1951, Fernández considera que el pintor ha conquistado una madurez fecunda, a fuerza de enfrentarse a la tradición con su sensibilidad y talento.

Los murales realizados al fresco en Chapingo (1926-1927) fueron productos de una etapa en la que la lucha en contra de la consolidación de la clase burguesa se acentuaba, época en la que aún se creía en la posibilidad de un cercano triunfo del socialismo, por lo que plasmó las bellezas naturales y humanas sin exotismo.⁶¹ Las ideas expresadas por el pintor en Chapingo - **Figura 1 y 2**- son de dos órdenes: el natural y el humano. La serie de tableros del lado derecho corresponde a *La Evolución natural del hombre*, expresada por desnudos simbólicos, poéticos y exquisitos. La serie de tableros de la izquierda simboliza la transformación social del hombre, representada por significativas escenas de trabajadores mexicanos. De expresión artística más abstracta y sintética, menos naturalistas que los tableros opuestos, más intelectuales y menos poéticas, marcan la diferencia entre el mundo natural y el humano.⁶² Luis Cardoza y Aragón considera la Capilla de Chapingo suficiente para ilustrar la magnitud pictórica de Rivera.⁶³ Se ha dicho que es la Capilla Sixtina de América: un canto de color, de armonía y proporciones. "La realidad ahí es su pintura, la verdad de la pintura sin herejía".*⁶⁴ Sin embargo, Cardoza considera que el resto de sus obras murales no se ven enriquecidas y nublan su fecundidad, como si el pintor hubiera dejado de buscar soluciones formales a partir de el éxito logrado en Chapingo.

Ejemplos de su particular composición se encuentran en Cuernavaca en el Palacio de Cortés - **Figura 3**- y en los murales de la escalera del Palacio Nacional -**Figura 4**-. Colma el espacio,

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Fernández, Justino. Op. cit. Pág.26.

⁶³ Cardoza y Aragón, Luis. *Pintura Contemporánea de México*. Primera edición. México, Ediciones Era, 1974.

⁶⁴ *Ibidem*. Pág. 239.

* Cardoza llama herejía a las preocupaciones extrapictóricas, socio-políticas, histórico-costumbristas, documentales o prácticas, aquella pintura que se sustrae de las exigencias ajenas a los valores plásticos intrínsecos; darle utilidad al arte fue su mayor herejía, sin embargo declara: "amamos sus herejías".

aglomera con aparente horror al vacío. En su pintura vasta y rica de elementos contrarios, se exige la precisión del concepto, así como la reflexión estética y política en su unidad. Ambas obras de Rivera sirven a razones populares y nacionales, con prosa, sensibilidad y visión coherente.⁶⁵ En Palacio Nacional, Rivera mostró la revolución soviética como el ejemplo que, a su juicio, debería seguirse. Creyó necesario insistir en los antagonismos de la propia historia y evidenciar la explotación de los núcleos sociales mayoritarios, que siempre han sido indígenas en México y América Latina. Esto explicaría en parte, su afán constante de enaltecer la figura del indígena.⁶⁶ Fernández consideró que, por medio de Picasso y de un concepto de arte con tradición en nuestra cultura, Rivera quedó ligado a la gran tradición del arte de occidente y fue capaz de renovarla al integrar su propia cultura; de acuerdo con Fernández (1994) “en esto consiste la original y genial faena de la pintura mural mexicana de nuestro tiempo”.

José Clemente Orozco

Orozco puede considerarse como la antítesis de Rivera. Muestra la revolución cruda y violenta con ironía y sarcasmo. No representa una revolución triunfante, sino negativa en la obtención de sus fines, sin demagogias ni falsos idealismo. Mérida, en sus escritos sobre arte⁶⁷, describe la obra de Rivera: dulce, pareja, sin sobresaltos, con un dibujo monótono; y la de Orozco como fragmentaria, trágica, honda, emotiva, dura y amarga, aún con su tendencia al relato, se salva de ser anecdótico por su gran fuerza expresiva intrínsecamente plástica. Mérida agrega una ácida crítica al movimiento muralista, el cual divide genéricamente tomando de ejemplo a Rivera y Orozco:

Por un lado están los “narradores gráficos”, y por el otro los “realizadores plásticos”. Dentro de la primera categoría sitúase la pintura anecdótica que se desarrolla dentro de lo pintoresco o superficial. A la segunda categoría correspondería la pintura eminentemente plástica, o sea, en términos más concretos, pintura mala y pintura buena.*⁶⁸

⁶⁵ Cardoza y Aragón, Luis. Op. cit.

⁶⁶ Torres Michúa, Armand. Op. Cit.

⁶⁷ Mérida, Carlos. “Serie de Arte Mexicano. Panorama de la Pintura Moderna Mexicana”. *Escritos de Carlos Mérida sobre arte: El muralismo*. México, INBA-CENIDIAP, 1987. Colección Artes Plásticas. Núm. 16. Pág. 119.

⁶⁸ *Ídem*.

* Los textos concebidos por Carlos Mérida en “Serie de Arte Mexicano”, publicados en inglés por Francés Toor, sirvieron para difundir en el extranjero la experiencia del muralismo mexicano.

En su *Autobiografía*, Orozco habla de su paso diario por el taller de José Guadalupe Posada y reconoce en él, su primer contacto con el dibujo y el arte. Antes que muralista fue un caricaturista, dibujante y grabador muy eficiente. Generó una significativa crítica e iconoclasta producción gráfica, que se mantuvo ligada a su producción mural, particularmente en su primera etapa.⁶⁹ Moyssén plantea su producción gráfica como origen de su lenguaje visual en el mural; participó en la revolución de Zapata y fue su intérprete plástico. Sus comienzos en el arte revolucionario y crítico se conocieron a través de la caricatura satírica de publicaciones como *El Machete*, *El Ahuizote* y *La Vanguardia*- publicaciones de tintes políticos que promovieron la producción de dibujos satíricos de la política en México-. De ahí se desprende su sentido gráfico - que culminó con el perfeccionamiento de su lenguaje plástico en la pintura mural-.

El arte gráfico es un magnífico vehículo visual para la comunicación con las masas y Orozco supo adecuarlo al muralismo con excelentes resultados. Posteriormente, mientras en Europa predominaba la pintura cubista, Orozco fue directamente al expresionismo, adelantándose en la plástica que predominaría en la segunda mitad del siglo XX. Creó un lenguaje plástico para aludir al ser humano sin necesidad de representar formas naturales, tan sólo la indispensable referencia a ellas para que sea comprensible; en un “Realismo Nuevo, profundo, que se refiere a una realidad propiamente humana; no a la física sino a la interior”.⁷⁰ Se puede percibir en la adelantada actitud del maestro Orozco la llegada del expresionismo, interiorismo y finalmente el Nuevo Realismo o Nuevo Humanismo, que vendrían a remplazar el realismo social en América Latina.

Interpreta la historia de México y la revolución mexicana sin engaños, demagogia o falsos idealismos, contrariamente a sus colegas que retratan un México colorido, esperanzador en la que la humanidad se supera por medio de la colectividad. Mientras Orozco llevaba a cabo la crítica a las masas -equiparándose en ese aspecto a Flores Magón- privilegia a sus formidables figuras de héroes monumentales, a los cuales dedicó su maestría colorista y elocuente tratamiento, mientras en sus escenas de conglomerados, las masas eran carentes de vitalidad, dándole un tratamiento desencantado. En su pintura, recurre fundamentalmente a las categorías polares o dualidades: la cruz y la espada, la opulencia y la explotación, el héroe y las masas, el campesino y el burgués, la

⁶⁹ Moyssén, Xavier. "El dibujo y la obra gráfica de Orozco" en Cardoza y Aragón, Luis, et. al. *Orozco, una relectura*. México, UNAM, 1983. Instituto de Investigaciones Estéticas.

⁷⁰ Fernández, Justino. Op. cit. Pág. 45.

bondad y villanía de la máquina. La explicación del mundo moderno y la formación de la nacionalidad en México son constantes en la obra de Orozco.⁷¹

Su enfoque en cuanto a la máquina y la modernidad difiere de la de sus colegas. La particular concepción de Orozco en torno a la era mecánica y la simbología de la máquina advertía sus peligros más que sus virtudes. Mientras Siqueiros y Rivera la adoptaron con optimismo, Orozco la presentaba como una fuerza bárbara y destructiva (notoria influencia del Grupo Déléfco), pero oponía la fuerza del arte al poder arrasador de la máquina: la vida poética en contra del desarrollo tecnológico, una visión apocalíptica de la modernidad que contrapuso la fuerza creadora del arte como esperanza de salvación.⁷²

Pintor comprometido con las causas sociales, en las que plasmó un realismo feroz e impresionante. Cardoza se refiere a él como el pintor de la revolución, pero más precisamente el pintor del Hombre; comprendió la creación como un acto social. Para él, el muralismo es la forma más desinteresada de hacer arte, porque no puede hacerse de ella un uso particular, sino que tiene una trascendencia social. Es, por lo tanto: "La más alta, la más lógica, y la más fuerte forma de pintura".⁷³

Durante los años cincuenta, hubo una fuerte crítica contra la hegemonía del muralismo, a la cual, Orozco, no sólo escapó, sino que quedó como enlace entre la *Escuela Mexicana de Pintura* y la *Joven Escuela de Pintura Mexicana*: los jóvenes pintores que sin pretender situarse como corriente o movimiento colectivo, lo vieron como un puente lógico entre épocas, al presentar el color y la gestualidad como recurso estético expresivo, es decir, reconocieron en él las preocupaciones formales por encima de las políticas o sociales, que logró sin haberse dejado seducir por la oficialización y mecenazgo de un estado populista; ataque realizado constantemente contra Rivera y Siqueiros.⁷⁴

Orozco portó la imagen pura del muralismo al atreverse a denunciar como falsa la pretensión de que este arte ha logrado convertirse en verdaderamente popular. Habló con desprecio de los partidos políticos, del arte con aspiraciones proletarias y del culto al indígena.

⁷¹ Eder, Rita. "De héroes y máquinas" en Cardoza y Aragón, Luis., et. al. *Orozco, una relectura*. México, UNAM, 1983. Instituto de Investigaciones Estéticas.

⁷² Eder, Rita. Op. cit.

⁷³ Cardoza y Aragón, Luis. Op. cit. Pág. 264. Apud. Clemente Orozco, José. "Nuevo mundo, nuevas razas, nuevo arte" Original en inglés. *Creative Art Magazine*. Vol. 4, Núm. 1. New York, 1929.

⁷⁴ Eder, Rita. Op. cit. Pág.149.

Demostó su sentido crítico en múltiples ocasiones: la primera al destruir sus propios frescos en la Escuela Nacional Preparatoria (1922), excepto por *Maternidad*, después de haber firmado el manifiesto del SOTPE (1923), Sobrepintó posteriormente sus magníficas composiciones: *La huelga*, *La destrucción del viejo orden*, *La trinchera* - **Figura 5.2** -, *La trinidad: Campesino, Obrero y Soldado*. En todas se develan su dramaticidad, su elevada espiritualidad y sobre todo su sentido crítico-histórico. Luego, en el corredor del segundo piso pintó *Los nuevos ideales*, en las escaleras *El origen de la América Hispánica* -donde las idealizaciones no tienen cabida-, *El mundo indígena*, *Cortés y Malinche* y *Los frailes y la evangelización* -**Figura 6**-. Se presentan sórdidos, impenetrables y estáticos.⁷⁵

Orozco inició su primera etapa mural con la serie de murales realizados entre 1922 y 1927,⁷⁶ la cual culminaría con su *Prometeo* -**Figura 7**- del Pomona College (1930). Fernández considera que con esos murales se cierra la primera gran etapa de su pintura mural, llevando a la cima su expresión y superando todos sus murales anteriores, opina que la tradición barroca resurge con insólito vigor en su obra y agrega: “Orozco se relaciona con el barroco sin dejar de incluir clasicismos de la tradición bizantina en sus composiciones, enriqueciéndolas con su moderna expresión”.⁷⁷

Su segunda etapa muralista comienza con los murales para la New School for Social Research de Nueva York (1930). Orozco había entrado en contacto con las teorías de Jay Hambidge sobre "la simetría dinámica", empleándola para esos murales que fueron un experimento de nuevos métodos utilizados.⁷⁸

En su segunda etapa, Orozco provocó en su pintura un clima trágico y visionario. Se ha escrito que el afán de lograr recios efectos emotivos, dio a sus obras simplicidad de línea y color con evidente audacia en la interpretación de motivos contemporáneos y valores sociales.⁷⁹ Las características de su estilo: equilibrio, espontaneidad, cálculo, fuerza, dulzura, gracia, ferocidad, idealismo profundo y taciturno, gobernado por un humanismo contemporáneo.⁸⁰

⁷⁵ Fernández, Justino. Op. cit.

⁷⁶ Acervo mural ENP o Antiguo Colegio de San Ildefonso en: http://www.sanildefonso.org.mx/museo-digital/recorrido360/rv_acsi.html

⁷⁷ Fernández, Justino. Op. cit.

⁷⁸ Fernández, Justino. *Ibidem*. Pág. 50.

⁷⁹ Fernández, Justino. *Ibidem*.

⁸⁰ Cardoza y Aragón, Luis. Op. cit.

Entre su iconografía personal se encuentra la trinidad revolucionaria -presente en la producción de los muralistas pertenecientes al movimiento-; pero se distinguen sus cualidades dramáticas, barrocas, de pasión expresionista, su sentido dinámico y su humanismo realista;⁸¹ sumando la presencia de héroes, dioses, cristos, sacerdotes, reyes, poetas, destacando la figura mítica de Prometeo o el fuego, las masas, la máquina, jinetes y caballos con múltiples significados.⁸²

El estilo de Orozco se ha comparado con la obra de El Greco y Goya -comparación que detestaba-, también con el expresionismo contenido en el arte prehispánico y la pintura alemana a partir de Grünewald. Presentó la constante lucha de contrarios que nace de su romanticismo apocalíptico. Plantea una humanidad-amenazada por el hambre, la muerte y la guerra provocada por la maldad humana-, reiterando en los últimos murales su visión apocalíptica de formas mecánicas.⁸³

Continuó su producción con los murales para la Biblioteca Baker en el Dartmouth College (1932-1934), que escenifican la historia de América: los colores y formas son novedosos, claros y reciamente contruidos. Fernández opina que este conjunto constituye una nueva expresión monumental por su calidad artística como por su original interpretación de nuestra historia y agrega: "La pintura mural mexicana se ha extendido con sentido continental y universal".⁸⁴ La gran ambición de los muralistas fue crear un arte americano propio, distinto al europeo. Orozco declaró durante su estancia en Nueva York, 1929:

Si nuevas razas han aparecido sobre la tierra del nuevo mundo, tienen el deber ineludible de producir un nuevo arte en un nuevo medio espiritual y físico, cualquier otro camino es síntoma de cobardía [...]. La más alta, más lógica, más pura y fuerte forma de pintura, es el mural, también es la forma más desinteresada puesto que no produce ganancias de tipo privado. No puede ocultarse ni servir a pocos privilegiados. Es para todo el pueblo, PARA TODOS".⁸⁵

⁸¹ Fernández, Justino. Op. cit.

⁸² Eder, Rita. Op. cit.

⁸³ Eder, Rita. Op. cit.

⁸⁴ Fernández, Justino. Op. cit. Pág. 53.

⁸⁵ Cardoza, 1974, Pág. 264, *Apud* Orozco, "New world, New races, New art" en *Creative Art New York Magazine*. Vol. 4, Núm. 1, 1929. Archivo ICCA disponible en:
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/782312/language/en-US/Default.aspx>:

De regreso a México realizó los murales en el Palacio de Bellas Artes (1934), comenzando su tercera etapa mural. Orozco usó libremente todos sus recursos según conviene a la expresión de la idea: el uso de blancas pinceladas intensificó el valor de las formas; el dinamismo es patente. Con esta nueva etapa, se anunciaba la cumbre de su desarrollo y sus mayores creaciones en la Ciudad de Guadalajara (1936-1939).

Tanto en el Palacio de Gobierno y la Universidad, la originalidad y fuerza de sus composiciones son propias de un gran maestro.⁸⁶ El Hospicio Cabañas -**Figura 8**-, que por sus cualidades pictóricas y semánticas es considerada la mejor de sus obras, constituye una de las obras maestras de la plástica mexicana y un testimonio de la enorme calidad del maestro muralista. En 1940 pintó la Biblioteca Gabino Ortiz en Jiquilpan, Michoacán, las formas arquitectónicas no eran del todo adecuadas, pero el pintor supo recrear los espacios y dar solución a las condiciones. Reservó el color para los muros extremos y en los laterales pintó en blanco y negro. De esta manera, evitó la pesadez de los laterales y concentró la atención en el muro del fondo.

El mismo año comenzó con los murales de la Suprema Corte de Justicia, en los que también tuvo que mejorar las condiciones arquitectónicas con su muy bien orquestada composición. Los años siguientes desarrolló más su producción de pintura de caballete. En 1946, regresó de su último viaje a Nueva York y comenzó el proyecto para el Antiguo Hospital de Jesús Nazareno: es una composición barroca en que el movimiento es la médula, dramática y trágica, superación de todo barroquismo anterior y enriquecida con una novedad: La simultaneidad, que con matices de carácter religioso-popular es prodigiosa.⁸⁷

Finalmente, en 1947, cumplió una de sus mayores ambiciones: pintar muros al exterior. Sucedió en el teatro al aire libre de la Escuela Nacional de Maestros. Aconsejado por el maestro J. L. Gutiérrez -profesor del Taller de Ensaye de Materiales de Pintura y Plásticos del Politécnico- utilizó el silicato de etilo con el que dio vida a su *Alegoría Nacional*: composición geométrica y simbólica en la que incluyó laminas de aluminio, latón y acero inoxidable -procedimientos novedosos en la pintura-; Aunado a eso, fue ejecutado indirectamente, es decir, por un equipo de ayudantes bajo las precisas instrucciones del pintor. Terminado en 1948, fue una experiencia técnica sin precedentes para Orozco y el arte en México. (Fernández Op. cit. Pag.

⁸⁶ Fernández, Justino. Op. cit. Pág. 54

⁸⁷ *Ibidem*. Pág.63

63). En la misma sede, el maestro pintó al fresco "*El pueblo se acerca a las puertas de la escuela*". El mismo año realizó en el Museo Nacional de Historia de Chapultepec -en un tablero al fresco- su *Retrato de Don Benito Juárez*, una alegoría histórica de la Reforma.

La última obra mural que realizó se encuentra en el Palacio de Gobierno de Guadalajara: su bóveda es un espléndido espectáculo, en la que la libertad de los esclavos queda como significativo tema principal. Fernández (1994) se refiere al mural como su último llamado a la conciencia, lanzado desde el mismo lugar en que por primera vez en América se decretó la abolición de la esclavitud; fue su Testamento Espiritual. Cardoza (1974) concluye que en sus ideas artísticas, sociales y políticas, Orozco habría sido revolucionario en cualquier época. Por su excelencia artística, su voz es la propia, la voz de la época y la de su pueblo, vivió para la pintura pública y monumental.

David Alfaro Siqueiros

Fue el activista político más enérgico del grupo, lo que le valió confinamiento, encarcelamiento y el exilio por sus actividades políticas de tintes marxista-estalinistas. Revolucionario activo, se unió al ejército constitucionalista llegando a ser teniente (1913-1918). Siqueiros recuerda: "Sin esa participación, no hubiera sido posible concebir y animar más tarde, en toda su integridad, el movimiento pictórico mexicano moderno".⁸⁸ También combatió del lado republicano en la guerra civil española, alcanzando el grado de teniente coronel; de ahí que le apodaran el "*coronelazo*".⁸⁹ Rebeldía, inquietud y pasión, estuvieron ligados a su agudo sentido crítico y a su necesidad de abrir nuevos horizontes, en la vida y en el arte.⁹⁰

Impulsado por múltiples exilios y por el apoyo recibido del Partido Comunista, viajó por la Unión Soviética, Argentina, Chile, Cuba, Estados Unidos y Europa (1919-1922), donde se vinculó con Rivera en París. En 1921, en Barcelona, publicó su "Manifiesto a los plásticos de América". Fue un llamado a un "arte monumental y heroico, a un arte humano, público, con el ejemplo directo y vivo de nuestras grandes y extraordinarias culturas prehispánicas de América";⁹¹ en él devala las aspiraciones político-estéticas que perseguiría el resto de sus días.

⁸⁸ Fernández, Justino. *Apud. Siqueiros, Ibídem.* Pág.69.

⁸⁹ Siqueiros, D.A. *Me llamaban el Coronelazo: Memorias.* Biografías Ganesa. México, Grijalbo, 1977.

⁹⁰ Fernández, Justino. *Op. cit.*

⁹¹ *Ibídem.* Pag. 69

Siqueiros redactó dos textos fundamentales para el MMM. El primero: El Manifiesto Fundador del Sindicato Obreros, Trabajadores, Pintores, Escultores y Grabadores Mexicanos.⁹² Es un texto en pro de una forma de arte público, didáctico y propagandístico al servicio de las masas proletarias, comprometido con los problemas sociales y políticos del momento. El segundo, nueve años más tarde: "Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva".⁹³

Junto a Diego Rivera concibió en París el manifiesto "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana".⁹⁴ Ese documento contuvo ya algunos de los puntos fundamentales del pensamiento artístico siqueiriano, cuya constante era producir un arte propio y actual del continente americano. Desempeñó un importante papel en este proceso que tuvo que ver con la definición de los principios artísticos de los agremiados, sus funciones sociales y la redefinición de las relaciones con los grupos de poder.⁹⁵

La relación de Siqueiros con el PCM fue determinante, sobre todo por la intervención que este organismo tuvo en la vida artística y cultural mexicana durante la primera mitad del siglo XX. Fue notoria la expulsión de algunos miembros del partido, al seccionarse en tres corrientes de pensamiento: la de oposición comunista y de corte trotskista, la bujarinista, y la stalinista, que tenía el reconocimiento de Moscú y patrocinaba a Siqueiros. Esa división provocó constantes enfrentamientos entre sus miembros. De ahí surgió la controversia ideológica entre Siqueiros y Rivera, es decir, entre stalinismo y bolchevismo leninista, lo que desencadenó la expulsión de ambos del PCM.⁹⁶ Quedan aún dudas de qué tan definitiva fue realmente la expulsión de Siqueiros del Partido Comunista, quizá, como afirma su alumno Stein, sólo estuvo fuera de sus filas por un breve tiempo y más bien el propio partido pretendió que siguiera expurgado para proteger al pintor de las represalias del gobierno mexicano, y sobre todo para encubrir la intensa labor subversiva que desempeñó en el extranjero, ya sin estar abiertamente ligado a las filas del partido.⁹⁷

⁹² Siqueiros, D.A. "Manifiesto del SOTPE" en Tibol, R. *David Alfaró Siqueiros*. México, FCE, 1974.

⁹³ Siqueiros, D.A. "Los Vehículos..." en Cimet S., E. Op. Cit. Pág. 67. Vid.: <http://archivosiqueiros.blogspot.mx/>

⁹⁴ Tibol, Raquel. *Textos de David Alfaró Siqueiros*. México, FCE, 1974. Pág. 19.

⁹⁵ Azuela de la Cueva, Alicia. Op. cit.

⁹⁶ Rivera, D. y Tibol, R., "Raíces políticas y motivos personales de la controversia Siqueiros-Rivera. Stalinismo vs Bolchevismo Leninista". *Arte y Política*. México, Grijalbo, 1979, pag. 111.

⁹⁷ Azuela de la Cueva, Alicia. Op. cit.

Su fuerte actividad sindicalista lo llevó al confinamiento en la Ciudad de Taxco, donde tuvo un primer encuentro con el cineasta ruso Sergei Eisenstein. Para el pintor, ese contacto fue un parteaguas, que le permitió concebir y realizar como una sola la labor artístico-política, así como percibir la obra como herramienta dialéctico-subversiva. Creció su necesidad de experimentación artística a nivel de propuestas plásticas, técnicas e instrumentales, incluyó recursos cinematográficos en su producción con el fin de hacer arte revolucionario y buscar hacerlo un arte integral.⁹⁸

La cámara de cine y el proyector le facilitaron captar el movimiento para sus composiciones. Sumando esto a su preocupación por el espectador en movimiento, desarrolló el uso de línea-fuerza y el trazo dramático ligado al expresionismo de los futuristas europeos. Planteó una estética barroca explorando la simultaneidad de imágenes y dramáticos escorzos dispuestos en sus composiciones geométricas, que develaban las aspiraciones del pintor de lograr una "superficie dinámica". En ocasiones, la conseguía eliminando los ángulos rectos de los muros y creando superficies curvas en las cuales pintaba posteriormente.⁹⁹ Cardoza opinó que en el aspecto formal es "el más mexicano de todos", sus volúmenes recuerdan la plástica refinada y brutal de los tarascos, "las influencias aborígenes son feroces en él", y agrega que "Siqueiros siente la forma como ningún otro en México, con precisión táctil que hace a su pintura escultórica".¹⁰⁰ Con esa sentencia, Luis Cardoza parece vaticinar el futuro esculto-pictórico en la producción de Siqueiros, principio que encontraría el total desarrollo e integración plástica en su grandioso Polyforum Cultural Siqueiros con el mural *La marcha de la humanidad* -**Figura 9 y 10**-.

Sus principales logros se encuentran en sus investigaciones técnicas y compositivas que buscaron los medios materiales, mecánicos y tecnológicos disponibles en su época, y que no eran nada convencionales en las prácticas pictóricas: paneles de asbesto, metales, arenas, cementos, silicones, acrílicos, piroxilinas, pistolas de aire comprimido y el uso de la fotografía para el estudio de la deformación de la perspectiva. Inventó una composición óptico-dinámica que tenía

⁹⁸ Ibídem.

⁹⁹ Fernández, Justino. Op. Cit.

¹⁰⁰ Cardoza y Aragón, Luis. Op. cit. Pág. 196.

en cuenta el punto de vista del observador y también aprovechó las superficies cóncavas, convexas o compuestas para sugerir ángulos visuales distintos.¹⁰¹

La inquietud técnica y sindicalista que le caracterizó, lo llevó a fundar el Experimental Workshop en EE. UU. (1936). En el taller de experimentación plástica, la idea del recurso propagandístico se renovó. Realizaban constantes actividades para la oficina central del Partido Comunista de los Estados Unidos: retratos monumentales de los candidatos comunistas, mantas para carros y barcos alegóricos, decoración para las manifestaciones etc.¹⁰² Estas prácticas propagandísticas se retomaron durante los setentas, por el grupo Germinal que, de igual manera, produjo mantas para las manifestaciones políticas. Su actividad fue tan generosa que expusieron sus mantas pictóricas -murales móviles- en la primera "mantoteca" organizada para la Biblioteca D. A. Siqueiros -por el centenario de su nacimiento- en ciudad Nezahualcóyotl.¹⁰³

El pintor cubrió un amplio espectro de acciones dentro del campo del arte que incluyeron la exhibición de su obra, la enseñanza artística, la producción mural y la conformación de bloques de pintores. Pretendía seguir en favor de la causa, además de participar en mítines, manifestaciones y revueltas encabezadas por comunistas, proponía dedicarse a la impartición de conferencias y la publicación de textos destinados a captar a los intelectuales del momento, la creación de nuevos vehículos de producción plástica, revolucionaria, monumental, multiejemplar y subversiva. Siqueiros se refirió a esta etapa -y a su obra- en las conferencias tituladas *Las experiencias técnicas del renacimiento mexicano y su importancia como factor revolucionario*.¹⁰⁴

Siqueiros perseguía la idea de crear en América del Sur las bases de un movimiento de plástica mural al descubierto y que fuera multiejemplar para las grandes masas proletarias. Durante su estancia en Sudamérica, realizó conferencias y publicaciones que sostenían los mismos principios presentados en *Los vehículos de la pintura dialéctica subversiva*. Con variantes derivadas de las experiencias ético-estéticas acumuladas a lo largo de la travesía sudamericana, realizó esa aplicación de los principios experimentales por vez primera en sus trabajos sudamericanos: *Ejercicio plástico* en Argentina y *Muerte al invasor* en Chile. Fueron

¹⁰¹ Canales, J. Antonio. *Pintura mural y publicidad exterior, de la función estética a la dimensión pública*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, España, 2008. Facultad de Bellas Artes de San Carlos. Departamento de Pintura. Pág. 82.

¹⁰² Guadarrama Peña, Guillermina. "Muralismo, historia y propaganda" en Siqueiros, D. A. *et. al. Releer a Siqueiros: Ensayos en su centenario*. México, CONACULTA, 2000, INBA-CENIDIAP. Pág. 120.

¹⁰³ Sánchez, Alma B. *La Intervención Artística en la Ciudad de México*. México, CONACULTA, 2003.

¹⁰⁴ Azuela de la Cueva, Alicia. Op. cit.

procesos técnicos que ofrecían originales posibilidades al conjugar la geometría, fondos, abstractos y figuras.

Esas eurítmicas composiciones son el resultado de concebir al espectador como centro dinámico y cambiante, integrado a la obra misma. Tratamiento en el que unen muros, techos y a veces el propio suelo.¹⁰⁵ Cabe mencionar que en Argentina continúa vigente el movimiento de muralistas que comenzó con el exilio de Siqueiros en los años treinta, y que no sólo dio continuidad a lo emprendido por él, sino que se ha consolidado como uno de los movimientos de pintores más activos del mundo, a tal grado que cuentan con la licenciatura de muralismo en la Universidad de La Plata, el Movimiento Nacional, el Movimiento Regional y un sin fin de actividades. Tan sólo durante el periodo 2012-2013, se realizaron más de cuatro encuentros de muralismo en distintas regiones y una Bienal Internacional.¹⁰⁶

En el saldo final, el exilio dejó a Siqueiros experiencias políticas y artísticas que lo marcaron para siempre. En Estados Unidos, el contacto con una cultura de masas, tecnológica, científica y altamente industrializada, le permitió imbuirse en el mundo del proletariado moderno y experimentar hacia un tipo de arte adecuado a esa realidad. Se enriqueció como pintor con su experiencia como muralista en Los Ángeles y en Argentina, las que culminaron en la ciudad de México con una de sus obras más importantes en el sentido de integración espacial: el mural para el Sindicato de Electricistas *Retrato de la burguesía* -**Figura 11**-; pinturas concebidas y realizadas colectivamente por David A. Siqueiros, José Renau, Antonio Pujol y Luís Arenal, comenzadas en julio de 1939 y terminadas en octubre de 1940.¹⁰⁷

Entre sus mejores murales, Cardoza (1974), destaca el del Hospital de la Raza, el del Centro Médico, y el del Castillo de Chapultepec-**Figura 12 y 13**-. Estima que su pintura de recias texturas y sus composiciones, son una tribuna de doctrina colectiva. Enriqueciendo la composición tridimensional a base de superficies activas, objetivamente dinámicas, que lo obligaron a distorsiones mayores, a composiciones poligonales de movimiento incesante que modificaron las exigencias de la composición frontal y sirven más al espectador en marcha. Agrega: "ninguno ha trabajado más en México, la transformación óptica de las superficies planas,

¹⁰⁵ Tibol, Raquel. Op. cit.

¹⁰⁶ Castellanos, Leopoldo Hernández. Op. cit. Pág. 55.

¹⁰⁷ Azuela de la Cueva, Alicia. Op. cit.

haciéndolas curvas, multiplicando su dinamismo y los puntos de mira, trata de meternos en su pintura".¹⁰⁸

Siqueiros entretejió toda una red de elementos a los que llamó funcionales, que se relacionan entre sí. Habla de funcionalidad integral del discurso visual vinculado y representativo de la sociedad impulsora de las artes plásticas, de una sociedad dinámica, del espectador en constante movimiento, de una tecnología psicológico-política que no podría manifestarse como simple agregado decorativo, siendo elocuente en una estructura formal neorrealista. Abogaba por la policromía de las obras, por la experimentación de nuevos materiales y por la utilización de todos los instrumentos que habían desarrollado la ciencia y la tecnología para facilitar y enriquecer la obra plástica figurativa, realista, moderna, ideológicamente combativa y didácticamente revolucionaria.¹⁰⁹

Fue el más frontal de sus colegas en el movimiento, incluso en la militancia y sus procesos revolucionarios. Al involucrarse, llegó a cometer errores gravísimos, como el intento fallido de atentado a León Trosky, y excesos, que pagó con años de cárcel. Pintor de imágenes desmesuradas y hombre de acción, conoció y se introdujo a fondo en las contradicciones de un ideal que en sus comienzos buscó sustentar un modelo social y humanista que nunca se cumplió totalmente.¹¹⁰

Carlos Mérida en sus escritos sobre arte y muralismo (1987) opinó:

Siqueiros ha conseguido, ya sea dentro de su pintura de caballete o dentro de sus obras murales, una perfecta armonía entre las partes y el todo, ya no es en su caso, el agrupamiento sin sentido de los frescos de Rivera ni el desbarajuste orgánico de los murales de Orozco. Justeza en las equivalencias y en las medidas, los cuadros y los muros de Siqueiros se agrandan hasta el infinito y la sensación de monumentalidad no estriba en el tamaño de sus figuras sino en la justa relación con que organiza los elementos que hace intervenir en sus murales. Apasionado de la forma, la trabaja hasta la exageración; en algunas de sus obras la sensación escultórica no puede evitarse. Dentro de estos últimos tres grandes artistas, tal vez el más completo sea Siqueiros, porque siendo apasionado de

¹⁰⁸ Cardoza y Aragón, Luis. *Op. cit.* Pág. 212.

¹⁰⁹ Goldman, Shifra. *Pintura Mexicana Contemporánea en tiempos de cambio*. Trad. Rosa Ma. Nuñez, Prólogo de Raquel Tibol. México, Instituto Politécnico Nacional-Domés, 1989.

¹¹⁰ Driben, Leila. *La Generación de la Ruptura y sus Antecedentes*. México, FCE, 2012.

darle siempre un sentido social a su pintura, su calidad dramática y plástica siempre es privativa de sus realizaciones. Siqueiros es un realizador plástico.

Cuando se observa la obra de los tres grandes en el contexto de lo que hasta entonces se pintaba en México, su repertorio de imágenes, secuencias narrativas y formales marcan un claro cambio respecto a la pintura anterior. En ello pueden observarse componentes vanguardistas, así como en la propuesta de integración plástica, características de las culturas antiguas en su momento de esplendor, misma que el movimiento muralista impulsaba y que en los cuarentas, se retoma como movimiento entre arquitectos y pintores, del cual, Carlos Mérida fue teórico y exponente.

CRONOLOGÍA DEL MOVIMIENTO MURALISTA MEXICANO

Basada en *Inventario del Muralismo Mexicano*, de Orlando S. Suárez (1972)

En la presente tesis, se considera el periodo de vigencia del MMM de 1923 -cuando se firma el manifiesto fundador del SOTPE- hasta 1952, año culminante para el movimiento pictórico. El maestro Siqueiros conformó en 1951 *Cómo se pinta un mural*, documento didáctico por excelencia, óptimo para los pintores que buscan comprender mejor la labor muralista y la organización colectiva en el arte. Con ese escrito buscaba resguardar el conocimiento práctico sobre la construcción de un mural y heredarlo a las siguientes generaciones de pintores. En 1952, Rivera realiza en el seguro social su último mural al fresco, marcando un declive en el renacimiento muralista de México. El muralismo se enfrenta a la "modernización" mexicana que busca en las corrientes internacionales la revitalización del arte nacional. Siqueiros continúa pintando murales por veinte años más, con excepción de los cuatro de su encarcelamiento 1960-1964, pero sus postulados son más personales a partir de los años cincuentas.

La actividad muralista comienza a mermar paulatinamente. La polarización de la guerra fría y las cambiantes políticas culturales mantienen durante los cincuentas una confrontación entre el capitalismo, que apoya al arte abstracto internacionalista, y el comunismo, que apoya el realismo social. Se comienzan a percibir las "semillas de la confrontación" entre el "nacionalismo

cultural” -defendido por la escuela mexicana- y el característico “internacionalismo” de la generación de la "ruptura".¹¹¹

Teniendo en cuenta que ningún fenómeno histórico es un fenómeno aislado y para reconocer los antecedentes y consecuencias históricas del movimiento, y conformar un documento didáctico, es necesario registrar algunos eventos previos y posteriores al periodo de vigencia del MMM.

1871 José Guadalupe Posada comenzó a publicar en la revista *El Jicote*. Junto a Vanegas Arroyo desarrollaron la iconografía de un romanticismo popular mexicano en su producción de grabado. Orozco, en su paso cotidiano por el taller, se llenó de los valores de la gráfica y la cultura popular, dejando una huella en su producción por el resto de sus días.

1896 Diego Rivera ingresa en la Academia de San Carlos a la edad de 10 años. En 1902, abandona la academia al rebelarse contra el sistema de Antonio Fábres y comienza a trabajar independientemente.

1909 Fundación del Ateneo de la Juventud Mexicana (28 de octubre). El Ateneo promovió la inserción de los intelectuales mexicanos en la política. Fue integrado por Antonio Caso, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Isidro Fabela, Julio Torri, Diego Rivera, Manuel M. Ponce, Martín Luis Guzmán, Julián Carrillo, Nemesio García Naranjo y Montenegro, entre otros.

1910 Dr. Átl, Siqueiros, Alva de la Canal, Orozco, pelean en la revolución mexicana. Son considerados progenitores del movimiento pictórico de inspiración nacionalista, de reivindicación de la cultura y de los valores autóctonos mexicanos.

Centenario del grito de dolores: Doctor Átl, Orozco y otros estudiantes de la Academia San Carlos organizaron una exposición conmemorativa en el Centro Artístico. El Centro Artístico buscaba la creación de un arte nacional y tenía el objetivo de conseguir muros - del gobierno- para pintar en los edificios públicos.

¹¹¹ Goldman, Shifra. Op. cit.

- 1911** Huelga de la ENBA convocada por la Unión de Alumnos de Pintura y Escultura. La discordia surgió por parte del director Antonio Rivas, molesto por las actividades públicas de los estudiantes a favor de la campaña electoral de Fco. I. Madero. Los alumnos presentaron al director, la nueva directiva de la Unión y le expresaron sus ideas en cuanto al mejoramiento del sistema académico. El arquitecto Rivas Mercado dicta la orden de expulsión de los miembros del comité directivo de la huelga y de la dirección de la Unión de Alumnos. El 3 de agosto se entregó el pliego petitorio de la huelga, el cual demandaba la renuncia del director y se proponía para el cargo al pintor Alfredo Ramos Martínez. El texto fue publicado y dado a conocer por Siqueiros.
- 1912** El triunfo de la huelga. El 19 de Abril terminó la huelga con la destitución del arquitecto A. Rivas como director de la ENBA y la asignación del pintor Alfredo Ramos Martínez.
- 1913** Se funda la primera Escuela de Pintura al Aire Libre, bajo la dirección de Ramos Martínez, misma a la que asistió Siqueiros (1920-1929). Se organizan importantes exposiciones con obras de los alumnos de las escuelas al aire libre: la primera en la academia de Bellas Artes, en la Ciudad de México, y posteriormente en Berlín, París y Madrid.
- 1914** Siqueiros es perseguido por su participación en la conspiración estudiantil y obrera, en contra del usurpador Victoriano Huerta. Se incorpora a las fuerzas revolucionarias que dirigía Venustiano Carranza.
- 1915–1917** El doctor Atl funda *La Vanguardia*, periódico de propaganda revolucionaria en la que colabora junto con José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Ramón Alva de la Canal, Ezequiel Álvarez, Raziél Cabildo, José de Jesús Ibarra, Manuel Becerra Acosta, Ignacio Beteta, entre otros.
- Primera generación de alumnos de la ENBA que vivieron la experiencia revolucionaria. Orozco viaja a EE. UU. San Francisco y Nueva York.
- 1918** Se integra el Centro Bohemio de la Ciudad de Guadalajara, donde se producen importantes discusiones sobre la forma y función del arte en la revolución, y sobre la necesidad de conocer al pueblo y las antiguas culturas autóctonas. Al Centro Bohemio pertenecieron José Guadalupe Zuno, Amado de la Cueva, Xavier Guerrero, José Luis Figueroa, Carlos Stahl, Joaquín Vidrio, Ixca Farías, Juan Antonio Córdova, Carlos Orozco

Romero, Alfonso Michel, entre otros. David Alfaro Siqueiros participó en las primeras discusiones, los denominó: "Congreso de Artistas Soldados de Guadalajara". Orozco volvió de EE. UU., y se integra a las escuelas al aire libradas fundadas por Alfredo Ramos Martínez.

1919 Contacto trascendental entre Siqueiros y Rivera, Se encuentran en París y discuten sobre la necesidad de transformar el arte mexicano creando un "movimiento nacional y popular". Se suma la aspiración de los dos pintores revolucionarios, por un nuevo arte social.

1921–1922 Primeros murales del movimiento en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo por Roberto Montenegro. En el anfiteatro Bolívar, Rivera pinta su primer mural a la encáustica. En los patios de la escuela Nacional Preparatoria, Siqueiros pinta a la encáustica y fresco; Orozco pinta al fresco en la planta baja. Inicia la producción del naciente Movimiento Muralista; aparecen también las obras de Fernando Leal; Jean Charlot, Fermín Revueltas y Ramón Alva de la Canal. Se considera el periodo de búsqueda de la técnica y estética, forma y función del futuro arte público.

1921 Siqueiros publica en Barcelona sus *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*, en los que exhorta a construir un arte monumental, heroico, un arte humano, público, arte integrado y "ascendentemente superior".

1923 Se publicó el manifiesto fundador del SOTPE. El sindicato se proponía "socializar el arte, destruir el individualismo burgués, repudiar la pintura de caballete, producir solamente obras monumentales que fueran de dominio público". Siqueiros escribió: la constitución del sindicato nos entregó a la militancia política y mejoró el carácter ideológico de nuestra temática.

1924 Se suspenden los trabajos de la Escuela Nacional Preparatoria por orden del Secretario de Educación Pública, Puig Cassauranc, en reacción contraria al muralismo revolucionario.

1925 El grupo se dispersa: Rivera continúa produciendo murales, Siqueiros publicó junto con otros en *El Machete*, que pasa a ser el órgano oficial del Partido Comunista Mexicano. Orozco viaja a Estados Unidos donde expone individualmente en la Galería *Berheim-jeune* de París.

1925–1930Rivera realiza los murales de la Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo, viaja a la Unión Soviética. En su regreso a México, pinta los murales de la SEP. Pinta también, en el Departamento de Salubridad, desnudos simbólicos de la salud y la vida. Posteriormente, realiza los murales del Palacio de Cortés en Cuernavaca y en 1929 inicia la composición sobre la historia de México en la escalera central de Palacio Nacional.

Orozco viaja a Estados Unidos y Europa. Expone en París, Venecia, Los Ángeles. Pinta los murales en el *Pomona College* en NY. Conoce a Alma Reed y el Estudio Déléfco.

Siqueiros abandona la pintura y se entrega a la acción política Sindicalista, es encarcelado en la penitenciaría del Distrito Federal, y más tarde recluido a la Ciudad de Taxco, donde en menos de un año pinta más de cien cuadros de gran tamaño y contenido social.

Surgen Los Contemporáneos, corriente artística de pintores que se definieron contrarios a las ideas del realismo social.

1930– 1934Se internacionaliza el muralismo y el realismo social, atrayendo intelectuales de todo el mundo a México. En EE. UU. se pintan múltiples murales.

Rivera pinta tres frescos en San Francisco, California: el más importante en la California School of Fine Arts, homenaje a la industria moderna aplicada a la construcción de edificios. Expone en el museo de arte moderno de NY. En 1932, pinta el mural del Detroit Institute of Arts, considerada por el pintor como una de sus obras más importantes. En 1934, realiza la decoración mural del *Rockefeller Center* NY. Destruída antes de ser terminada porque figuraba un retrato de Lenin. Pinta también veintiún tableros al fresco para la *New Worker's School* de NY. En 1934, regresó a México y realizó, en el Palacio de Bellas Artes, el mural que estaba destinado al *Rockefeller Center*, en el que incluye algunas modificaciones.

Orozco expuso individualmente en *The Downtown Gallery* en NY, *Grace Horne's Gallery* en Boston y en *The Wisconsin Union*. En 1932, viajó por Europa para conocerlos principales museos. En 1934, expone en Indiana, Chicago y en el Palacio de Bellas Artes en su regreso a México.

En 1932, Siqueiros expuso individualmente en el Casino Español de la Ciudad de México. Se vinculó con Sergei Eisenstein y Hart Crane. Viajó como desterrado a Los Ángeles,

California, donde pinta en la Chouinard School of Art, y en el Plaza Art Center. Realizó tres tableros al fresco, en la residencia del director del cine Dudley Murphy, y dos exposiciones individuales más en Los Ángeles. Pronunció una serie de conferencias en EE. UU., destacando *Los vehículos de la pintura dialéctico subversiva* en el John Reed Club, California.

En 1933, viajó a Sudamérica ante la amenaza de deportación en EE. UU. Llegó a Uruguay donde utiliza piroxilina (pintura para autos) por primera vez. Expuso en el círculo de Bellas Artes de Montevideo. Viajó a Buenos Aires para dar conferencias en la Sociedad Amigos del Arte; ante la agitación política del la primera conferencia el resto fueron suspendidas. Viajó por Argentina predicando una nueva estética y un nuevo orden social. Pintó el mural *Ejercicio plástico*. Por su participación sindical, el gobierno argentino lo obliga a salir del país. En 1934, vuelve a NY y expone individualmente en los Estudios Delficos que dirige Alma Reed. Publica un artículo donde expresa sus discrepancias estético-políticas con Diego Rivera.

1935– 1936Rivera concluyó el mural iniciado en 1929 sobre la historia de México, en la escalera central de Palacio Nacional. Ejecuta para el Hotel Reforma cuatro tableros móviles que no fueron aceptados por la sátira en que representaba a políticos mexicanos –quienes no permitieron que fueran exhibidos-. En diciembre de 1936, Trosky se refugió en Coyoacán como huésped de Frida Khalo y Diego Rivera. Durante los años siguientes se dedica exclusivamente a la pintura de caballete.

En 1936, Orozco inició los muros del anfiteatro de la Universidad de Guadalajara y del Hospicio Cabañas, concluyendo en 1939 -frescos considerados una de las empresas más grandiosas de la pintura contemporánea-.

Siqueiros experimentó con recursos técnicos modernos aplicados a la pintura. Generó obras de gran fuerza dramática como *Suicidio Colectivo*, *Detened la guerra*, *Dama Negra*, *El eco del llanto*. Trabajó también en la propaganda política del partido comunista. En 1935, pronunció una conferencia en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, basada en el artículo de *New Masses*. Entre el público se encontraba Rivera, quien replicó inmediatamente iniciando una discusión que duraría varias semanas. Para Siqueiros, esa fue la primera autocrítica colectiva que llevaron a cabo los fundadores

del MMM. En noviembre, regresó a NY, donde organiza el taller de trabajo "*Siqueiros Experimental Workshop, a Laboratory of Modern Techniques in Art*".

1939 En su regreso a México, Siqueiros dirigió la creación de un mural en el Sindicato Mexicano de Electricistas: *Retrato de la Burguesía*, realizado con piroxilina sobre aplanado de cemento. Utilizando proyector, pistola de aire y perspectiva poliangular que elimina los ángulos del cubo de la escalera donde se creó el mural.

1940– 1943Rivera realizó en San Francisco un gran fresco sobre la creación de una cultura continental. En 1943, comienza dos murales para el Instituto de Cardiología sobre el proceso histórico médico.

Orozco volvió a NY para pintar seis tableros móviles para el Museo de Arte Moderno. Exhibió bocetos y estudios de sus murales en la Galería de Arte Mexicano. Es miembro fundador del Colegio Nacional, donde exhibió sus obras anualmente.

Siqueiros salió de México hacia Chile donde fue confinado a la ciudad de Chillán. En 1941, pintó el mural *Muerte al Invasor*, en la Escuela México de la Ciudad de Chillán. En 1943, realizó una campaña por "un arte de América al servicio de la victoria de las democracias". Recorrió Perú, Ecuador, Colombia, Panamá, concluyendo en Cuba, donde pintó dos murales en La Habana: los retratos de José Martí y Abraham Lincon. Pronunció varias conferencias. Le fue negada la entrada a EE. UU.

1944– 1946Rivera inició los murales de Palacio Nacional sobre la vida del México prehispánico, murales que concluye en 1951.

Orozco viajó nuevamente a EE. UU. en 1945, en 1946 recibió el premio Nacional de Artes en México.

Siqueiros se reinstaló en México, donde fundó el Centro Realista de Arte Moderno y pintó el mural *Cuauhtémoc contra el mito*, que Luis Arenal completa con dos esculturas que fueron policromadas por Siqueiros. Pintó, en el Palacio de Bellas Artes, el mural *Nueva Democracia*. En 1945, publicó su ensayo *No hay más ruta que la nuestra*. Promueve la creación del Taller de Ensaye de Pinturas y Materiales Plásticos, instalado en el Instituto Politécnico Nacional. Inicia el mural *Patricios y Patricidas* en la Ex Aduana de Santo Domingo.

1947–1948Rivera pintó un mural para el Hotel del Prado, mismo que fue transgredido en respuesta a la frase escrita "Dios no existe"; la gerencia del hotel cubrió el mural. Posteriormente, en 1956, a su regreso de la Unión Soviética, lo modifica para que pueda ser exhibido y, en 1960, el bastidor metálico que sostiene el mural es trasladado al vestíbulo del hotel.

Orozco fue homenajeado por el INBA con una exposición en el Palacio de Bellas Artes.

Siqueiros expuso setenta obras en el Palacio de Bellas Artes. Participó también en la exposición del INBA, en la que figuran cuarenta y cinco autorretratos de pintores mexicanos.

1949 Se celebró la Exposición Nacional de los cincuenta años de labor artística de Diego Rivera, en el Palacio de Bellas Artes.

Orozco murió y fue inhumado en la rotonda de los hombres ilustres en el Panteón de Dolores. Su casa-estudio en Guadalajara se volvió museo.

Siqueiros dictó un curso teórico-práctico sobre pintura mural en la Escuela de Bellas Artes de San Miguel de Allende. Publicó el artículo *La crítica como pretexto literario* en la revista del Instituto Nacional de Bellas Artes.

1950–1951Rivera creó los murales para la caseta moderna a la que llegan las aguas de río Lerma.

Siqueiros recibió un premio otorgado por el Museo de Arte de São Paulo, en la XXV Bienal de Venecia. Publicó el libro *Cómo se pinta un mural*, donde recogió las experiencias pedagógicas de San Miguel de Allende. Editó *Arte Público* -tribuna de pintores muralistas, escultores grabadores y arquitectos-. Siqueiros hizo uso del término "nuevo realismo" que se convertirá en "neorrealismo", considerado la evolución del realismo social.¹¹²

1952 Rivera ejecutó un tablero móvil de tema político: *Pesadilla de guerra y sueño de paz*. Realizó, en la marquesina del Teatro de los Insurgentes, un mural de mosaico vidriado con el tema de "los insurgentes". Inició la decoración mural del Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria, y el que sería su último fresco, en el Seguro Social, donde conjuntó la medicina prehispánica y popular con la ciencia moderna.

¹¹² Goldman, Shifra, Op. cit.

Siqueiros pronunció una conferencia sobre el realismo socialista en la pintura en el Sindicato de Telefonistas de México. Inició el mural *Por una seguridad social completa y para todos los mexicanos*, en un hospital del IMSS. Obra en la que aplicó la perspectiva poliangular de manera compleja. En Ciudad Universitaria realizó sus primeras esculto-pinturas al exterior.

1953–1956 Siqueiros realizó en la fachada de la fábrica de Automex, el mural esculto-pictórico *Velocidad*. Expuso individualmente en la Galería de Arte Mexicano. En 1955, Siqueiros viajó a Polonia y a la Unión Soviética. En la recepción que le hizo la Academia Soviética, lee su *Carta Abierta a Pintores, Escultores y Grabadores Soviéticos*, texto de análisis crítico y autocrítico del realismo socialista, a la vez que reitera las críticas al formulismo y al formalismo. En 1956, concluyó su esculto-pintura en Ciudad Universitaria.

En 1954, Rivera pintó el mural transportable *Gloriosa Victoria*. Falleció Frida Khalo. En 1955, Rivera heredó al pueblo de México la Casa Azul de Coyoacán, su casa-estudio Anahuacalli y su extensa colección de arte prehispánico. En 1956, murió en la Ciudad de México y fue inhumado en la Rotonda de los Personajes Ilustres.

1958 En la primera Bienal Internacional de México, el INBA presentó una exposición retrospectiva de la obra de Orozco.

Siqueiros comenzó el mural *El arte escénico en la vida social de México* en la Asociación Nacional de Actores, con el que inicia una etapa marcadamente expresionista; mural que fue cubierto al año siguiente por orden judicial de la ANDA, argumentando desvío del tema por parte del artista, al representar la lucha social del pueblo en defensa de la constitución.

1959-1964 Siqueiros presidió el Comité por la Defensa de los Presos Políticos y las Garantías Constitucionales. Fue invitado por el Consejo Nacional de Cultura de La Habana para ofrecer una conferencia en el Palacio de Bellas Artes de esa ciudad. En el Museo de Bellas Artes de Caracas, pronunció una conferencia y entrevista sobre la situación política y social de México, en la que criticaba al presidente López Mateos. Provoca una fuerte campaña de prensa mexicana en su contra a la que responde con el folleto *La historia de una insidia: mi respuesta*. Ese mismo año inició dos murales exteriores en la Escuela Politécnica del Vento. En 1960 fue arrestado en México mientras trabajaba en los murales

del Museo Nacional de Historia. La sentencia lo condenó a ocho años de prisión por el delito de disolución social. Durante su reclusión, fue visitado por Arnold Belkin, vinculándose con el movimiento Nueva Presencia.

1964-1965 Tras cumplir tres años, once meses y tres días de prisión, Siqueiros fue excarcelado al ser aceptada su demanda de indulto, apoyada por el principio legal de que todo mexicano que haya presentado importantes servicios a la nación puede quedar libre al cumplir la mitad de su condena. Realizó una exposición individual en la Galería Misrachi, en la Ciudad de México. Retomó el trabajo mural del Museo Nacional de Historia. Creó *La Tallera* en homenaje a la mujer y como solución para el reto de producir tableros para el enorme mural a desarrollar simultáneamente con la construcción del edificio Hotel Casino de Morelos. *La Tallera* se convirtió en la Escuela Taller Siqueiros en Cuernavaca.

Entre 1955 y 1965 se dio el importante cambio en las políticas culturales de América Latina. Por una parte, el imperialismo cultural de EE. UU., patrocinó encubierto a instituciones culturales que promueven bienales y concursos, privilegiando al arte abstracto, elemento clave de la penetración cultural en el arte latinoamericano durante la Guerra Fría. Por otro lado, los jóvenes artistas rechazan los desgastados valores del realismo social en las artes, buscando vincularse con las vanguardias europeas y de EE. UU.¹¹³

1966-1967 Se retoman los trabajos murales de Siqueiros en la Ex Aduana de Santo Domingo. Cumplió setenta años y recibió honores nacionales e internacionales. El gobierno de México le otorgó el Premio Nacional de Arte. Inició la modificación del proyecto de *La Marcha de la Humanidad*. Se proyecta la construcción de un edificio especialmente para el mural del Polyforum. En el nuevo proyecto, la superficie esculto-pictórica se eleva a 4,600 metros cuadrados. En 1967, recibió el Premio Lenin de la Paz, instituido por la Unión Soviética. La ANDA retira la demanda y solicita la conclusión del mural en el Teatro Jorge Negrete. Publicó *A un joven pintor Mexicano*. Inauguró su exposición retrospectiva (1911-1967) en el Museo Universitario de Ciencias y Artes, en Ciudad Universitaria.

¹¹³ Goldman, Shifra, Op. cit. *Panorama contemporáneo: Las semillas de la confrontación*, Pág. 29.

1968-1969 Siqueiros asistió al Congreso Cultural de Cuba. Pronunció una conferencia en el Palacio de Bellas Artes de La Habana, en cuyo vestíbulo expuso fotografías de sus murales. Se mostro solidario con el movimiento estudiantil mexicano iniciado en julio. Participó en el debate abierto, en el Congreso de la Unión, sobre los artículos 145 y 145 Bis, que configuran el delito de disolución social, los cuales pidió fuesen derogados. Terminó el mural de la ANDA. Días después, un grupo de individuos armados irrumpieron en el teatro, dañando con la intención de destruir el controvertido mural. En 1969, recibió el diploma de Miembro Honoris Causa de la Academia de Bellas Artes de la Unión Soviética.

1971– 1974 El 15 de diciembre, el Polyforum Cultural Siqueiros y su mural *La Marcha de la Humanidad* fueron inaugurados. Siqueiros lo denominó "la cuarta etapa del movimiento muralista" en su conquista de integración plástica. Concebido por el mismo Siqueiros, posee doce lados totalmente cubiertos por murales, cada uno con un tema diferente. En el techo abovedado del piso superior pintó *La marcha de la humanidad*. La creación de tal obra de integración plástica supuso un gran logro como empresa colectiva que aglutinó a un equipo enorme de técnicos y artistas a los que Siqueiros, supo infundir el gran ideal de un arte tecnológico y socialmente revolucionario.

La muerte de Siqueiros en Cuernavaca, el 6 de enero de 1974, marcó un fin en el patrocinio del muralismo por parte del Estado y se agudizaron los ataques en contra del realismo social.

El trabajo muralista quedó a cargo de la segunda generación de pintores muralistas. Algunos de los muralistas originales, como Mérida, abandonaron el arte "de propaganda nacionalista" al encontrarlo desgastado y anacrónico. Otra parte de la segunda generación buscó nuevos lenguajes para el muralismo y los "disidentes" se inclinaron por el abstraccionismo, que entro con más y más presión desde los países industrializados.

Arnold Belkin surge de la Nueva Presencia (1961) se reconoció como discípulo y heredero de los muralistas del movimiento. Evolucionando del realismo social hacia el neorrealismo y neohumanismo; incluso se le relacionó con el neosurrealismo mexicano.¹¹⁴

¹¹⁴ Goldman, Shifra. Op. cit. *Interioristas...*, pag. 75, y *Desplazados además de interioristas* pag. 115.

Posteriormente, en los setentas y ochentas, el trabajo de arte público se retomó por *Los Grupos*. Reorganizaron la tarea artística por medio de la colectividad, para generar murales e intervenciones urbanas. Conformaron espacios simbólicos e identitarios que proporcionaron a sus habitantes un sentido de cohesión a través de las obras de arte, murales y otras intervenciones -incluido el performance-; intervenciones urbanas que cumplieron funciones estéticas, didácticas, y de denuncia social en espacios públicos.¹¹⁵

Los Grupos, en los setentas, continuaron la labor del movimiento muralista: socializar el arte y llevarlo a los sectores populares. Un aspecto innovador de sus actividades fue la utilización de lenguajes pictóricos, gráficos, fotográficos, muralistas y recursos de arte dramático -performance, instalación, ambientación, *body art*, entre otros- para romper el cotidiano de las comunidades urbanas, a partir de la obra de arte con sentido lúdico, didáctico y estético. Compartieron la inconformidad frente a la realidad y la posibilidad de enunciar un futuro distinto. En este sentido, se puede considerar que practicaron el *Arte Militante*.¹¹⁶

1960-1970 Durante la lucha campesina y obrera por los derechos civiles en EE. UU., se activó la producción de murales por parte de pintores que se relacionan con el Movimiento Chicano y Afroamericano, claramente influenciado por la escuela mexicana muralista, pero que se diferencian de ella en los modos de producción comunitaria y de distribución por medio de la apropiación del espacio público.

1970-1980 Aparecen los primeros *tags* o firmas del *graffiti*; en un principio eran manifestaciones gráficas de territorialidad entre las *gangs* -bandas de jóvenes- que vivían situaciones de marginalidad social en los *gethos* de Filadelfia y NY, ya en los ochentas se formalizó la cultura del *hip hop*, de la cual parte el RAP (*rythm and poetrhy*) y el *graffiti*, el cual se vio influenciado por los movimientos muralistas contemporáneos, adoptando formas gráficas y recursos pictóricos del mismo, pero refiriéndose a una identidad más urbana y propia.

1994 El Movimiento Zapatista, corriente de lucha social y reivindicación de los derechos indígenas, se pronunció y levantó en armas, en Chiapas, México. Para comunicar sus ideales, publicaron comunicados, literatura, y pintaron murales comunitarios con

¹¹⁵ Sánchez, Alma B. Op. cit.

¹¹⁶ Castellanos, Leopoldo Hernández. Op. cit. Pág. 35.

elementos formales del MMM. Su movimiento muralista de carácter comunitario y colaborativo, es una respuesta a la necesidad de identidad y delimitación territorial de las comunidades zapatistas, aunado a la fuerte tradición muralista mexicana, en la que el mural, en sí, es un acto político que cumple una función social comunicativa y expresiva, compartiendo con el muralismo posrevolucionario la función social, política y pedagógica.¹¹⁷

2006 Un nuevo movimiento muralista formado por cuatro generaciones de muralistas mexicanos, cuyas dinámicas buscan acercar el muralismo a todos los sectores sociales, desde los más vulnerables hasta los más oligarcas y desde un terreno neutral: la calle. El Manifiesto del Nuevo Movimiento de Muralistas Mexicanos fue firmado en 2006 con el llamado *Manifiesto Tlalpan*. Ha buscado vincularse con otros movimientos de arte público en toda América.

¹¹⁷ Gálvez Mancilla, R. Elena. *Simbolismo de identidad en el mural Zapatista*. Tesis de licenciatura. México, UNAM, 2008. Facultad de Filosofía y Letras.
<http://enlacezapatista.ezln.org.mx/>

CAPÍTULO II

PRODUCCIÓN MURAL EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

SEGUNDA GENERACIÓN DEL MMM

LA DISIDENCIA

Rufino Tamayo

Carlos Mérida

TRANSFORMACIONES EN EL ARTE Y EN LAS POLÍTICAS CULTURALES

LA RUPTURA

CAMBIOS EN EL QUEHACER MURALISTA

Los Grupos en México

Arte Chicano

El Graffiti

Muralismo Comunitario Zapatista

PRODUCCIÓN MURAL EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

En la década de 1950, hubo en México una serie de cambios en distintos sectores de la vida del país. El sexenio alemanista (1946-1952) abrió la política económica hacia el sector privado nacional y posteriormente hacia las inversiones extranjeras, en especial las provenientes de Estados Unidos.

El discurso nacionalista que difundió el gobierno comenzó a sufrir contradicciones durante el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), al mantener por un lado el afán revolucionario, y por otro al apoyar la intervención de capital extranjero que brindó una alternativa económica, a pesar de contravenir la retórica nacionalista que se venía construyendo en las décadas anteriores.¹¹⁸

Los discípulos de los viejos muralistas se encargaron de continuar el legado del movimiento pictórico durante las difíciles décadas de modernización en México, resistiendo el abandono por parte de los patrocinadores oficiales y de la reciente burguesía mexicana que no quería saber nada de los incómodos temas del realismo social con el que se identificaban los artistas del movimiento muralista: Arturo Estrada (1925), Arturo García Bustos (1926), Raúl Anguiano (1915-2006), José Chávez Morado (1909-2002), Alfredo Zalce (1908-2003), González Camarena (1917-1965) representan a la segunda generación.¹¹⁹

Encontrar nuevas soluciones estéticas y formales en la producción artística, es una constante en las generaciones posteriores que se alejaron del movimiento muralista. Por un lado “los disidentes” del propio movimiento muralista, por otro, la generación de “la ruptura”, conformada por artistas que buscaban el contacto con el arte internacional, a la vez que abrir espacios de expresión artística “libre” exentos de dogmas políticos, incluso estéticos, como bien escribió Arnold Belkin: “arte sin compromiso social o arte del No Compromiso”.¹²⁰

¹¹⁸ Álvarez, Sol. *Tutela Estatal y Nuevas Tendencias / 1950-1960*. Discurso Visual, México, CENIDIAP.
<http://discursovisual.net/1aepoca/dvweb09/art09/art09.html>

¹¹⁹Castellanos, Leopoldo Hernández. Op. cit. Pág. 33.

¹²⁰ Belkin, Arnold. *Contra la Amnesia. Textos: 1960-1985*. México, UAM-Domés, 1986. Pág. 38.

SEGUNDA GENERACIÓN DEL MMM

Se pueden considerar parte de la segunda generación del MMM aquellos ayudantes o discípulos que continuaron la producción muralista de acuerdo a la llamada Escuela Mexicana de Pintura. Durante las décadas posteriores, defendieron su ideología y buscaron su evolución, enfrentándose al empobrecido apoyo que brindaba la sociedad mexicana que caía más y más en la industrialización capitalista y favorecía una sociedad desigual e injusta. Mientras, la –reconstruida- burguesía mexicana privilegiaba manifestaciones artísticas que no incluyeran una crítica a la transformación económica y social que se gestaba en el México de entonces. Manuel Zavala publicó un artículo sobre el muralismo mexicano y la segunda generación, en el cual integró una breve pero completa lista de herederos del muralismo en la que se basa la presente investigación.¹²¹

Jorge Gonzáles Camarena

Ingresó a la ENBA a los catorce años y pronto se convirtió en ayudante del Dr. Átl. Formó parte del movimiento estudiantil, que en 1929 impulsó la llegada de Rivera a la dirección de la ENBA, así como del consejo que formuló un plan de estudios más avanzado. Preparaba sus pinturas con pigmentos naturales, inspirado en la técnica de los antiguos *tlacuilos* -artífices de los códices y murales mexicas- y creó una técnica para organizar y dividir geométricamente el espacio pictórico. Destacan sus trabajos para el Castillo de Chapultepec, el Instituto Politécnico Nacional, el edificio del Seguro Social y el Museo de Antropología e Historia.

Juan O' Gorman

Nació en la Ciudad de México en 1905. Destacando como arquitecto, se le considera precursor de los movimientos contemporáneos e instaurador del funcionalismo en México. Entre otras técnicas, trabajó el mosaico de piedra natural -como recubrimiento exterior- de diversos colores, realizó murales al fresco y pintura de caballete al temple. Las obras más importantes se encuentran en la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, Ciudad de México. Desarrolló

¹²¹ Zavala, Manuel. *Segundas Generaciones de Muralistas, Artes e Historia*. México, Servicios Editoriales Cinabrio TI S.C., 2015. Sección de Antropología e Historia de México. Disponible en web: http://www.artesehistoria.mx/sitio-contenido.php?id_sit=37

grandes alegorías dentro del muralismo, como en las pinturas del Puerto Aéreo Central: *Historia de la Aviación*, realizada entre 1936 y 1937. En la actualidad, se conserva sólo la pintura principal, que posee las cualidades pictóricas de Juan O' Gorman. Justino Fernández nombró a la técnica utilizada por el pintor como "fresco-seco", ya que se trata de tableros de madera preparada, unidos imperceptiblemente, en los cuales las transparencias y el dibujo lucen y se unifican.¹²²

Fermín Revueltas

Nació en Santiago Papasquiari, Durango, en 1902. Estudió en la ciudad de Chicago, regresó a México en 1919. Fue director de la Escuela de Pintura al Aire Libre de la Villa de Guadalupe y miembro del SOTPE. Pintor nacionalista, integró el Movimiento Estridentista y el grupo 30-30. En 1922 realizó su primer mural, *Alegoría de la Virgen de Guadalupe*, -a la encáustica-, en la Escuela Nacional Preparatoria. En 1932, pintó otros murales en el edificio del periódico *El Nacional*, y en 1933, realizó un gran tablero en el Banco Nacional Hipotecario. Sus composiciones se destacan por formas simplificadas y un colorido cálido y elegante.

José Chávez Morado

Nació en Silao, Guanajuato, el 4 de enero de 1909, Consolidó su inclinación por las artes plásticas, cuando conoció en el *Pomona College* a José Clemente Orozco. Artista militante de mediados del siglo XX, de ideología comunista y profundas inquietudes sociales, que plasmó, tanto en su trabajo en el Taller de la Gráfica Popular, como en murales en diversas partes del país. Premio Nacional de Artes en 1974 y doctor honoris causa por la Universidad Nacional Autónoma de México en 1985. Fundó el Taller de Integración Plástica en una de las salas de la Ciudadela y fue impulsor de la corriente de Integración Plástica.

Los Interioristas: Arnold Belkin y el grupo Nueva Presencia

Arnold Belkin nació en Canadá y llegó a México a los 18 años atraído por el muralismo. Tuvo varias etapas: figurativo, expresionista y, finalmente, usó la fotografía como lo había hecho Siqueiros; a partir de ahí descompone geoméricamente sus figuras. Bajo su convocatoria se

¹²² Zavala, M. *Op. cit. Apud.* J. Fernández.

reunió el grupo Nueva Presencia, el cual duró dos años, de 1961 a 1963. Coincidió con el encarcelamiento de Siqueiros, al que visitaban en prisión, y del que se vieron influenciados, vinculándose con el movimiento muralista a través del movimiento Nueva Presencia. Su idea y dirección se deben a Arnold Belkin y Francisco Icaza, pero incluye a Francisco Corzas, Leonel Góngora, José Hernández Delgadillo, José Muñoz, Emilio Ortiz y Artemio Sepúlveda.¹²³

Una característica que tuvieron en común el movimiento muralista y el grupo Nueva Presencia fue que establecieron sus principios mediante manifiestos. Ambos manifiestos tienen un efecto con relación al contenido de las obras que producen; es decir, su obra se encuentra íntimamente relacionada con los principios del texto. Sin embargo, existen diferencias notables en el contenido de uno y otro: la Escuela Mexicana fue academicista, mientras Nueva Presencia repudió lo académico, su tendencia fue más bien expresionista.

Goldman cataloga cuatro temas principales en la producción de este grupo: la guerra y la paz, el hombre y sus obras, religión y política, y la tierra; también vincula al movimiento muralista y a Nueva Presencia en un análisis sobre el realismo social del MMM y el neohumanismo desarrollado por Belkin e Icaza.¹²⁴ Propone en ambos una relación “entre la expresión social y la personal”. Sin embargo, existe una gran diferencia entre los dos movimientos que recae en una contradicción, precisamente en cuanto a sus ideas sobre la vinculación social de los movimientos plásticos. El neohumanismo, si bien retoma la figura humana, lo hace desde una perspectiva existencial y apolítica.

El papel de Nueva Presencia fue vincular el Interiorismo mexicano con una tendencia neohumanista. Posteriormente, las imágenes de Belkin serían relacionadas también con el neosurrealismo mexicano.¹²⁵ Belkin asegura que el neohumanismo es una posición que el artista toma para afirmar la existencia humana frente al peligro de la deshumanización del hombre ante la máquina. Es la gran denuncia de los crímenes que comete el hombre en contra de sí mismo, a través de la aceptación completa de nuestra obligación de revelar y exaltar la condición humana: arte figurativo y de contenido.¹²⁶ Simultáneo al neohumanismo de la Nueva Presencia se

¹²³ Goldman, (1989).

¹²⁴ Goldman, Shifra, Op. Cit. pag. 129.

¹²⁵ Goldman, Shifra. Op. cit. Pág. 152.

¹²⁶ Belkin, Arnold. "Figuración y Neohumanismo: una reiteración". *Contra La Amnesia*. México, Domés, 1986. Pág. 50.

desarrolló en Argentina el Movimiento Neofigurativo (1962), ambos contemporáneos del Arte Pop de las sociedades consumistas.¹²⁷

LA DISIDENCIA

La participación de los pintores en el movimiento muralista limitaba su campo de expresión, por lo menos hasta 1950, lo que implicó que algunos rechazaran esta misión política y social, como Roberto Montenegro, Carlos Mérida o Rufino Tamayo. Por otra parte, el desgaste natural de sus postulados al enfrentarse con una creciente burguesía cada vez más poderosa y por ello influyente en todos los ámbitos, obligo a volver, poco a poco, a las criticadas prácticas "importadoras de arte".

El ambiente histórico-social no era el más apropiado para el muralismo, se considera que el MMM se volvió anacrónico en la segunda mitad del siglo XX. Los pintores "disidentes" al no conformarse con reproducir cánones "desgastados" de la debilitada escuela mexicana de pintura, decidieron incorporar otras prácticas artísticas que continuaron ligadas a la creación de murales y obras de arte público. Integrando sus inquietudes plásticas a las corrientes importadas - expresionistas y abstractas- que el estado mexicano supo aprovechar en su discurso político, a la vez que arrojaba al olvido los -viejos y políticamente inconvenientes- postulados del MMM.¹²⁸

Problema complejo es señalar cómo todas las clases sociales del país ayudaron a frenar el movimiento muralista. Al gusto poco desarrollado de las masas, -producto de su ignorancia o su falta de conciencia-, al no haber valorado que sus legítimos intereses estaban con él, por sus gustos arraigados en la tradición y por no haberse cansado de constantes, triviales y vacuos academicismos figurativos.¹²⁹

Como corriente o movimiento artístico el MMM sufrió un agotamiento formal, por repetitivo, se ha dicho anacrónico; lo cierto es que el muralismo, ya en los cincuentas había sido asimilado y simbólicamente agotado. Los pintores tuvieron que encontrar nuevas soluciones al ejercicio plástico que se adecuaran a la cambiante sociedad mexicana del momento, y los nuevos

¹²⁷ Goldman, Shifra. Op. cit. Pág. 161.

¹²⁸ Torres Michúa, Armando. *La pintura Contemporánea (1900-1950)*. México, UNAM, 2013.

¹²⁹ *Ibíd.*

creadores decidieron tomar vías separadas, dividiéndose en su esfuerzo por renovar el arte y las políticas culturales del país.¹³⁰

Por su parte, la empresa privada aprovechó el prestigio alcanzado por este movimiento e inició el encargo de murales para la banca y hoteles. El objetivo fue presentar la imagen de un país civilizado y progresista, y de este modo atraer a turistas e inversionistas extranjeros; es decir, hubo una modificación en los contenidos de las obras, ya que estos murales omitían los aspectos de lucha revolucionaria que inicialmente había planteado el movimiento muralista. De esta manera, se comenzaron a realizar obras con un tema cada vez más común que asentaba un mensaje triunfalista y ambiguo a través de una galería de personajes históricos elevados a una dimensión heroica por la versión oficial. Esta situación, paulatina e inexorablemente, llevó al movimiento a un agotamiento ideológico,¹³¹ aunque no estético ni funcional.

Las obras de Rufino Tamayo y Carlos Mérida tuvieron relación con las formas y propuestas internacionales. Fueron denominados por Octavio Paz los "Modernistas solitarios de México",¹³² una soledad provocada por la prolongada autoridad del MMM. Otros precursores asociados a esta "solitaria modernidad" son: Gunther Gerzo, Mathias Goeritz y Wolfgang Paalen, pero estos últimos no participaron en el movimiento muralista.¹³³

Rufino Tamayo

La obra de Tamayo fue expresión del cambio del muralismo al caballete, tuvo un papel central en la confrontación de los cincuentas. Polemizó fuertemente con las ideas del MMM, alejándose gradualmente del realismo social y colocando el acento en las renovaciones formales. A partir de la segunda mitad de los cincuentas, sus configuraciones comenzaron a transitar una libertad total hasta lograr un rico y variado concierto de posibilidades icónicas: dinámico trabajo del color, la textura y la luz, los colores y las sutilezas del claroscuro, gradaciones tonales, modulaciones de contrastes generando vibraciones de la materia, dispuesta en función de la luz y la sombra.¹³⁴ Fue "muy mexicano" sin ser polémico como el realismo social, su obra fue nacionalista y modernista

¹³⁰ Zavala, Manuel. *Op. cit.*

¹³¹ *Ibidem.*

¹³² Driben, Leila. *La Generación de la Ruptura y sus Antecedentes*. México, FCE, 2012., *Apud*, Paz, Octavio.

¹³³ Driben, Leila, *Op. Cit.*

¹³⁴ *Ibidem.*

sin los controvertidos temas sociales.¹³⁵ Abrazó la causa abstraccionista oponiéndose al realismo social; sus pinturas eran siempre coloridas, con detalles mexicanos muy propios de sus obras. Destacó con sus sandías de rojo intenso consagrándose como fuerte colorista y "artepurista"; el artista consideraba que restauraba las "cualidades más puras de nuestra pintura".¹³⁶

Frente a los debates artísticos entre figuración y abstracción, aunado al desplazamiento del muralismo de los terrenos del arte moderno internacional, Tamayo se convirtió en el pintor oficial, ya que representaba al mismo tiempo la imagen de modernidad y de mexicanidad, alejada de doctrinas políticas. Esta idea coincidía con el credo del presidente Miguel Alemán, el cual buscaba "la ideología de la mexicanidad en contra de cualquier desviación de izquierda o de derecha".¹³⁷

Hay dos etapas en la producción de este artista. La primera, de los años veintes a mediados de los cincuenta, con una neo-figuración próxima al realismo, que a diferencia de los muralistas, no enfatizó el carácter social de sus composiciones; puso énfasis en la cuestión formal y en las reglas intrínsecas de la pintura. La segunda etapa recoge todas las gradaciones tonales y sinfónicas. Las modulaciones, transparencias y matices alcanzan un vigor poético, está más comprometido con las conformaciones cubistas. Sus personajes, de ahí hasta su muerte en 1991, respondieron a un imaginario prolífico, surcado por la poética de la imagen. Fue pionero al romper la conexión que tenía con el movimiento muralista, sin pertenecer a la generación de la ruptura.¹³⁸

Carlos Mérida

Nació en Guatemala. Se formó en el arte en Europa y llegó a México en 1920, donde desarrolló la mayor parte de su obra artística. En 1922, fue ayudante de Rivera cuando pintaba "a la encáustica" en el Anfiteatro Simón Bolívar, y también participó en el SOTPE. Paulatinamente se alejó de la preocupación social de su obra y se ocupó de lo formal, distinguiéndose en la crítica del arte.¹³⁹

¹³⁵ Goldman, Shifra. Op. cit. Pag. 37.

¹³⁶ Goldman, Shifra. Op. cit. Pag. 31.

¹³⁷ Torres, Ana María. "Guerra cultural en América Latina: debates estéticos y políticos". *Cátedra de Artes*. Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013. Núm. 14.

¹³⁸ Driben, Leila. Op. Cit.

¹³⁹ Zavala, Manuel. Op. Cit.

Entre sus escritos sobre arte, se distingue la *Serie de Arte Mexicano*, publicados en inglés por Frances Toor, para difundir la experiencia del muralismo mexicano en el extranjero. Dedicó al muralismo dieciséis textos descriptivos y de apreciación estética, y nueve más a la integración plástica. Propuso un tipo de arte y una forma de leerlo que responde más al plano formal que al temático o narrativo. Su crítica gira en torno a la función del arte entendida como el goce estético, única justificación real de la producción artística.¹⁴⁰

Mérida fue quien introdujo el concepto de “americanismo” en los años veinte en México y que desde la década de los treinta, se pronunció a favor de un arte más libre, más poético y lírico, de invención controlada y no de pobreza imitativa. Siqueiros lo ubicó dentro de la corriente de los importadores. Después de haber participado en varias construcciones de tipo integral, redactó a manera de manifiesto once puntos sobre el desarrollo de la pintura funcional, relacionada con la integración plástica, publicados como introducción en el catálogo de su exhibición: *Proyectos, maquetas muestras y pinturas recientes*, presentada en la Galería de Arte Mexicano, en octubre de 1953.¹⁴¹

Dos artículos del pintor aclararon y ampliaban sus conceptos: *Los nuevos rumbos del muralismo mexicano*¹⁴² y *En torno a la integración*.¹⁴³ En el primero, Carlos Mérida aboga por una expresión pictórica libre de demagogias, de caligrafías políticas, una expresión más pura, más lírica, que apueste al goce emocional de las masas; trata sobre la función social del arte, un arte para mayorías, tornándose más humana y más universal. En este sentido, Mérida recurre al término *función social* en vez de *función estética*, quedando así al alcance de las mayorías y asumiendo una postura opuesta al MMM.

No obstante, Mérida retomó parte de sus principios: por un lado, señaló lo fecundo que fue en sus inicios pero, por el otro, lo consideró anacrónico tanto en su discurso temático como en su integración plástica, al grado que lo denominó "la vieja academia muralista". Recurrió a algunos de los puntos señalados en el *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos* de 1923, pero lo despojó del discurso revolucionario y lo enmarcó en uno de corte más "democrático" o

¹⁴⁰ Mérida, Carlos y Guzmán Urbiola, Xavier. *Escritos de Carlos Mérida Sobre Arte: El Muralismo*. México, INBA-CENIDIAP, 1987. Colección de Artes Plásticas, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 1.

¹⁴¹ Torres, Leticia. *Aproximación a las ideas estéticas de Carlos Mérida*. Primera edición. México, CENIDIAP, 2013. CURARE, Abrevian quinta serie, Espacio crítico para las artes en México. Vid. <http://cenidiap.net/biblioteca/abrevian/5abrev-LeticiaTorres.pdf>

¹⁴² Mérida, Carlos. Op. cit. Pág. 128.

¹⁴³ *Ibidem*, Pág. 143.

comercial. Por ejemplo, para el SOTPE tanto la pintura de caballete como el individualismo en la producción del arte eran rasgos burgueses y ajenos a todo arte revolucionario. En cambio, para Mérida, significaban una práctica de ciclos históricos, válida sólo en el pasado, sólo para minorías y generadora de *vedettes*, los cuales no tenían lugar en el llamado “arte de integración”, donde el trabajo en conjunto era vital.

El pintor da ejemplos de obras integrales del mundo y califica como positivos los resultados de integración realizados en Ciudad Universitaria, indicando, principalmente, los murales de Juan O' Gorman y Diego Rivera. Asimismo, Mérida describió su experiencia en la decoración integral del Centro Urbano Presidente Juárez, su obra de integración más importante en la capital mexicana.¹⁴⁴

El viejo concepto del muralismo mexicano –escribió Carlos Mérida– (Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Roberto Montenegro) ha dejado ya de ser, aunque fecundo en muchos sentidos. Han quedado para la posteridad, la Capilla de Chapingo, de Rivera, el Hospicio de Guadalajara, de Orozco, y la obra inicial de Siqueiros, los fragmentos de su paso por la escuela preparatoria. Y ahí está sellada toda una esplendorosa época que es cosa del pasado. Se comprenderá lo limitado de este viejo concepto del muralismo mexicano cuando se piensa que fue gestado en un momento de crisis creativa y social, y acelerado por impacencias más románticas que analíticas. De ahí parte el divorcio existente entre la labor pictórica llevada a cabo y los edificios públicos en que se ejecutó.¹⁴⁵

En el texto *En torno a la integración* vuelve a exponer algunos de sus conceptos sobre la integración e insiste sobre la cooperación entre artistas y arquitectos, sin embargo, sus reflexiones lo llevaron a señalar, de modo radical, que en el nuevo tipo de integración -donde el juego de colores, contrastes y texturas dan como resultado una obra arquitectónica estéticamente acabada- quizás el arquitecto puede prescindir del artista. Las ideas de Mérida sobre la integración dieron un giro. Sus reflexiones lo llevaron a concebir una arquitectura integral, estructurada de tal forma que no será necesaria la participación directa del artista plástico. Abandonó así el concepto de la

¹⁴⁴ Torres, Leticia. Op. cit.

¹⁴⁵ Mérida, Carlos. “Los nuevos rumbos del muralismo mexicano”. En Op. cit. Pág. 128. Vid. <http://discursovisual.net/dvweb04/documentos/docutorres.htm>

colaboración estrecha entre arquitectos, pintores y escultores desde la concepción del edificio, expuesta por el artista en textos anteriores.¹⁴⁶

TRANSFORMACIONES EN EL ARTE Y EN LAS POLÍTICAS CULTURALES

La afluencia de capital extranjero influyó en la organización institucional y en los objetivos de varias dependencias gubernamentales. Entre ellas, el INBA adoptó un nuevo rumbo en su política cultural. Dos factores fundamentales fueron protagonistas en este proceso: el primero, la influencia de nuevas corrientes plásticas que provenían del extranjero; el segundo, la creación de la Jefatura del Departamento de Artes Plásticas del INBA y su desarrollo a partir de 1957 -tiempo en el que Miguel Salas Anzures lo dirigió-. La influencia de la corriente abstraccionista se propagó en México desde finales de la década de los cincuentas.¹⁴⁷

La explicación de este fenómeno cultural abarcó dos posturas contrarias: una afirmó que las nuevas corrientes plásticas surgieron a raíz de una necesidad interna, mientras que la otra afirmaba que fueron introducidas. La primera se basa en la idea de que el país tenía, en esa época, un destino encaminado hacia el progreso material y económico, el cual exigía una apertura en las artes plásticas; esta se dio gracias a que el ámbito cultural no era tan estrecho como se pensaba y a la consolidación de las corrientes opuestas a la escuela mexicana. Quizá, más que la oposición a la escuela mexicana de pintura, se dio frente a la tutela estatal homogénea que favorecía sólo a pocos.¹⁴⁸ La segunda postura, propuesta por Shifra Goldman, expone el surgimiento de nuevas corrientes plásticas en este país como una consecuencia de la lucha que se libraba en EE. UU., con fines de neutralización política en América Latina, particularmente durante la Guerra Fría, que en el ámbito de la pintura se tradujo a “abstraccionismo contra realismo social”.

Durante la Guerra Fría, las polémicas estéticas adquirieron connotaciones políticas, convirtiendo al ambiente artístico mundial en un microcosmos de ideologías y tendencias antagónicas. Las exposiciones y concursos parecían campos de batalla: si ganaba un pintor figurativo, el triunfo era para el realismo social e incluso para los países comunistas, y si el

¹⁴⁶ Torres, Leticia. Op. cit.

¹⁴⁷ Álvarez, Sol. Op. cit.

¹⁴⁸ *Ibíd*em

premio era para una composición abstracta el éxito correspondía a la supuesta libertad de expresión estadounidense.¹⁴⁹

Las nuevas tendencias en el arte implicaron una ruptura, no sólo por propagarse entre los pintores jóvenes, sino porque en un momento dado, el INBA las apoyó. Las instancias oficiales se dividieron entre mantener el viejo modelo de tutela estatal y responder a las demandas de los nuevos pintores, sus galeristas y la intelectualidad más joven. En los cincuentas y sesentas proliferaron las galerías privadas, especialmente en la Ciudad de México, debido en parte a que la naciente burguesía y la clase media apoyaron la comercialización del arte y se integraron a una cultura internacional. Las exposiciones oficiales introdujeron nuevas corrientes entre los artistas mexicanos, que al poco tiempo se difundirían más.¹⁵⁰

Salas Anzures fungió como Jefe del Departamento de Artes Plásticas entre 1957 y 1961. Organizó dos Bienales Interamericanas en México, enfocadas a la divulgación de nuevos géneros y artistas plásticos. En este tiempo se creó el Salón Anual de Pintura y Grabado en 1964 se construyó el Museo de Arte Moderno -museo sin muros-, que adoptaba al arte abstracto con benevolencia-. Con esto se confirmó la aceptación oficial y la institucionalización de la pintura de caballete. La arquitectura del museo parece representar simbólicamente el desplazamiento del muralismo por la pintura de caballete, como técnica principal del arte contemporáneo.¹⁵¹

El Estado comenzó a aceptar públicamente las nuevas corrientes y a pensar en estas como parte de la modernidad cultural que se desarrollaba en México. Salas Anzures organizó en 1960 la exposición *Realidad y Abstracción*, la cual fue rechazada por el resto de la Jefatura de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes; ya que ésta confrontación admitía la diversidad en el arte, que el estado y sus nuevas políticas culturales intentaban negar.¹⁵² Fue obligado a renunciar en marzo de 1961, sin embargo, renunció después de haber organizado la participación de ocho pintores con cuarenta telas en la Bienal de Sao Paulo, entre los cuales estaban Vicente Rojo, Enrique Echeverría, Alberto Gironella, Vlady, Manuel Felguérez. Aquello permitió por primera vez la entrada de pintores mexicanos no figurativos en una exposición colectiva en el extranjero.¹⁵³

¹⁴⁹ Goldman, Shifra. Op. cit. 48.

¹⁵⁰ Álvarez, Sol. Op. cit.

¹⁵¹ Goldman, Shifra. Op. cit. Pág. 51.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ Álvarez, Sol. Op. cit.

Es necesario preguntarse si las nuevas corrientes plásticas se postulaban en realidad contra la tutela estatal para unos cuantos y no contra el muralismo, es decir, no se trataba de una querrela entre el arte mural y la pintura de caballete, ni entre figuración y abstracción, sino de una postura contraria a la política cultural totalitaria del Estado Mexicano.¹⁵⁴ En opinión de algunos investigadores, la OEA y otras organizaciones supieron beneficiarse de estas inquietudes para beneficio e intereses políticos capitalistas durante la Guerra Fría. Surgiría entonces el Movimiento de Ruptura, que se postularía como el parteaguas entre dos formas distintas y opuestas, no sólo en cuanto a temas, técnicas y formas, sino en cuanto a su relación con la política cultural adoptada por el Estado Mexicano.¹⁵⁵

LA RUPTURA

Entre los cincuentas y sesentas se inició la confrontación entre la escuela mexicana de pintura y una nueva generación de artistas e intelectuales que buscaban distanciarse del reiterado nacionalismo predominante en el arte. A esta generación se le conoció como Joven Escuela de Pintura Mexicana, "los caballetistas" o más ampliamente la "Generación de la Ruptura".¹⁵⁶ Esa ruptura o confrontación se expresó en la oposición entre un arte público que se nutrió de los valores de la Revolución Mexicana y una pintura de caballete, influida por corrientes internacionales, reservada a una élite.¹⁵⁷

En 1956, José Luis Cuevas lanzó su manifiesto personal *La cortina del nopal*.¹⁵⁸ Con este escrito se oponía a la política cultural nacionalista y hegemónica que apoyaba a la escuela mexicana. Mucho se ha hablado sobre si la verdadera razón de Cuevas fue la de darse a conocer al atacar al único blanco seguro, lo cierto es que Cuevas se convirtió en el vocero de una generación que se oponía a la escuela mexicana de pintura. Apoyado por Gómez Sicre, Director del Departamento de Artes Visuales de la OEA en Washington, y junto a la crítica de arte Marta

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ Goldman, Shifra. "El imperialismo Cultural en América Latina". *Pintura Mexicana en Tiempos de Cambio*. México, Domés, 1989. Pág. 52.

¹⁵⁶ Driben, Leila. Op. cit.

¹⁵⁷ Goldman, Shifra. Op. Cit.

¹⁵⁸ Cuevas, J.L. "La Cortina de Nopal". *Novedades*, México, 1951. "México en la Cultura". [En el que atacó al movimiento muralista]. Disponible en web: <https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-11jose-luis-cuevas.pdf>

Traba, iniciaron un sistemático ataque y una muy bien orquestada campaña contra la escuela mexicana muralista.¹⁵⁹

El ataque inició en 1953 por parte de la crítica argentino-colombiana Marta Traba, en un debate con Antonio Rodríguez. Sostuvo, aún sin conocer los murales en cuestión: "el muralismo mexicano era un enorme absceso que infectó a todos nuestros países".¹⁶⁰ La culminación de esta campaña se da con los salones *ESSO*, asimismo controvertidos por ser promovidos por grandes compañías petroleras con claros intereses económicos en Latinoamérica. Su participación en la intervención cultural de América Latina dio preferencia y patrocinio a los artistas informalistas y abstractos.¹⁶¹

El hilo conductor que unió a la generación de los "rupturistas" fue romper el cerco que el nacionalismo había construido en torno a la difusión del arte en México. No se unieron en torno a una corriente determinada, sino coincidiendo en que la escuela mexicana de pintura y el muralismo habían perdido vigencia; así como por la necesidad de experimentar con diversos lenguajes formales. Pero de igual manera que sus predecesores, a los que repudiaban, los rupturistas fueron impulsados por el gobierno en turno, para legitimar su propaganda gubernamental desarrollista.¹⁶² Esta situación fue resultado de una etapa de internacionalización de la vida artística latinoamericana, que permitió la apertura de las mentalidades estéticas que habían estado replegadas en la figuración militante durante tres o cuatro décadas. Al mismo tiempo, este proceso de ruptura significó el inicio de la decadencia del movimiento muralista.¹⁶³

La nueva generación desarrolló su trabajo artístico en torno a preocupaciones más personales que sociales. Cuestionaron la política cultural centralista y de alguna forma, implicaron una descentralización forzada. Durante los sesentas, el estado intentó amalgamar, por medio de concursos y reconocimientos oficiales, a los representantes de las nuevas formas plásticas. El nacionalismo cultural es atacado en nombre del internacionalismo, el cual es

¹⁵⁹ Goldman, Shifra. *Op. cit.* "El imperialismo... ". Pág. 52-56.

¹⁶⁰ Goldman, Shifra. "Después de San Ildefonso. Cambios en el quehacer muralista y su significado", *Memoria del congreso internacional de muralismo (1998): San Ildefonso cuna del muralismo mexicano*. México, 1999. p. 149.

¹⁶¹ Goldman, Shifra. *Op. Cit.* "El imperialismo... ".

¹⁶² Driben, Leila. *Op. cit.*

¹⁶³ Álvarez, Sol. *Op. cit.*

sustancialmente apoyado por empresas privadas con evidentes intereses económicos en América Latina.¹⁶⁴

El mapa rupturista expuesto por Lelia Driben (2012), delinea a los artistas con quienes la generación de la ruptura tuvo interlocución. Se refiere a Carlos Mérida, Rufino Tamayo, Gunther Gerzso, Mathias Goertiz y Wolfgang Paalen, como modernistas esenciales. Sin embargo, al hablar de sus maestros, la autora se concentra en Vlady y Juan Soriano. El primero dispuso de su casa para hacer sus cuartos estudios, incluso ahí mismo fundó la Galería Prisse, que si bien duró poco tiempo, fue suficiente para recibir la primera exposición de José Luis Cuevas en 1953.¹⁶⁵

Correspondió a los rupturistas abrir el diálogo y retomar lo que sucedía en Europa. El movimiento jamás fue organizado ni definido como tal, se daba de modo bastante espontáneo, no era deliberado y las relaciones entre sus miembros fueron más bien informales. El movimiento nació en las galerías porque la Escuela Mexicana de Pintura dominaba los pocos espacios públicos que existían. Posteriormente, fue incorporado por el Museo de Arte Moderno en una exposición llamada *Confrontación 66*. De manera paulatina, cada artista encontró su propia voz. Alberto Gironella, Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Enrique Echeverría y Gabriel Ramírez en lo abstracto; todos ellos tenían estilos distintos, pero los unía una diversidad de propuestas estéticas que coincidían con la modernidad del siglo XX europeo. Cuevas era un provocador. Arnaldo Coen fue el más joven de la generación; tenía una abstracción lírica vinculada a Klee. Von Guthen aportaba su particular manera de pintar, que consistía en una muy decantada evocación de la naturaleza. Brian Nissen contribuyó con formas bidimensionales y tridimensionales.

La herencia de la Generación de la Ruptura y su principal aportación fue cambiar la forma de ver el arte en México. A partir de un determinado momento la diversidad está presente en las obras de sus miembros. Pero también hay coincidencias. La generación subsecuente fue opacada por el apogeo de los rupturistas, pero aun así destacaban geometristas como Luis López Loza, los escultores Fernando González Cortázar y Sebastián. Después surgieron Castro Leñero, Gerardo Macotela, Manuel Marín, Miguel Ángel Alamilla, Irma Palacios, pero -incluso para ellos- los rupturistas siguieron siendo la principal referencia.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Goldman, Shifra. Op. cit, "El imperialismo...".

¹⁶⁵ Driben, Leila. Op. cit.

¹⁶⁶ Driben, Leila. Op. cit.

CAMBIOS EN EL QUEHACER MURALISTA

Para el siguiente análisis sobre el cambio en las prácticas muralísticas y sus lenguajes es notoria la inspiración tomada de la conferencia magistral de Shifra Goldman presentada en el Congreso Internacional de Muralismo en San Ildefonso en 1998.¹⁶⁷ La conferencia titulada *Después de San Ildefonso. Cambios en el quehacer muralista*, sentó las bases para dar repuesta a la incógnita: ¿qué ha sido del muralismo después de los cambios políticos sociales y después del movimiento muralista en México? Para tales fines se analizan los cambios en la práctica y lenguajes plásticos de los artistas que retoman el muralismo, así como su función social en las últimas décadas del siglo XX.

Los Grupos en México

Los Grupos fueron equipos de trabajo o colectivos de jóvenes artistas que vivieron la experiencia represiva y violenta de 1968, tiempos de fuerte descontento social, crecimiento urbano, problemas políticos, sociales y económicos que estuvieron presentes en las propuestas de los artistas que formaron *los Grupos*. El arte y su inserción en el espacio público conformaron una tribuna de diálogo e interacción social con los públicos urbanos populares. Se retomó la práctica colectiva y la función del arte en la sociedad, surgieron diversos foros de discusión entre artistas, críticos e intelectuales. Se plantearon la necesidad de incorporar al espectador al sistema de producción del arte, sobre todo en los sectores marginados.¹⁶⁸

El común denominador de esos grupos fue socializar el arte y generar arte público por medio de intervenciones en la calle, trabajo comunitario y colectivo, multidisciplinario, militante; características del muralismo mexicano, que buscaba una obra didáctica y subversiva. Entonces, el muralismo cumplió una función social de gran importancia para las comunidades, reafirmando por un lado su identidad y por otro denunciando o planteando soluciones a problemas concretos.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Goldman, Shifra, *Después de San Ildefonso. Cambios en el quehacer muralista en: "Memoria del Congreso Internacional de Muralismo (1998): San Ildefonso, cuna del Muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas"*. Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, 1999. pag. 148.

¹⁶⁸ Sánchez, Alma B. Op. cit.

¹⁶⁹ Hernández Castellanos, P. *El Muralismo Mexicano Actual y los Imaginarios Sociales en la Construcción de Identidad Nacional*. Tesis Doctoral. México, UNAM, 2015. Facultad de Artes y Diseño.

El trabajo de *Los Grupos* se fundamentó en las temáticas sociales, la interacción y la comunicación social con los sectores populares, en la exploración de estrategias de vinculación y comunicación social con los públicos populares en sus propios espacios de actividad cotidiana. Por lo tanto, sus obras, colectivas efímeras y no tradicionales, constituyeron vehículos de comunicación social que proponían al espectador elaborar nuevas lecturas sobre sus propios referentes identitarios, territoriales y sociales.¹⁷⁰

Maris Bustamante, del grupo "No grupo" (1949), declaró en su conferencia magistral el 6 de octubre del 2013 en el Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo: "La Ruptura fuimos nosotros, pusimos el arte sobre la mesa de debate. Las artes tradicionales y las no objetuales y no en lo banal capitalista de la "Generación de la ruptura".¹⁷¹ En dicha conferencia Bustamante catalogó a treinta y dos *Grupos* en los sesentas, y cuarenta y un *Grupos* en total en un lapso de tiempo de treinta y dos años comprendidos entre finales de los sesentas y principios de los noventas, con la aparición del *Ex teresa Arte Actual*.¹⁷²

Los Grupos que se vincularon al muralismo son: Germinal, Tepito Arte Acá, Suma, Taller de Investigación Plástica, y el Taller de Gráfica Monumental. Estos grupos representan un antecedente inmediato al muralismo mexicano actual. Castellanos lo denomina "Muralismo Ampliado". Múltiples conceptos propuestos en el muralismo histórico a través de Siqueiros son retomados y otros son generados en el trabajo cotidiano de los grupos, como el trabajo colectivo y la expansión del muralismo a las calles.¹⁷³

Los Grupos cuestionaron la función del arte y su relación con instituciones y espectadores. Se interesaron por un arte más social y participativo, trataron de reorientar la práctica artística hacia modos de producción y difusión alternativos a los medios tradicionales y espacios oficiales. Tuvieron un carácter heterogéneo, así como distintos orígenes, propuestas y formas de trabajo. Algunos de ellos se crearon dentro del medio universitario y círculos académicos, otros dentro de las escuelas de arte y también a partir de experiencias artísticas independientes. Pero algo que compartían como estrategia de producción, fue el trabajo colaborativo y la intervención del espacio público. Llevaron a cabo una apropiación simbólica

¹⁷⁰ Sánchez, Alma B. Op. cit. Pág.

¹⁷¹ Hdez. Castellanos, P. Op. cit. Pág. 36.

¹⁷² *Ibidem*. Pág. 38. [El Ex Teresa Arte Actual es un espacio abierto para el arte actual albergando múltiples lenguajes que van desde la instalación, el performance, hasta la experimentación sonora en México].

¹⁷³ Hdez. Castellanos, P. Op. cit. Pág.38.

territorial con fines ideológicos, estéticos y contraculturales. La formalización colectiva del arte, el trabajo comunitario y colectivo son una de las mayores aportaciones de los grupos al muralismo actual y al arte mexicano. Dieron un giro en la concepción del muralismo como una actividad exclusiva del artista y abrieron el camino para un arte popular, didáctico y subversivo.¹⁷⁴

Cabe señalar que ninguno de los artistas pertenecientes a los grupos, consideró amenazado el estilo individual de los integrantes. Por el contrario, consideraron que el trabajo colaborativo los nutría como artistas individuales de la misma manera que la sensibilidad individual nutría el trabajo colectivo; determinaron que la colectividad no inhibía a los individuos. También, se caracterizaron por el uso de todos los medios expresivos y por una cierta innovación en cuanto a materiales y técnicas, así como una revitalización de la gráfica.¹⁷⁵ En la misma obra, Sánchez destaca los alcances sociales del trabajo comunitario de los grupos. Para los fines de la presente investigación, se analizan aquellos que retoman en mayor o menor medida, recursos formales del movimiento muralista.

Los murales realizados por el Grupo *Tepito Arte Acá* en los barrios populares, las intervenciones muralísticas con recursos gráficos y pictóricos del grupo Suma, la resignificación gráfica y murales itinerantes de El colectivo, las mantas pictóricas y creación de una mantoteca para manifestaciones políticas de Germinal, demuestran el compromiso social que la producción artística tuvo para ellos, las prácticas sociales y el sentido colectivo de la producción artística, resignificando el quehacer del movimiento muralista.

Tepito Arte Acá, encabezado por Daniel Manrique, realizó múltiples murales en barrios populares de la ciudad de México y particularmente en su natal barrio de Tepito, incrementando el valor identitario, territorial de las obras y el espacio público. En esos murales se representa la vida cotidiana del barrio, que además de revalorar la función estética del espacio habitacional en el contexto popular, constituyó un medio para promover la identificación cultural de los habitantes, su integración y defensa territorial-**Figura 14-**¹⁷⁶

Suma, integrado por alumnos del Taller de Investigación Visual en Pintura Mural – que impartió Ricardo Rocha en la Escuela Nacional de Artes Plásticas durante 1976, cuestionó la

¹⁷⁴ Hdez. Castellanos, P. Op. cit.

¹⁷⁵ Sánchez, Alma B. Op. cit.

¹⁷⁶ Fukushima Martínez, Eiji. *Las paredes hablan con Tepito Arte Acá*. México, UACM, 2012. Segunda época.

producción pictórica mexicana apostando por la experimentación y la búsqueda de nuevos contextos artísticos. Llevaron a cabo intervención de bardas y otros espacios públicos, estableciendo comunicación entre los transeúntes y el arte; procuraron transformar el paisaje urbano y dotarlo de una función estética. Realizaron una serie de murales en las calles de la capital mexicana, empleando diversos medios como el cine, la televisión, periódicos, fotografías, tipografías y materiales de desecho.¹⁷⁷ Incidir en la cotidianidad urbana, romper su monotonía y propiciar una comunicación social con los habitantes urbanos, constituyó otro de los propósitos del grupo **-Figura 15-**.

El grupo Taller de Investigación Plástica (TIP) fue el único grupo con actividad fuera de la Ciudad de México. Llevaron a cabo, murales colectivos en diferentes estados del país como Guanajuato, Michoacán, Nayarit, Guerrero, Hidalgo y Veracruz, apoyando al mismo tiempo procesos de autogestión y desarrollo de las comunidades. Los residentes de las zonas rurales en cuestión participaron en el desarrollo y construcción de los discursos visuales que representaron la problemática comunitaria.¹⁷⁸ Destaca la labor de utilizar nuevos lenguajes artísticos, con el fin de apoyar las causas populares **-Figura 16-**.

El Colectivo propuso por otro lado los "murales transportables" y el trabajo comunitario. El grupo se inspiró en los trabajos realizados por las Escuelas de Arte al Aire Libre que alentaron la enseñanza artística más allá de los espacios de la Academia. Tuvieron la finalidad de demostrar que se podían desarrollar opciones culturales afines a los sectores populares, y alternativas a las políticas culturales gubernamentales. Sostuvieron la concepción y objetivo central: "socializar el arte para transformar la sociedad".¹⁷⁹

Geminal se situó con intenciones eminentemente políticas. Su labor recuerda al Siqueiros *Experimental Workshop*. Se especializaron en la creación de mantas pictóricas para exhibirlas en las manifestaciones de carácter político-social; el espacio público fue intervenido con estos soportes efímeros **-Figura 17-**.

El arte político y la conciencia social del artista fueron motivaciones explícitas en su producción grupal. En opinión del grupo: "si el artista no desarrolla una conciencia política y abandona las concepciones tradicionales, seguirá observando el problema social del arte desde la

¹⁷⁷ Sánchez, Alma B. Op. cit.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ *Ibidem*. Pág.72.

perspectiva de la ideología burguesa, debe decidir al arte por el arte o el arte para el pueblo”.¹⁸⁰ Las mantas del grupo cumplieron funciones estéticas e ideológicas derivadas de las necesidades propagandísticas de las "marchas", "plantones" y "tomas de tierra" populares. La iconografía desarrollada por el grupo se adscribió al arte social mexicano retomando al MMM y el TGP. Las mantas pictóricas enriquecieron con su discurso visual las marchas y manifestaciones populares. Algunas fueron expuestas en galerías y finalmente organizadas en una "mantoteca" en la Biblioteca David Alfaro Siqueiros de Ciudad Nezahualcóyotl.

Arte Chicano

Algunos grupos continuaron trabajando durante los ochentas, pero el proceso de disolución ya había comenzado. Las circunstancias culturales, sociales y políticas, cambiaron radicalmente en esa década; etapa que se caracterizó por un proceso de búsquedas artísticas individuales.¹⁸¹ Paralelamente, en esta época, el ejercicio muralístico se fortalece en los sectores marginados de EE. UU. Grupos chicanos y afrodescendientes retoman el quehacer muralista como herramienta de lucha social en el propio contexto. Vasta ha sido la difusión del muralismo como herramienta de expresión y reivindicación social, sus recursos formales y fundamentos Ideológicos tuvieron influencia sobre las comunidades mexicanas en EE. UU., e incluso con los cambios experimentados, continuaron siendo válidos para la expresión y denuncia social de los trabajadores de ascendencia hispana en el vecino país industrializado del norte.

El movimiento chicano se desarrolló en la década de los sesentas durante la explosión del movimiento de derechos civiles en EE. UU. Representa la expresión artística de los latinos en aquella nación, quienes hacen frente a una extrema opresión racial, social y política en su propio país. Algunos de los más representativos exponentes con diversas posturas plásticas son:

Rupert García

Combinó la herencia de la escuela mexicana de pintura, con la gráfica y el arte pop de su época. Perteneció al *Chicago Poster Art Movement* -**Figura 18-**, colaborando en la fundación de la "Galería de la Raza" (1970) y publica, con Tim Dresher, el artículo "*Recent Raza Murals in the US*". En el que presentó el trabajo muralista ligado al movimiento chicano, analizaron la

¹⁸⁰ *Ibidem*. Pág. 98.

iconografía de los murales en los que destacaron, la imagería política, la Virgen de Guadalupe y la mujer como líder comunitaria -**Figura 18.2**-. Drescher y García indican que la participación comunitaria tuvo un rol de mayor importancia en la producción de los murales chicanos que en el de sus predecesores del Movimiento Muralista Mexicano.¹⁸²

Judith F. Baca

Muralista pionera del Arte comunitario en EE. UU., fundó el primer programa de mural comunitario en Los Ángeles (1976) el “*Social and Public Resource Center*”¹⁸³ (SPARC), y el programa de muralismo comunitario “*Great Walls Unlimited: Neighborhood Pride Program*” (1988) -**Figura 19**-, en 1996 creó el “*César Chávez Digital/Mural Lab*” en coordinación con la Universidad de California, en Los Ángeles.¹⁸⁴ Munguía (2009) presenta la obra y labor de Baca como “la completa asimilación de la tradición muralista e iconográfica mexicana” que se reinterpreta y reitera en términos de institucionalización y subsidio -**Figura 19.2**-.

El Grupo ASCO trabajó en Los Ángeles, California (1971-1987). Reinterpretaron el muralismo al apropiarse de los muros de un museo de manera ilegal y subversiva: firmaron con sus nombres los muros del museo, evidenciando la exclusión del arte chicano y afrodescendiente por parte de *Los Angeles County Museum of Art*.

Valiéndose del muralismo, graffiti, performance, pintura de caballete, instalaciones, proyecciones cinematográficas, crearon: *Murales instantáneos*, en los que por medio de fotografías immortalizaban ciertas configuraciones visuales que implicaban una crítica o ironía social. También produjeron los *Murales caminantes*, mediante recursos teatrales, y los *Murales adhesivos*, donde las personas eran adheridas con cinta a los muros, representando el apego a sus puestos sociales y el débil lazo que los fija a esa posición, invitando a los actores sociales a desprenderse de su postura social. El último de estos actos, contestatarios y de crítica social, producido a manera de *Mural electrónico*, fue un acto dibujístico que era proyectado sobre el

¹⁸² García, Rupert., y Drescher, Tim. "Recent RAZA Murals in U.S.". *Radical America*. Vol. 12, Somerville, MA, USA, 1978. March- April. Disponible en web:
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1127368/language/es-MX/Default.aspx>

¹⁸³ <http://sparcinla.org/programs/neighborhood-pride-mural/>

¹⁸⁴ Munguía García, Xóchitl A. *El desdoblamiento de la mirada. la construcción visual e ideológica del arte México americano contemporáneo*. Tesis de Maestría. México, UNAM, 2009. Facultad de Filosofía y Letras.

muro a la vez que se realizaba un *performance* con música y audio simultáneamente.¹⁸⁵ El Grupo rechazó el tipo de mural que caracterizaba al movimiento chicano, de afirmación de identidad, reinventándolo en el campo histriónico y conceptual, también rechazan los tópicos del realismo social, impulsando con otros medios expresivos la vanguardia chicana.¹⁸⁶

El graffiti

El *graffiti* nació en las calles de Nueva York a finales de los años sesentas, cuando los jóvenes comenzaron a escribir sus nombres en las paredes de los barrios de la ciudad con el fin de “marcar su territorio” y expresar su existencia ante la sociedad. Firmaban utilizando un pseudónimo seguido de un número que correspondía a la calle donde vivían. Uno de los pioneros fue “Taki 183”, un joven que viajaba constantemente en metro y plasmaba su firma dentro y fuera de los vagones del metro desatando una reacción en cadena -**Figura 20**- que incrementó hasta hermanarse con otros movimientos de arte público y callejero a finales del siglo XX.¹⁸⁷

El *graffiti* es un modo de expresión artístico propio de un estilo de vida urbano. Sus creadores, denominados *writers*, son jóvenes que plasman sus obras en las paredes con mensajes de diversa tipología. Desde la simple firma del autor hasta la elaboración de complejos murales, las calles de las ciudades se inundan de un arte de denuncia y reivindicación social.¹⁸⁸

A mediados de los años ochentas surgió el *Hip hop*, movimiento urbano que incluye el *breakdance*, la música *rap* y el *graffiti*, haciéndolo resurgir en un segundo *boom*. Hacia los años noventas aparecieron los términos *Street art* y *Postgraffiti* para denominar el conjunto de nuevas técnicas desarrolladas a base de plantillas, carteles y pegatinas. Estas técnicas implican un proceso preparatorio en casa o en el taller que agiliza el trabajo posterior en la calle. A partir de este momento el graffiti comienza a introducirse en otros ámbitos además del callejero, con

¹⁸⁵ Goldman, Shifra. (1999) "Después de...".

¹⁸⁶ Munguía García, Xóchitl A. Op. cit.

¹⁸⁷ Alcaraz Velasco, Federico Israel. *El fenómeno del graffiti contemporáneo de la ciudad de Szczecin, Polonia 2012: Una aproximación al entendimiento de un fenómeno transgresivo de las sociedades inconformes*. Tesis de Licenciatura. México, UNAM, 2014. FES Aragón.

¹⁸⁸ Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo. DokuArt. Exposiciones Artium. *A través del graffiti: de la pared a los libros*. Documentación de Silvia Carretero Gómez, Cristina Ruiz de Asúa Moro (Aise Dokumentazio Zerbitzua) y María Foronda Díaz (Scanbit). Del 23 de abril al 20 de septiembre del 2009. Biblioteca Artium, Fundación Artium de Álava, Centro Museo Artium. Colección Artium. Biblioteca y Centro de Documentación. <http://catalogo.artium.org/book/export/html/1238>

amplia presencia en museos y galerías, llegando a formar parte de las grandes colecciones de arte de todo el mundo -**Figura 20 y 20.2**-.

Otra manifestación de los nuevos contextos del mural se encuentra en la intervención de espectaculares publicitarios. En 1967 José Luis Cuevas ya había utilizado uno de estos soportes para la difusión de la imagen pública de gran formato. El *Mural efímero* iba a ser una respuesta irónica al muralismo mexicano pero, a raíz de la amenaza de una guerra nuclear y de la Guerra de los Seis Días –del 5 al 10 de junio 1957-, cambió su postura para evidenciar la emoción que esa lucha le producía, sin que esto tuviera un sentido social o político implícito. Cuevas declaró que la destrucción posterior de ese mural significaría un acto de humildad y una crítica a la solemnidad que los artistas de MMM le imprimían a sus obras. Sin embargo, el "acto de humildad" de Cuevas incluye -en gran parte de su composición- una enorme firma autógrafa, evidenciando su egocentrismo. Claramente el artista se contradice tanto en esto último como en proclamarse ajeno al sentido social y político en su mural.

Es patente que el *Mural efímero* desafió las convenciones del arte tradicional y abordó con una perspectiva novedosa la relación entre el arte y el espacio público. Esta obra da a la utilización de espectaculares una connotación artística.¹⁸⁹ Goldman se refiere a este acto como un "happening burlesco", en el cual no existe mensaje, únicamente la intención crítica. *Mural Efímero* "funciona como un dibujo ampliado del todo inadecuado para su espacio y para la necesidad formal del género mural, devela la secreta aspiración muralista de Cuevas".¹⁹⁰

Se ha utilizado el soporte del espectacular publicitario en múltiples ocasiones; estos actos muralísticos sustentan una finalidad cultural, denotan una oposición y cuestionamiento a la contaminación visual de las ciudades, plantean examinar los usos y funciones del espacio público desde la perspectiva cultural, ideológica y estética, de las cuales no está exenta la crítica a los sistemas políticos.¹⁹¹

La actividad publicitaria se apodera del espacio público sin un consentimiento social. Contamina visualmente la ciudad, ejerce una función ideológica que moldea las conductas

¹⁸⁹ Sánchez, Alma B. Op. cit. Pág. 130.

¹⁹⁰ Goldman, Shifra. (1989)Pág. 176.

¹⁹¹ Sánchez, Alma B. "Los Espectaculares Urbanos: Señas de Identidad". *La intervención artística de la Ciudad de México*. México, CONACULTA - CENART, 2003. Pág. 134. Programa Nacional Educación. Instituto de Cultura de Morelos.

sociales y los gustos del consumidor, incidiendo en la dimensión política, como señala John Berger:

La publicidad convierte el consumo en un sustituto de la democracia, ocupa el lugar de la elección política significativa, ayuda a enmascarar y compensar todos los aspectos antidemocráticos de la sociedad, enmascarando también lo que está ocurriendo en el resto del mundo.¹⁹²

Muralismo Comunitario Zapatista

Paralelamente a los movimientos por los derechos civiles de las comunidades marginales, en EE. UU., con sus respectivos movimientos artísticos, en México se recrudeció la desigualdad y explotación campesino-obrera, lo que provocó el levantamiento de comunidades indígenas y el movimiento armado zapatista (1994), el cual se ve apoyado por decenas de voluntarios que, al identificarse con los fundamentos y propuestas del movimiento, llevan a cabo brigadas muralistas -entre otras-, con el fin de proveer de un lenguaje plástico y de recursos dialécticos al recién formado Movimiento.

En un contexto plenamente comunitario, los murales zapatistas se han presentado dentro de las poblaciones indígenas como una posibilidad de comunicación social y como una herramienta de apertura de los pueblos hacia afuera de ellos. Elementos distintivos que nutren con elementos plásticos la identidad zapatista rebelde, a nivel de la comunidad e incluso a nivel internacional, también como una fuente alternativa de memoria histórica que permite mirar una perspectiva diferente y más cercana a los sujetos que constituyen el movimiento.¹⁹³

A través de símbolos de identidad política y cultural, el muralismo zapatista contemporáneo nos permite analizar el tema de la identidad desde una perspectiva que contempla el cambio y la construcción constante de la misma, como parte de un proceso fundamental en el desarrollo de dicho movimiento y su consecuente expresión artística. Se trata de una expresión del movimiento que ocupa un lugar importante, tanto para las personas inmersas en el movimiento como para las que participan fuera de la comunidad. Aquellas comunidades

¹⁹² *Ibidem*, pág. 135.

¹⁹³ Galvéz Mancilla, R. Elena. *Simbolismo de identidad en el mural zapatista*. Tesis de Licenciatura. México, UNAM, 2008. Facultad de Filosofía y Letras.

indígenas encuentran al pintar un mural el contacto con personas que vienen desde muy lejos y convergen mediante estas prácticas. Establecen un diálogo entre sectores sociales distantes y proveen de un medio de divulgación al movimiento,¹⁹⁴ esto ha permitido difundir el proyecto de trabajo de las comunidades zapatistas hacia el exterior, permitiendo sensibilizar a la sociedad mexicana e internacional con la realidad y propuestas de los zapatistas **-Figura 21-**.

El ejemplo del arte zapatista, entendido como “arte militante”,¹⁹⁵ ha sido retomado en muchas comunidades que defienden su territorio y sus recursos naturales ante la amenaza del Estado y empresas privadas: Atenco, Ostula, Cherán, Ayotzinapa, entre otros, son sólo algunas de las comunidades que apoyadas por pintores de todo el país, retomaron el ejercicio muralístico en una postura de denuncia social, de divulgación e identificación entre los distintos movimientos populares.

Retomando la controversia desatada por el ensayista Eduar Suburat en la que declaró: “El muralismo ha muerto, hoy los artistas crean lejos de la realidad”,¹⁹⁶ debemos como pintores actuales contestar: "el muralismo no ha muerto". Múltiples y prolíficas han sido las resignificaciones del mural, tanto en América Latina como en EE. UU. No queda más que aseverar, después del recorrido histórico realizado en este capítulo, que el muralismo social, humanista e incluso militante continúa vigente y activo. Fue ignorado por las instituciones oficiales, pero nunca lo detuvieron en su afluente; la semilla sembrada por el movimiento muralista mexicano, se continúa reproduciendo y en su diversificación se ha enriquecido como un Rizoma.¹⁹⁷

En respuesta a la radical declaración de Suburat, Hdez. Castellanos reitera a partir de los movimientos muralistas actuales que el movimiento muralista no ha muerto, y agrega:

Ese discurso, que parece sumar varias décadas de ataques al muralismo mexicano, proviene de los centros hegemónicos y totalmente alejados de la realidad periférica. (...) En

¹⁹⁴ *Ibidem.*

¹⁹⁵ Hdez. Castellanos, P. Op. cit. Pág. 35

¹⁹⁶ Hdez. Castellanos, Op. cit. Pág. 52, *Apud*, Suburat en La Jornada, 8, Junio 2013.

¹⁹⁷ La noción se adopta de la estructura de algunas plantas, cuyos brotes pueden ramificarse en cualquier punto. El Rizoma de la teoría filosófica de Guilles Deleuze y Feliz Guattari (1980): Es un modelo descriptivo en el que la organización de los elementos no sigue líneas de subordinación jerárquica, cualquier elemento del rizoma puede concebir otros elementos sin importar su posición en la estructura. El Rizoma carece de centro, en la botánica puede funcionar como raíz, tallo o rama.

definitiva, estos críticos, académicos e intelectuales viven en una realidad alterna y etnocentrista que afortunadamente no es la nuestra, una realidad en la que sólo hay legitimidad cuando se alinea al pensamiento hegemónico del neoliberalismo y que encuentra sustento en lo argumentado por sus marionetas.¹⁹⁸

El muralismo vive, la prueba se encuentra en el *Manifiesto del Movimiento de Muralistas Mexicanos*, en el que se suscriben artistas de cuatro generaciones: MMM 2006, *Manifiesto Tlalpan*. De igual manera, existen: el Movimiento Internacional de Muralistas (MIM), que nació en Argentina en 2009 (al que México pertenece a través del MMM), pero comenzó con el exilio de Siqueiros en los años treinta, el Movimiento Nacional y el Movimiento Regional. En 2012, se fundó el Movimiento Nacional de Muralistas de Colombia; en Chile, la Brigada Ramona Parra (BRP) que trabaja desde la dictadura pinochetista; en Estados Unidos, el muralismo es impulsado por el Movimiento por Amnistía y Derechos Fundamentales (MOVADDEF); en Cuba existe la Bienal *Internos* desde hace veinte años. En México, en menos de cinco años, se han pintado aproximadamente más de 250 murales registrados por el MMM y miles más que no han sido catalogados en las infinitas facetas del muralismo comunitario, autogestivo y popular. “El muralismo no ha muerto, se diversificó y multiplicó”.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Castellanos, Leopoldo Hernández. Op. cit. Pag. 52-53.

¹⁹⁹ *Ibíd*em pag. 55.

CAPÍTULO III

MURAL *AGRICULTURA ANCESTRAL*. BRASIL, 2014

ANTECEDENTES DEL PROYECTO "MURALES EN QUILOMBO"

Antecedentes Ideológicos

El Quilombo como Núcleo Comunitario: Antecedentes Pictóricos

La Gestión del Proyecto

La Permacultura: Nuevas propuestas de sociedades humanas
Fundamentos ideológicos y funciones del espacio ligados al discurso

MURAL *AGRICULTURA ANCESTRAL* *PERMACULTURA*

La Anécdota

ELEMENTOS TÉCNICOS DEL MURALISMO COMUNITARIO

Espacio Arquitectónico

Espacio Conceptual: El Boceto

Dibujo y Proyección de la Idea

Color, Volumen y Espacialidad

Metáforas Visuales

Representaciones Miméticas y Simbólicas

VALORIZACIONES ARTÍSTICAS

Posibles Interpretaciones de la Obra: Temática, Estética, Pictórica

ANTECEDENTES DEL PROYECTO "Murales en Quilombo"

Antecedentes Ideológicos

En México, existe una nutrida variedad de muralistas que relacionan su producción con el "viejo movimiento muralista mexicano" (1923-1952); existen incluso más si se contemplan los existentes en toda América Latina y EE. UU. La fuerte herencia de los "Tres grandes" que buscaban crear un auténtico "arte americano" facilita la identificación ideológica entre los movimientos populares y sus manifestaciones artísticas, entre las que se distingue el "Muralismo comunitario"-una pequeña rama en el enorme rizoma que representa el muralismo en movimiento actualmente-. Como se planteó en el capítulo anterior, el muralismo comunitario es una práctica de arte público, ligado históricamente a los movimientos sociales latinoamericanos y afroamericanos. Busca ser colaborativo e incluir a los miembros de la comunidad en su gestión y realización, de manera que la comunidad beneficiada se identifique con el espacio y la obra. También busca enriquecer la educación estética-artística de los habitantes o transeúntes del espacio, cumpliendo un importante aspecto social del arte; encuentra su auge a partir de los años setentas, interviniendo directamente el espacio cotidiano de una comunidad con la creación de murales.

Alfredo Palacios, en un interesante artículo sobre arte comunitario,²⁰⁰ aclara que no es fácil definir el término "arte comunitario". Dependiendo del contexto y del lugar, podemos encontrar diferencias en su significado: puede hacer referencia a un proyecto de arte público que implique la colaboración y la participación, o referirse en ciertos casos a la animación sociocultural, puede ser promovido institucionalmente por un colectivo de artistas o por una asociación cultural, puede implicar las artes plásticas pero también el teatro, la danza, la artesanía, o las fiestas tradicionales. Palacios puntualiza que algunos autores apuestan, ante esta diversificación, por términos como "*community cultural development*"-o desarrollo cultural comunitario- (Adams y Goldbar, 2001), o "*art based community development*"-o desarrollo comunitario basado en el arte- (Cleveland, 2002). Ambos casos coinciden en la influencia positiva de la comunidad, al estar en contacto con prácticas artísticas es su espacio cotidiano. Palacios sitúa el origen del arte comunitario en la misma época en que los grupos desarrollan sus

²⁰⁰ Palacios, Alfredo. "El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia, Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*. Vol. 4. España, 2009. Págs. 197-211.

actividades entre los sesentas y setentas, pero analiza el caso desde la experiencia de EE. UU. y Gran Bretaña, donde sitúa el origen de estas prácticas artísticas comunitarias. En todos los casos - América Latina, EE. UU., G. B.- y en relación con el arte público, el arte comunitario se asocia a las prácticas que buscan una implicación con el contexto social, que persiguen, por encima de los logros estéticos, un beneficio o mejora social y, sobre todo, que favorecen la colaboración y la participación de las comunidades implicadas en la realización de la obra. El concepto de la obra artística se transforma por su carácter procesal y de intervención social. Debido al carácter colaborativo, contextual y social de estas prácticas, encontramos otras expresiones que establecen conexiones con el arte comunitario como "arte contextual" (Ardenne, 2006), "arte dialógico" (Kester, 2004) o "arte relacional" (Borriaud, 2007) y "arte público de nuevo género" (Lacy, 1995).²⁰¹

Sin embargo, no son lo mismo el "arte comunitario" y "muralismo comunitario", así como no lo son "muralismo colectivo" y "muralismo comunitario"; este último, en México, y por herencia cultural se ha vinculado ideológicamente con el MMM. Adquirió una postura comprometida, tanto social como formalmente, de la técnica muralística. Hdez. Castellanos (2015) plantea una importante separación entre muralismo "comunitario" y "colectivo"; son conceptos distintos, pero esencialmente ligados. Cuando se plantea el muralismo dentro de una comunidad determinada, uno de los objetivos es buscar la participación de la comunidad en la elaboración de la obra. Es decir, la comunidad interviene en el proceso de construcción de la obra de muchas maneras pero no interviene directamente en el diseño, al carecer de los elementos y herramientas plásticas necesarias para la elaboración de un mural. La comunidad ayuda a pintar la obra sobre un diseño ya elaborado. Castellanos (2015) opina que en el muralismo comunitario, el muralista diseña y la comunidad solamente ayuda. Generando un vínculo directo muy importante de empoderamiento o de identidad sobre la obra y el espacio público.²⁰² Por otro lado, en el muralismo colectivo el artista asume un rol como parte de la colectividad, sin jerarquías, solamente para llevar a cabo "laboratorios de muralismo", y coordina únicamente a la colectividad. Se busca el empoderamiento de quienes toman el laboratorio y pintan el mural a partir de un diálogo

²⁰¹ *Ídem.*

²⁰² Castellanos, Leopoldo Hernández. Op. cit. Pág. 79.

permanente, desde la humildad en el reconocimiento del otro y su autopertenencia a la diversidad.²⁰³

Uno de los principales objetivos de la presente investigación es reconocer las diferentes funciones del muralismo en el contexto comunitario y situar la producción de la autora como un muralismo heredero de los valores de la escuela mexicana de pintura; es decir arte con compromiso social y aspiración de crear un auténtico arte de nuestra América. Se llevó a cabo tal ejercicio artístico en los centros culturales de la Fundación Internacional de Capoeira Angola también llamados *Quilombos*; red de centros que buscan la vinculación cultural de los países latinoamericanos y la difusión de sus saberes ancestrales hacia el resto del mundo.

El Quilombo como núcleo comunitario

Se puede hablar de comunidad y colectividad limitándose al contexto del Quilombo. De tradición afrobrasileña, es un término que se utiliza para identificar a las comunidades negras rurales cuyo pasado está ligado a los asentamientos afrodescendientes que huían de la barbarie de la sociedad esclavista. Son grupos étnicos que tienen una identidad cultural propia, se distinguen de otras comunidades por sus costumbres, tradiciones, características culturales y modo de organización económica y política. La palabra *kilombo* es originaria de los pueblos de lengua *bantú* de Angola, en África, el término tuvo varias acepciones según las diferentes épocas.²⁰⁴ Para los *janga* y sus aliados, durante el siglo XVII, se refería a una asociación de hombres abierta a todos sin distinción de filiación o linaje, en la cual sus miembros eran sometidos a dramáticos rituales de iniciación que los iniciaban como guerreros invulnerables a las armas de los enemigos; practicaban danzas guerreras de combate que evolucionaron hacia la *capoeira*.^{*205} En cambio, para el pueblo que habitaba la zona de Benguela, en el siglo XIX, la palabra *kilombo* significaba

²⁰³ *Ibidem*, pág. 83.

²⁰⁴ VER: Comparative Bantu OnLine Dictionary. Located at the University of California in Berkeley. Based at the Department of Linguistics. Administered by the Institute of Cognitive Studies. Larry Hyman and John Lowe. 1994. EN: <http://www.cbold.ish-lyon.cnrs.fr/>

²⁰⁵ Jungers, Pedro R. "La capoeira y sus aspectos mítico-religiosos". Ministerio de Relaciones Exteriores, *Revista Textos de Brasil*. No 14, Marzo 2010. <http://dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revistaesp14-mat9.pdf>

* *Capoeira* es un ritual danzístico brasileño de origen africano, se considera una de las más importantes manifestaciones de su cultura, transmitida por tradición oral, se caracteriza por su carácter colectivo y ritual, puede ser entendida como "danza, lucha (arte marcial) y deporte". *Vid.* Jungers, Pedro R. *Op. cit.*

simplemente "campo de iniciación". En cuanto a los portugueses de Angola, se menciona con frecuencia la existencia de quilombos como "centros de poder local".²⁰⁶

Existen dos tipos de quilombos actualmente en América Latina. Los primeros y más antiguos devienen de la tradición afrobrasileña donde habitaban y se refugiaban los ex-esclavos y otros rebeldes -muchos de ellos aún existen-.*²⁰⁷ Con el tiempo se transmitió su manera de organización de carácter comunitario-colectivo, que al buscar su autonomía, reivindicación social e histórica, conformaron manifestaciones culturales propias, mismas que actualmente se difunden en los "quilombos modernos". Esos son el segundo tipo de quilombo que se organizan como centros comunitarios de difusión cultural y donde el proyecto "Murales en Quilombo" tuvo su origen.

En la actualidad, todos los *quilombos* de la Fundación Internacional de Capoeira Angola (FICA) cuentan con un bagaje cultural de resistencia, por medio de la organización colectiva. Los quilombos ya no están ocultos, ni al margen de la clandestinidad. Por el contrario, difunden su labor en el contexto de la casa-escuela, manteniendo la memoria histórica aún sujeta a la influencia de nuevos valores. Mantienen su ancestralidad, por transmisión oral y en la práctica directa de disciplinas de desarrollo humano, particularmente la *capoeira* Angola. La FICA en palabras propias:

La Fundación Internacional de Capoeira Angola (FICA), fundada por los Maestros Cobra Mansa, Jurandir y Valmir en 1995, es una organización sin fines de lucro que se dedica a la práctica, difusión y preservación de la Capoeira Angola en el mundo. La FICA retoma el trabajo pionero del Maestro Pastinha, quien fue el guardián de la Capoeira Angola en Salvador, Bahía, y quien luchó para mantener viva la práctica de este ritual de expresión y resistencia cultural auténticamente afrobrasileño. Hoy en día, la FICA es coordinada por los Mestres: Jurandir, Cobra Mansa, Valmir, Silvinho, Rogério Teber y los Contramestres

²⁰⁶ Killinger, Cristina y R. José Luis. "Memoria y Territorio Quilombola en Brasil". *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, Universitat de Barcelona 2004, Núm. 20. pp. 191-215. <http://www.raco.cat/index.php/QuadernsICA/article/view/95595/163867>

²⁰⁷ Frayssinet Fabiana, "Brasil: quilombo de resistencia cultural negra". *CONTRALÍNEA*. 163, Enero, 2010. <http://www.contralinea.com.mx/archivo-revista/index.php/2009/01/03/brasil-quilombo-de-resistencia-cultural-negra/>

* Tres mil quinientos veinticuatro *quilombos* registrados en Brasil por la Fundación Cultural Palmares del Ministerio de Cultura. No obstante, se calcula que existen alrededor de 1500 más.

Andrea, Beto, Gegê, entre otros. Actualmente la FICA cuenta con 35 núcleos en todo el mundo.²⁰⁸

Antecedentes Pictóricos

El proyecto "Murales en Quilombo" se desarrolló en cooperación con la FICA. Se planteó la labor muralista como herramienta dialéctica a nivel comunitario y dotando a los centros culturales *quilombo*, no sólo de murales con valor estético, sino también de herramientas de comunicación, cohesión e identidad colectiva. Los quilombos se caracterizan por la búsqueda de evolución y desarrollo social humano a través del rescate de su cultura ancestral y la organización colectiva.

El proyecto nace en la Ciudad de México con motivo del X Aniversario de la FICA en México (2012). Dado el positivo resultado, la FICA amplió el apoyo a dicha iniciativa muralista hacia tres centros más, resultando en un total de seis murales en cuatro quilombos: FICA Ciudad de México, FICA Xalapa-Veracruz, FICA Río de Janeiro (Brasil) y FICA Bahía (Brasil). Los murales se pintaron de agosto de 2012 a abril de 2014. El mural *Permacultura ancestral* realizado en el *Kilombo* Tenondé, situado en un pequeño poblado de Bahía en Brasil, será analizado en este capítulo para aclarar las funciones que el ejercicio muralista tiene en la comunidad.

Cabe destacar que el proyecto fue albergado por la institución, pero tuvo un carácter autogestivo. La pintora aportó los materiales y la comunidad el apoyo logístico para la ejecución de los murales, por lo que se utilizaron materiales económicos, de gran resistencia, no tóxicos y de fácil limpieza: pintura vinyl acrílica con base en agua. Los temas y tratamientos respondieron a las necesidades de cada espacio.

El primer mural, *Movimiento jaranero* -**Figura 22**-, realizado en la FICA Ciudad de México fue pintado en el salón de enseñanza de Son Jarocho,²⁰⁹ composición dedicada al movimiento homónimo de resistencia cultural de carácter popular y de reivindicación de las culturas ancestrales en México. Ambos movimientos, jaraneros y capoeiristas, fomentan el

²⁰⁸ Texto de presentación página oficial de la FICA en México:
<http://quilomboculturalbrasilmexico.blogspot.mx/>

²⁰⁹ Hernández, Rafael Figueroa. "Historia del Son Jarocho". Disponible en web:
<http://www.tlaco.com.mx/cultura/pdf/SonJarocho.pdf>

rescate de las tradiciones populares y ambas manifestaciones culturales basan su transmisión en la lírica popular. La danza, la música y las letras de las canciones que se interpretan durante el ritual de comunión, el *Fandango* y la *Roda de Capoeira*,²¹⁰ son manifestaciones de transmisión oral, de carácter ancestral, popular y comunitario.

El segundo mural, *Árbol genealógico* -**Figura 23**-, realizado en la ciudad de Xalapa, en Veracruz, trató el tema de la ancestralidad de los maestros de *capoeira* de la FICA en México, desde los tiempos de esclavitud en Brasil, con el maestro Benedito de Angola, hasta la actualidad con *treinel*, *contramestres* y *mestres* que transmitieron el conocimiento para que llegara hasta la FICA en México.

El tercer mural, *Los Cuatro Elementos Ancestrales*, realizado también en Xalapa, requirió de una mayor investigación para recopilar los recursos iconográficos y simbólicos de la religión afroamericana *candomblé*. Dada la naturaleza religiosa del tema a desarrollar y tomando en cuenta los recursos estético-simbólicos específicos de esa religión, se tuvo la delicada tarea de retratar cuatro elementos simbólico-religiosos del *candomblé*: los *Orixás* -agua, tierra, fuego y viento-. La disposición espacial, de lo que considero un solo mural -por la temática y el tratamiento formal- está distribuida en las cuatro esquinas del gran salón de *Capoeira* -**Figura 24**- Ahí se celebran las rodas de *capoeira*, lo que aumenta el valor simbólico-ritual del espacio. El orden a partir de la puerta de entrada fue el siguiente: Agua-Yemanya -**Figura 25**-, Viento-Oxalá -**Figura 26**-, Tierra-Oxossi -**Figura 27**- y Fuego-Yansa -**Figura 28**-.

El gran número de muros disponibles para intervención muralista en FICA Xalapa permitió extender el trabajo hacia un cuarto mural realizado en la sala de usos múltiples del quilombo: *La música en el mundo* -**Figura 29**-, en un espacio dividido en tres muros a lo largo de un ángulo de 90° -muro con vista frontal y dos muros contiguos en ángulo-. En los tres muros se dispusieron los tres órdenes básicos en que se organizan los instrumentos musicales: "Percusiones" -**Figura 29.2**-, "Vientos" -**Figura 29.3**- y "Cuerdas" -**Figura 29.4**-.

²¹⁰ La *roda de capoeira* es el ritual tradicional de los *capoeiristas*, donde se reúnen en torno a un círculo humano dos luchadores-danzantes que interpretan la danza ritual de los guerreros de Angola. Fue declarada patrimonio cultural inmaterial por la ONU. París, ONU, 2014. Agencia para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). Disponible en web: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20141126/54420261052/el-circulo-de-capoeira-declarado-patrimonio-inmaterial-de-la-humanidad.html>

El éxito obtenido en la creación de murales comunitarios para los quilombos permitió ampliar el proyecto hacia Brasil e incluir a un colaborador, artista visual, para la documentación del trabajo: el fotógrafo Pierre Vergnes, generó con su cámara decenas de fotografías y una animación de imágenes fijas (*stop motion*) del proceso de elaboración del mural *Permacultura ancestral*, publicado en el *blog* de la artista.²¹¹

Como propuesta de residencia artística en Brasil, apoyada por la FICA, se realizaron dos murales: el primero en la ciudad de Río de Janeiro y el otro en Bahía. En Río de Janeiro se pintó *Dualidad de Rio* -**Figura 30**-, composición que decora el salón de convivencia, fue un ejercicio plástico que cumple una función principalmente estética, de cargada composición colorista, con recursos geométricos, enfatizando movimiento a partir de trazos curvilíneos. El tema de la dualidad se representa con un paisaje de las playas más populares de Río, de Copacabana hacia Ipanema, recorrido que recibe miles de turistas y percibe las más agudas diferencias sociales. Se propone la dualidad en el tratamiento formal y orden visual de la composición: el día y la noche, el sol y la luna, femenino y masculino, riqueza-pobreza, colores cálidos y fríos entre otros. La composición se encuentra sobre dos muros en ángulo de 90° -**Figura 30.2**-.

Finalmente -y como cúspide del proyecto- se pintó el sexto mural: *Permacultura Ancestral*.²¹² Se considera el mejor logrado de toda la serie tanto en la temática, el tratamiento formal, la inclusión de la comunidad en el trabajo artístico y el cumplimiento de diversas funciones sociales.

Todos los murales fueron pasos importantes en la construcción progresiva del proyecto y muestran algunas de las posibilidades de gestión que existen. Puede servir de ejemplo para que los muralistas más jóvenes conozcan múltiples maneras de difusión de la obra mural actualmente.

La gestión del proyecto

La pintora presentó ante el coordinador del Quilombo Tenondé FICA Valença (Bahía, Brasil), el

²¹¹<https://ayeshaworkshop.wordpress.com/proyecto-quilombo/>

²¹² La palabra permacultura originalmente se refería a la “agricultura permanente”, pero se amplió para significar también “cultura permanente”, debido a que se ha visto que los aspectos sociales son parte integral de un sistema verdaderamente sustentable y se basa en la filosofía de la “agricultura natural” de Masanobu Fukuoka.

“*Mestre Cobra Mansa*”,²¹³ su trabajo profesional (bocetos, documentación fotográfica, propuesta escrita) referente al proyecto “Murales en Quilombo”. Se propuso gestionar un mural para la comunidad, en el marco del programa de voluntariado y residencias que el *Kilombo Tenondé* mantiene activo. La propuesta que incluía a la pintora Ayesha Prieto y al fotógrafo Pierre Vergnes, fue planeada para realizarse en un mes y aceptada para llevarse a cabo en abril de 2014.

La Permacultura: Nuevas propuestas de sociedades humanas

Es una rama de diseño ecológico, la ingeniería ecológica, y el diseño del medio ambiente que desarrolla la arquitectura sostenible y los sistemas agrícolas de automantenimiento, modelados desde los ecosistemas naturales. Los ejes centrales de la permacultura son la producción de alimentos, abastecimiento de energía, el diseño del paisaje y la organización de las estructuras sociales. También integra energías renovables y la implementación de reciclado de materiales en el sentido de un uso sostenible de los recursos, a nivel ecológico, económico y social. Desde sus inicios a finales de los años setentas, la permacultura ha predominado como una respuesta positiva a la crisis ambiental y social que aumenta de manera alarmante. El término “permacultura”, como un método sistemático, fue acuñado por primera vez por los australianos Bill Mollison y David Holmgren en 1978.²¹⁴

Actualmente, el *kilombo Tenondé* fomenta el rescate de la sabiduría ancestral humana: agricultura, música, danza, lengua y tradiciones ancestrales -particularmente la *capoeira*-, y difunde la permacultura como método de organización social sustentable. Tiene en su espacio circundante áreas de conservación de flora nativa y otras áreas para la práctica de métodos de agricultura libre de agroquímicos. Los habitantes del quilombo procuran alimentarse con los productos que se cultivan en el lugar. Es un sitio que propone maneras de organización humana sustentables o por lo menos, más amigables con el medio ambiente. Tenondé fue cimentado en la filosofía de vida de las comunidades afrodescendientes, transmitida por tradición oral, de maestros a aprendices en las comunidades rebeldes. En la composición del mural se buscó

²¹³ En la cultura de la *capoeira* los nombres y grados se adquieren después de varios años de práctica y bajo la aceptación de los maestros más antiguos, que usualmente no corresponden al nombre de la persona sino a sus cualidades en la vida y en la *Roda de Capoeira*.

²¹⁴ Mollison, Bill., y Ren, Mia. *Introducción a la Permacultura*. CIBT, 1999.
<http://ecoosfera.com/2014/09/introduccion-a-la-permacultura-bill-mollison/>

reflejar la riqueza cultural de todos esos preceptos aunque la pintora admite no haberlo conseguido plenamente.

Fundamentos Ideológicos y Funciones del Espacio Ligados al Discurso Visual

Comprender las funciones que un espacio tiene ayuda a sentar las bases del proyecto en cuanto al tratamiento del tema y los alcances de la obra en la comunidad. Se ha establecido el tema a desarrollar: *La Permacultura*, de acuerdo con las tareas que en Tenondé se generan; aunando a ellas, los objetivos del movimiento muralista mexicano que son: conformar un nuevo arte público, auténticamente americano y con compromiso social. Siqueiros, en su "*Carta a Orozco*"²¹⁵ define esa herencia muralista como un "neohumanismo colectivo, escuela social mexicana, tronco de una futura escuela social internacional".²¹⁶ Sumando también objetivos humanistas de memoria histórica y cultural de los quilombos, se puede sentar una buena base de lo que se espera en la composición del mural.

El *kilombo* Tenondé es uno de los núcleos de FICA más concurridos por la comunidad internacional. En él se desarrollan periódicos encuentros internacionales de capoeeristas e interesados en aprender el método de agricultura y bioconstrucción sustentable. Entre los eventos más importantes, en cuanto a la comunidad internacional reunida (entre 50 y 150 visitantes), se encuentran: "Permangola" y "Permangolinha", eventos donde *quilómbolas* -persona que habitan o se relaciona con un quilombo- nacionales e internacionales viajan a Tenondé para intercambiar y generar conocimiento.

MURAL AGRICULTURA ANCESTRAL O PERMACULTURA

El mural *Agricultura ancestral* es el soporte del presente estudio que busca comprobar las funciones que el muralismo comunitario cumple y vincular la producción mural comunitaria como heredera del MMM.

La responsabilidad de organizar los elementos -de manera didáctica, lírica, y estética para el beneficio de una comunidad que cuenta entre sus espectadores con niños, jóvenes, adultos y

²¹⁵ Tibol, Raquel. "Textos de...", *Apud*. Siqueiros, D.A. "Carta a Orozco". *Orozco, el precursor formal profesional*. Pág. 54

²¹⁶ *Ibidem*. Pág. 58.

ancianos de los más variados estratos sociales y niveles de educación artística- representó el mayor reto para la pintora, la cual optó por una estética colorista, lírica, lúdica y naturalista.

La Anécdota

El viaje de los dos voluntarios -fotógrafo y pintora- en autobús duró 36 horas para llegar desde Rio de Janeiro a la ciudad de Valença, provincia de Bahía, y un autobús más hasta el poblado de Bonfim -adentrándose 40 minutos en la selva bahiana-. Al llegar nos encontramos en una solitaria carretera y nada más que selva a nuestro alrededor. Una manta a lo lejos indicaba: Tenondé, y una flecha invitaba a entrar en un pequeño camino de tierra. Avanzamos 300 metros aproximadamente cuando, a lo lejos, la característica música de *capoeira* comenzó a distinguirse entre el frondoso *mato* (floresta-selva). No había duda. Una entrada con un cartel tallado en madera -*Tenondé*- nos hacia frente. Miqui, una joven *quilómbola* de Israel nos dio la bienvenida explicando el funcionamiento del lugar: los *quilómbolas* de Tenondé empiezan el entrenamiento diario de *capoeira* las seis de la mañana, en los cuales se combate, no solamente con su oponente capoeirista, si no con los incesantes mosquitos y calor bahiano. A las ocho termina el entrenamiento y todos se reúnen en la sala colectiva a compartir el desayuno, mismo que se prepara de manera alternada, por todos los quilómbolas y en su mayoría con los productos cultivados en el centro. El día se aprovecha al máximo en trabajos agrícolas, constructivos o pictóricos. A las cinco de la tarde, terminan las actividades, se sirve la comida colectiva y después, un entrenamiento más de música y lírica de *capoeira*. Esa es la "disciplina de guerreros" que se lleva a cabo en Tenondé por todos los habitantes del espacio, todos los días.

ELEMENTOS TÉCNICOS DEL MURALISMO COMUNITARIO

El espacio por intervenir con el mural tiene diferentes funciones: es comedor comunitario, área de trabajos generales y convivencia. Dependiendo los horarios en que se considere, cambian los miembros de la comunidad que lo perciben, por lo que existen variantes en la interpretación de la obra. Se planteó el sentido ambientalista de la composición como tema que unifica a la comunidad. Lo ornamental del mural en el espacio, con lo ilustrativo de la vida en Tenondé, aporta una fuerte herramienta comunicativa, reflexiva y de goce estético al centro cultural y su comunidad.

Espacio arquitectónico

El área del muro a intervenir presenta el principal reto a solucionar, la arquitectura compuesta de ventanas y otros muros limita y a la vez proporciona "pretextos" visuales para configurar la composición. Considerando esos factores, aunado a las trazas geométricas y a la proporción áurea, se puede representar espacialidad, reforzada por la temperatura de color propuesta; los elementos fueron encontrando su propia medida, posición adecuada y armónica para cada uno de ellos, en el todo del mural –**Figura 32**–.

El muro debe ser medido y analizado para poder proyectar la idea de manera adecuada. Posteriormente, se recomienda dar limpieza y cubrir el muro con algún sellador, base o imprimatura que garantice la permanencia de la obra. En el caso del mural comunitario, algunas veces no se cuenta con un gran presupuesto, apenas el suficiente, recolectado con donaciones e iniciativas de la comunidad. Las cualidades de la autogestión suelen limitar los medios de la producción, pero refuerzan la identificación de la comunidad con la obra. En este caso, no se contaba con un sellador, pero se dio limpieza al muro y se comenzó a trabajar sobre la base de pintura vinil acrílica con la que ya estaba pintado. Los acrílicos base agua con los que se realizó la obra son compatibles con la base de pintura acrílica preexistente.

Espacio Conceptual: El Boceto

En la búsqueda de gestionar un proyecto, el boceto juega un papel primordial. Se recomienda realizar estudios, apuntes, planteamientos de los problemas visuales y sus posibles soluciones. También llevar a cabo dibujos más o menos detallados que plasmen las formas generales, simbólicas o metafóricas, de la temática que se quiere desarrollar. El ejercicio en sí mismo sirve al pintor para aterrizar las ideas abstractas en formas y signos visuales. Un boceto bien realizado puede agilizar la aceptación de un proyecto, y la gestión del mismo con éxito. Los aspectos importantes a considerar para la proyección de un boceto muralístico y para dirigir la lectura visual de la composición en el muro son: el espacio arquitectónico, la distribución espacial del área del muro, el tránsito del espectador con respecto al muro, los conceptos y formas a desarrollar; entre otros aspectos que dependen del estilo y técnica desarrollados por el pintor. Estos elementos se deben considerar durante todo el proceso del mural. Se recomienda el manejo de la geometría para mantener el orden y la proporción en la composición, así como la

implementación de sección áurea de la cual, todo artista puede valerse para establecer armonía y ritmo en sus composiciones.*²¹⁷

El boceto enviado al *Mestre* “Cobra” -**Figura 31**- fue posteriormente ampliado de acuerdo a los nuevos conocimientos adquiridos *in situ* -en cuanto a la comunidad y el funcionamiento colectivo del quilombo-, el espacio designado para el mural: el muro principal del comedor, sala semicubierta, lugar de convivencia y tránsito, dando al muro una vista privilegiada para los habitantes de la comunidad; el formato cambiaba drásticamente comparándolo al boceto original -**Figura 31**-, sin embargo, ese diseño sirvió como base para el boceto definitivo -**Figura 32**-; una vez definido, se procedió a trazar el dibujo sobre el muro y documentar de inmediato.

Dibujo y Proyección de la idea

Una apropiada traza geométrica es un elemento fundamental en la proyección de composiciones muralísticas. Existen diferentes tipos de traza geométrica que revelan la naturaleza de la superficie del muro y las posibles configuraciones visuales que en ella se pueden construir. Trazar una red geométrica permite ordenar los elementos visuales de una composición en un sitio adecuado del área del muro, así como no perder las proporciones de las formas representadas en el boceto en el momento de ampliarlas en el muro.

Existen diferentes patrones geométricos para tales fines: la cuadrícula, la regla de tercios, por mitades, entre otras. En este caso, se eligieron las diagonales que forman una X para conectar los extremos en los muros de superficie cuadrangular. Para ello, se debe localizar toda superficie que resulte en un cuadro o rectángulo visual y subdividir esas superficies trazando una X que cruce toda superficie cuadrada en el muro. Al conectar los ángulos opuestos de 90 grados entre sí, las líneas entrecruzadas generan diagonales direccionales visuales; líneas que a la vez producen tensiones visuales y movimiento en la composición-**Figura 33**-. La herramienta adecuada para este paso es el tiralíneas o reventón. Se puede improvisar uno con clavo e hilo *nylon* grueso sumergido en pigmento o tintura. Se completa la traza geométrica de acuerdo con la sensibilidad personal y las disposiciones áureas -**Figura 34**- de las cuales parte el orden compositivo. Es de esperarse que un pintor muralista conozca los principios áureos. Su estudio y comprensión

*²¹⁷ Si el lector no conoce el método compositivo áureo se recomienda consultar: Balmori Picazo, Santos. *Áurea mesura*. México, UNAM, 1978.Coordinación de Humanidades.

requieren años de práctica. Se recomienda al aprendiz de muralista consultar múltiples fuentes que le permitirán manejar tan preciado método.

Por la arquitectura, el orden más apropiado respondió a ejes de simetría, tanto verticales como horizontales, enfatizando el eje central en que se apoya la figura principal el "árbol-mujer" **-Figura 35-**, y se indujo una lectura visual de izquierda a derecha. La importancia de las trazas geométricas y del dibujo que se construye sobre ellas, reside en que establecen la estructura de la obra, predeterminando cierto orden, ritmo y armonía en los elementos de la composición.

En éste caso, el objetivo principal de la composición, fue representar la armonía desde su base geométrica. El diseño se realizó teniendo en cuenta los accidentes en la arquitectura, que al ser considerados e interconectados, favorecieron una composición dinámica. Las líneas horizontales y verticales se distribuyen de acuerdo con los planos que se quieren representar. En este mural, no se proyectaron puntos de fuga para representar profundidad con planos espaciales. Por el contrario, se representó una perspectiva aérea o psicológica,²¹⁸ es decir, aquella que produce la sensación de espacio o distancia por medio de atmósferas de color: diferentes gradaciones tonales combinadas con superposición de elementos de diferentes tamaños; árboles, plantas, animales, pescadores, etc. La composición no respeta una proporción realista, pero el tratamiento de las formas es naturalista. Se propone una lectura visual lírica y lúdica, obtenida por la riqueza en el tratamiento del color y la dinámica recreada en los diferentes tonos de color. El espectador interpreta la profundidad espacial a través de diferentes tonos de color y sensaciones térmicas, colores fríos o cálidos, que resultan en ilusiones de espacialidad sin estar propiamente representados **-Figura 36-**.

Por otro lado, el muralismo exige consideraciones arquitectónicas y espaciales particulares. La manera en que transita el espectador y el ritmo de asimilación de la imagen que se le presenta van ligados a la simetría, direccionales, oposiciones, balance de los elementos en la composición. El muralista debe considerar todas las posibilidades de tránsito en torno a la obra, para configurar un mayor número de posibilidades de lectura visual y por lo tanto, de interpretación final de la obra; todos estos elementos inciden directamente sobre la composición del mural.

²¹⁸ Acha, Juan. "Las Perspectivas". *Expresión y Apreciación Artística*. México, Ed. Trillas, 1993. Pág. 63.

El modelado de las formas en grisalla*²¹⁹ compone la siguiente etapa de construcción de la obra mural. Se dibujó con carbones para representar en alto contraste las luces y sombras que contornean los volúmenes a representar. Si se logra con éxito, se procede entonces al coloreado y modelado por medio de veladuras de color,²²⁰ técnica comúnmente utilizada para el fresco, fresco-seco y actualmente para el acrílico con base en agua por su alto brillo y transparencia.

Es prudente para el muralismo comunitario trabajar representaciones naturalistas para facilitar su comprensión. Se recomienda organizar los elementos visuales y sus efectos comunicativos de manera directa y comprensible, sin devaluar los valores formales, al contrario, sugiriendo a través de su belleza plástica, la importancia de la vida en el campo y las prácticas sustentables. El MMM se valió de la representación naturalista para socializar el arte, por ser de fácil reconocimiento para los sectores populares que generalmente no cuentan con educación artística especializada. Juan Acha escribió: “Las posibles interpretaciones de la composición están determinadas de igual manera por el nivel de educación estética del observador, que le atribuye el sentido, significado, y contenido propio a la obra.”²²¹

Color, Volumen y Espacialidad

Una imagen mural se construye de lo general a lo particular y del fondo hacia el frente. El siguiente paso en la creación del mural son los fondos de color que determinan la temperatura general de la composición y dirigen la lectura visual por medio de ritmos cromáticos **-Figura 36-**.

El color -como fenómeno perceptivo- cambia fácilmente dependiendo de la intensidad de la luz; químicamente es un material orgánico o mineral susceptible a transformarse con el tiempo, físicamente es una longitud de onda que nos permite percibir la cantidad de luz que el material

*²¹⁹ Pintura realizada mediante sombras de diferentes tonos de gris o de otro color neutro. A veces se utiliza para el dibujo subyacente o para los esbozos. Durante el renacimiento se utilizó para imitar el efecto de la escultura. *Diccionario Enciclopédico de Arte y Arquitectura*. 2011.

<http://www.arts4x.com/spa/d/grisalla/grisalla.htm>

²²⁰ Capa transparente de pintura aplicada sobre otro color o fondo, con el fin de que al pasar la luz por ella, sea reflejada por la superficie subyacente y modificada por la veladura. El efecto de un color subyacente a través de una veladura no es igual que cualquier efecto que se pueda obtener mezclando los dos pigmentos en la pintura directamente, *Ibidem*.

²²¹ Acha, Juan. Op. cit. Pág. 85.

que observamos rechaza o absorbe en su superficie, no es un fenómeno absoluto y el pintor debe saber manejar a favor de la composición ese fenómeno perceptivo tan relativo.²²²

Para el mural *Permacultura ancestral* se consideró una composición colorista por medio de contraste entre colores cálidos y fríos, reforzado por el contraste entre las formas humanas-vegetales y el equilibrio entre ambos en los ejes de simetría determinados por la figura principal: mujer-árbol, figura-volumen principal, que permitió establecer orden y armonía, enriqueciendo la espacialidad al incluir otros elementos dinámicos como el agua, los peces, pescadores, cascadas, sembradíos.

Hay que tener en cuenta la naturaleza cambiante del color -sus dimensiones comunicativas, efectos psicológicos y expresivos-, cuya percepción depende, no únicamente de la iluminación que reciba el objeto, sino también de los colores próximos y contrastes inmediatos. “Algo que solemos considerar como absoluto, es un fenómeno en constante cambio que representa uno de los principales elementos compositivos del quehacer artístico pictórico”.²²³

El manejo del color, aunado al claroscuro del dibujo, constituye el volumen de las formas y la espacialidad que se puede percibir en la composición. Es necesario hacer múltiples pruebas de diferentes configuraciones con el fin de desarrollar la experiencia del pintor, de manera que con el tiempo, esta etapa de la proyección plástica sea de más fácil manejo. En este caso, la pintora utilizó tonalidades y atmósferas expresivas que permitieron contrarrestar el fuerte calor de la selva bahiana, propiciando un ambiente fresco por el amplio uso de colores fríos (azul-verde), y equilibró la composición con un menor uso de colores neutros y pocos -pero estratégicos- cálidos -**Figura 36 y 37**-.

Metáforas visuales

Adriana De la Rosa, en un artículo desprendido de su tesis doctoral,²²⁴ concluye que la metáfora es parte de los procesos de construcción e interpretación de la experiencia humana. Le extraña que la mayoría de los estudios sobre la metáfora visual se hayan hecho desde la publicidad, y

²²² Hayten, Petre J. El Color en las Artes: teoría, psicología, armonía, organización, técnica. Las Ediciones del Arte, 1976.

²²³ Hayten, Petre J. Op. cit. Pág.20.

²²⁴ Rosa, Adriana de la. "Las figuras retóricas visuales: Apuntes para explorar la metáfora visual". *Revista Habladurías*. Núm. 4. Enero-Junio, México, 2006. Universidad Autónoma de Occidente.

tengan relación con la psicología del consumidor.²²⁵ Cita el estudio de Ricoeur del cual resalta: "La metáfora consiste en una violación de orden (...) es a la vez reconocer y transgredir la estructura del lenguaje. Los procesos de pensamiento humano, son en gran medida metafóricos". Habla del pensamiento metafórico como una característica del razonamiento humano. Finalmente, cita a Carrol, quien sostuvo que para que una imagen se considere "metáfora gráfica o visual" es necesario que "dos elementos físicamente no compatibles estén visualmente ubicados en una figura unificada espacialmente".

La principal metáfora visual fue la figura Mujer-Árbol **-Figura 31-**. Simboliza a la naturaleza fecunda y abundante, pero a la vez la capacidad del ser humano de armonizarse con la naturaleza. El tratamiento fue más ligado al naturalismo colorista, presentando frutos, árboles, comunidades, oficios y cultivos -de manera mimética y simplista-, enfatizando el retrato colectivo idealizado y las sensaciones cromáticas atmosféricas. La permacultura delimitó el marco conceptual para desarrollar el tema y el tratamiento de los elementos simbólicos: árbol, mujer, frutos, comunidades agrícolas, pesca artesanal, etc. Se creó empatía entre los miembros de la comunidad y el proyecto muralista fomentó la colaboración: los voluntarios recolectaron hojas y frutos para ser dibujados, opinaron sobre los temas y compartieron su conocimiento sobre el ecosistema en que se encontraban, también se ofrecieron algunos quilómbolas para la creación del mural, particularmente los niños.

Representaciones miméticas y simbólicas

Destacan las comunidades agrícolas. Se representaron las actividades colectivas: pesca, agricultura, construcción de viviendas, entre otros elementos simbólicos representados en armonía con las plantas nativas y cultivadas **-Figura 37-**. En el centro del mural se encuentra una gran variedad de palmas que se trabajan para explotar sus semillas y aceites, pero también plátanos y árboles frutales. Y coronando al personaje del árbol-mujer, una cabellera de árboles frutales de la región. Por debajo de ella, el planeta tierra se entrelaza en un río: elemento simbólico y signo ineludible de vida. Aparecen algunos animales acuáticos y barcas con pescadores a bordo. Al extremo izquierdo, en la más básica representación al estilo códice y basado en los murales teotihuacanos, la montaña de donde brotan los ríos que llenan el mundo: el

²²⁵ Phillips, Barbara and McQuarrie, Edward F. Beyond visual metaphor: A new typology of visual rhetoric in advertising. *Marketing theory*. Volume 4(1/2): 113-136, 2004.

tlalocan o "paraíso de Tlaloc", dios del agua mesoamericano. Un río desciende desde la montaña en forma de cascada hasta recorrer todo el muro, llevando la lectura visual hacia la derecha. En el mural se muestra a la naturaleza generosa y copiosa. Se evitó mostrar los aspectos negativos de la intervención humana sobre la naturaleza. Al contrario, se ilustró la posibilidad de funcionar en armonía sustentable, dando voz al anhelo colectivo que conforma el proyecto de Tenondé.

VALORIZACIONES ARTÍSTICAS

Posibles interpretaciones de la obra: Temáticas, Estéticas, Pictóricas

Valorizar el trabajo realizado permitirá establecer la importancia del mismo. Se debe aclarar que estas valorizaciones temáticas, estéticas y pictóricas, son vitales para las relaciones dialécticas de la comunidad.

El desarrollo del tema "permacultura y sustentabilidad" fue de particular importancia, ya que permitió configurar la identidad del espacio y de los usuarios con el mismo; otorgó una herramienta de comunicación visual entre los habitantes y hacia el exterior del centro cultural, brindó una representación visual de las aspiraciones que la comunidad comparte. La fuerza del tema se vio reforzada por el sentido lírico que el mural configuró, a modo de documento didáctico. El mural ilustra los elementos botánicos, laborales, humanos y animales, que intervienen en un ecosistema sustentable. Representa visualmente los principios que el centro busca difundir, y fomentó que la comunidad abrazara el quehacer artístico como parte de la vida "integral". Recuerda el derecho al arte que los seres humanos deben tener y lo saludable de las prácticas artísticas dentro de esta nueva propuesta de sociedades humanas que se está llevando a cabo.

Se desarrollaron configuraciones visuales de fácil acceso a toda la comunidad: niños, hombres y mujeres de las más variadas edades y niveles educativos. El lenguaje plástico de estilo naturalista, didáctico, ilustrativo y de rico colorido, fomentó el incremento en la educación y apreciación artística de la comunidad. También reforzó la identidad del espacio colectivo a partir de un objeto artístico compartido, tratando de propiciar un diálogo entre los individuos y su espacio, como entre los individuos y sus anhelos particulares.

La técnica utilizada para el mural respondió a la practicidad y economía que representa para la labor autogestiva. El dibujo base se trazó con carboncillos lo que estableció una grisalla, el modelado del volumen inicial fue posteriormente coloreado y completado con pinturas vinílicas con base en agua -de bajo costo y resistencia mínima de tres años-; técnica que proporciona una herramienta adecuada para el ejercicio comunitario, no es tóxica y su plasticidad permite que sea trabajada al estilo óleo o fresco de igual manera, es decir, por empaste o veladura; fuertes y brillantes colores que son muy comunes en el muralismo comunitario de América Latina.

La función estética y ornamental de la composición tuvo un gran impacto sobre la comunidad; que admitió de inmediato percibir una mejoría en el aspecto de su espacio compartido, de igual manera, se logró comprobar la función didáctica que se cumplió al involucrar a algunos miembros del grupo como voluntarios que colorearon los dibujos ya trazados previamente: representaciones miméticas de los productos cultivados en Tenondé, y otros elementos naturalistas del ecosistema circundante. La realización del mural devino en una acción participativa y colectiva, ya que en mayor o menor medida todos los miembros presentes se comprometieron con la creación de una obra colectiva, pública, comunitaria.

En conclusión, se generó una obra pictórica compartida que reflejó algunos de los anhelos y fundamentos de la comunidad, es decir: la búsqueda de una sociedad más armoniosa con el medio ambiente, el ejercicio de actividades como la pesca y agricultura “artesanal”, el cultivo y construcción de viviendas en comunidad, entre otras. Se comprobó en pequeña escala que la creación de obras de arte comunitarias, si fomentan la sensibilidad estética de la comunidad en cuestión, la cual en este caso, suele concentrar su energía en el trabajo físico del campo y en más de una ocasión, manifestaron reconocer el cambio positivo que en su sensibilidad marco la creación artística en su espacio cotidiano. Se puede considerar entonces, que las prácticas de arte comunitario ayudan a desarrollar la educación estética y artística del grupo, y al incluir a las personas de la comunidad en la creación de la obra, también se fortalece la idea de pertenencia con la misma; es decir que el valor identitario entre la obra y la comunidad incrementa conforme se involucran en la creación de la misma, También se fortalecen los nexos entre los actores sociales y con su espacio compartido.

CAPÍTULO IV

FORMA Y FUNCIÓN DEL MURALISMO COMUNITARIO (Herederero del Movimiento Muralista Mexicano)

FUNCIONES DE LA PINTURA MURAL COMUNITARIA

Función Social

Función Estética

Función Didáctica

FORMA Y FUNCIÓN DEL MURALISMO COMUNITARIO

Herederos del Movimiento Muralista Mexicano

El movimiento muralista mexicano marcó la pauta de la estética revolucionaria. Se nutrió de la iconografía popular desarrollada a partir de la expresión gráfica popular y sentó las bases de lo que debía ser el "arte revolucionario". En el primer capítulo de esta investigación, se identificaron los fundamentos del MMM para proponer un movimiento de muralismo comunitario congruente a tales objetivos. Se concluye que la forma de tal propuesta debe ser: de apertura pública, de organización colectiva, tender a la monumentalidad que apunta a conseguir una mayor difusión en los sectores populares; así como la exaltación del pasado autóctono o ancestral como recurso de reivindicación social en América Latina.

Podemos decir que el muralismo comunitario debe cumplir funciones éticas, estéticas y didácticas; socializando la apertura al arte y reforzando la memoria histórica, de manera que este arte monumental sea una herramienta pedagógica y de desarrollo humano para los grupos sociales involucrados. Por lo tanto debe contener un grado de figuración para concretar el objetivo de "representar al hombre y las cosas físicas que lo circundan".²²⁶

Funciones de la pintura mural comunitaria

Del MMM, de reivindicación popular y carácter nacionalista, se desprendieron nuevas corrientes de muralismo comunitario que, sin auto-nombrarse "movimiento" como tal, lo han conformado en su carácter ideológico popular, reivindicatorio, funcional.

El muralismo comunitario nace de la necesidad de un espacio de expresión y de estimulación estética, creativa y colectiva. Otorga identidad al espacio común a través de un espacio-quehacer artístico; es muestra de organización social activa, adjudicando a la arquitectura un sentido colectivo e identitario.

Como herramienta de comunicación visual, la pintura de gran formato es ideal por su difusión pública a gran escala y cumpliendo la importante función de dar voz a la denuncia social en el espacio público. Es muy común en los temas del mural comunitario encontrar los ideales sociales que la comunidad desea conquistar o proyectar hacia el exterior; con un carácter

²²⁶ Tibol, Raquel y D.A. Siqueiros. *Textos de D. A Siqueiros*, FCE, México, 1974

ideológico y de denuncia social. En ocasiones, el ejercicio de este muralismo comunitario no es llevado a cabo por un profesional o especialista de la pintura. Al expresar ideales de las bases populares, algunas veces se privilegia la denuncia social, dejando en segundo plano la técnica y construcción pictórica. Se da mayor énfasis al mensaje social que al quehacer artístico; valiéndose de recursos como las "mantas", intervención de espectaculares publicitarios y espacios públicos.

Siqueiros habla de dos funciones primordiales del mural de acuerdo a la catalogación renacentista: la pintura mural "utilitaria ilustrativa" y la pintura mural "decorativa". Llamaban "pintura ilustrativa" a la que tenía por cometido divulgar una idea, una doctrina, una ideología, una filosofía, y "pintura decorativa" a la que no tenía por cometido divulgar ninguna idea, sino exclusivamente ornamentar, adornar, complementar. Siqueiros presenta al MMM como una excepción: "Un movimiento que nació y se desarrolló sobre la base del más inconfundible programa de pintura ilustrativa, hasta llegar a construir la primera expresión contemporánea de arte con función social reivindicatoria, un arte social elocuente".²²⁷

Función Social

La pintura mural tiene implicaciones sociales debido a su gran formato. Es un medio de comunicación monumental idóneo que, durante siglos, sirvió a la clase dominante para consagrarse como tal sobre la oprimida y peor aún, para legitimar tal jerarquía en base a enseñanzas dogmáticas; aquello fue vigente hasta el momento en que el MMM reivindicó la revolución obrera-campesina y a la pintura mural como un arte social y didáctico. Polo Castellanos (2015) enfatiza que para los grupos de la periferia económica en América Latina, el simple hecho de realizar actividades artísticas es un acto de rebeldía y reivindicación, ya que se les ha negado el acceso al arte propio durante siglos. Cuando un grupo entra en conflicto con la sociedad o gobierno, su ejercicio artístico puede ser definido como militante.

En su uso político y comunicacional, el mural es el medio por el cual una comunidad expresa sus intereses y objetivos. Estos grupos privilegian el uso del mural no sólo por su visibilidad y capacidad de cristalizar simbólicamente anhelos e ideas colectivas, sino también porque es un ejercicio artístico, en el que los diferentes actores sociales pueden participar en su

²²⁷ Tibol, Raquel y D. A. Siqueiros, Op. cit. Pag. 62.

factura. Frente a la realización de este tipo de actividades comunitarias, se suele convocar a muralistas y productores visuales con la intención de que coordinen las actividades. Pero es la inclusión de los miembros no especializados en pintura la que da el verdadero sentido de pertenencia con la obra y el espacio intervenido. Fortalece la conformación de una ideología e identidad colectiva, en base a sus objetivos y búsquedas compartidas. Así como Los Grupos proponían la creatividad y el arte como una fuerza real de transformación social, el muralismo comunitario retoma el trabajo colectivo y la educación estética como propuesta de desarrollo social.

De este recurso pictórico, público y de gran formato, se han servido múltiples comunidades rebeldes y contrarias al régimen político estatal, como los zapatistas y otros movimientos sociales actuales, para llamar la atención de otros sectores sociales y dar fuerza comunicativa a su denuncia político-social -esfuerzo que ha mantenido al muralismo vivo, dando voz a los pueblos y comunidades que hasta hace algunas décadas, no contaban con tal recurso dialéctico-; paralelamente se ha reconstruido la estética del arte popular latinoamericano, cargada de iconografía de la gráfica popular mexicana, comúnmente utilizada por los grandes muralistas de la escuela mexicana de pintura.

Función Estética

La necesidad estética del ser humano puede ser uno de los factores que lo llevaron muy lejos de otros animales en su camino evolutivo. Todas las sociedades originarias tuvieron necesidad de embellecer y sublimar los objetos del cotidiano. Tal vez como parte del proceso evolutivo. Se conformaron gradualmente conceptos complejos, abstractos, idealizados, como lo divino, los rituales, el mundo espiritual. También nacieron artes y oficios que transmitían sentimientos y conceptos propios de la inteligencia, sensibilidad y comunicación abstracta, el ser humano mantuvo una estrecha relación entre necesidad creativa y necesidad estética. En su origen, los lenguajes artísticos poseían fines rituales asociados a la magia o a la religión, y sólo con mucha posterioridad se produjo el desplazamiento del arte, de lo sagrado a lo meramente decorativo y estético.²²⁸

²²⁸ Canales Hidalgo, Juan Antonio. *Pintura mural y publicidad exterior, de la función estética a la dimensión pública*. Tesis doctoral. España, Universidad Politécnica de Valencia, 2008. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Departamento de Pintura.

Las configuraciones visuales artísticas se han transformado y evolucionado a partir de sus funciones e implicaciones políticas, didácticas, sociales o incluso psicológicas, comunicando a los distintos sectores sociales y satisfaciendo necesidades cognitivas humanas. La función estética de la pintura mural evolucionó a la par de las culturas y sociedades humanas, desde la pintura rupestre hasta el arte actual, incluso en la dimensión publicitaria. El ser humano, en su intento de trascender al tiempo y la muerte, deja evidencia de su paso por la tierra. El quehacer artístico nace como necesidad de legitimar una identidad individual o colectiva, y evidenciar la existencia del ser humano que al generar técnicas, desarrolló también su percepción y conciencia.

El arte en general y el mural, en particular, no pueden dejar de ser funcionales, siempre existieron en función de factores utilitarios para las sociedades humanas. Los valores formales -soporte, técnica, arquitectura, finalidad ideológica, espectadores, etc.- determinaron el camino evolutivo de las sociedades que lo produjeron. Los valores o estímulos estéticos -categoría altamente relativa- fueron una herramienta para el adoctrinamiento de la población, marcando la pauta de lo aceptable o inaceptable de un determinado horizonte cultural e histórico. Esta responsabilidad de dar forma al imaginario colectivo, y a los universos culturales humanos, otorga a las artes -y en particular a la pintura mural- una función que conforma y transforma a las sociedades humanas -ineludible responsabilidad que se debe tener en cuenta por parte de los creadores de arte en todo momento-.

La valorización de las necesidades estéticas de los sectores sociales periféricos es el gran aporte del muralismo comunitario, una conquista y avance en la socialización del arte, propuesta fundamental del MMM. Facilitar el incremento de educación estética al pueblo a partir de la inclusión de murales en núcleos sociales periféricos e incluso marginados, fomenta una positiva evolución social. Esta tarea se ha convertido en responsabilidad de los gobiernos e instituciones culturales en algunos países; en los países periféricos -en menor medida o casi nula- ese descuido institucional impulsa al arte comunitario autogestivo, que mantiene una ideología y estética propia a pesar de una limitada difusión de su producción profesional. Sería idóneo un mayor apoyo por parte de las instituciones culturales y oficiales mexicanas, que el valor cultural de este tipo de proyectos sea reconocido, pero ese progreso social aún está por conquistarse.

Función Didáctica

Desde la antigüedad fue común plasmar -de manera visual, sobre los muros de los templos - retablo, relieve, vitral, entre otros-los principios religiosos que se querían transmitir al pueblo generalmente iletrado-, llevando a cabo la evangelización a través de conformaciones simbólicas visuales; la pintura sirvió de medio -por su mayor y fácil comprensión-para la transmisión de doctrinas religiosas que legitimaron una clase social sobre otra, facilitando también, el dominio de un pueblo sobre otro; se validaron hechos históricos, por medio de la imagen que fue implantada en el imaginario colectivo del pueblo receptor de tales imágenes. La pintura mural fue una herramienta de enseñanza efectiva en grandes poblaciones analfabetas o carentes de escritura; ésta técnica, durante el Renacimiento y el Barroco, alcanzó su máxima importancia: se decoraban templos, iglesias, palacios, lugares públicos, donde los temas ya no eran sólo religiosos, sino también mitológicos.

Durante la colonización de América, de igual manera, la doctrina evangélica se transmitió por medio del recurso pictórico. La evangelización se efectuó en gran medida a través de la imagen, el sincretismo, entre iconos prehispánicos de los "viejos" dioses con los "nuevos", logró implantar la nueva fe en el continente americano recién conquistado. La manipulación de signos visuales y sus significados ocultos fue una eficiente estrategia por parte de las misiones evangelistas en la Nueva España. Pero de igual manera que el clérigo europeo supo incorporar su fe en los iconos religiosos novohispanos, el hábil técnico indígena, supo transmitir códigos ocultos en las decoraciones de los templos que tenía como misión construir y decorar; así, el culto al color, la iconografía, la voluta, la greca, las flores, animales, entre otras imágenes ocultas y sutilmente develadas, continuaron vigentes, muchas de ellas se conservaron en la pintura mural novohispana. Es importante destacar que fueron los artífices indígenas quienes implementaron las antiguas técnicas del fresco prehispánico durante el oscuro periodo virreinal, permitiendo siglos después, la reconstrucción de esa técnica pictórica por parte de los muralistas del movimiento mexicano.

La utilización de las imágenes públicas y de gran formato para ilustrar al pueblo, fue un recurso fundamental del MMM, mismo que ha sido retomado por sus herederos en el ámbito comunitario. El enriquecimiento en la educación artística y estética popular, así como la socialización del arte, son las principales preocupaciones del muralista comunitario. Se busca en lo posible, incluir a la comunidad en el proceso creativo del mismo, enfatizando el carácter lúdico

y didáctico del arte, pero no es la única incumbencia en la que el pintor puede desarrollar su labor; si existe alguna inquietud política, ideología o social-colectiva, puede valerse de los recursos muralísticos para transmitir las historias y denuncias específicas de la comunidad en que se trabaja, conformando también una poderosa arma de comunicación y lucha social.

La particular fuerza comunicativa del muralismo comunitario y, por lo tanto, didáctica, parte de su naturaleza monumental, pública y de fácil asimilación visual; dota de vehículos dialécticos a comunidades que generalmente no gozan de acceso al arte. En México, se ha generado una verdadera cultura de muralismo comunitario, donde la iconografía popular - prolífica en signos, símbolos e iconos visuales- transforma los muros de los barrios populares en vehículos identitarios, a la vez que revaloriza al arte y a la cultura popular mexicana. En cuanto a la libertad expresiva que caracteriza al muralismo comunitario, se develan influencias de movimientos de arte público internacional, desde el muralismo del movimiento chicano, al *graffiti*, originado en los *gethos* de EE. UU. e Inglaterra, o la intervención artística urbana desarrollada en muchas de las grandes ciudades del mundo. En la cultura popular mexicana la producción mural ha fomentado la conservación de la memoria histórica, ha enriquecido la sensibilidad artística popular, y dotado de herramientas de comunicación social, pero considero que es necesario desarrollar clínicas o laboratorios de arte comunitario para una aplicación correcta de los principios técnicos de la compleja labor muralista, con el objetivo de evitar el caos plástico, que podría devaluar los esfuerzos y la expresión plástica de los grupos que busquen desarrollar el mural como forma expresiva comunitaria.

CONCLUSIONES

Durante el mes que duró la estancia artística para la realización del mural *Agricultura Ancestral* se consiguió reconocer que el muralismo comunitario cumplió las siguientes funciones.

Las áreas en las que se comprobó una influencia positiva del arte fueron en la didáctica, educativa y cognoscitiva. La función estética brinda un estímulo visual que enriquece la educación artística y el desarrollo cognitivo de una comunidad, que suele considerar estas prácticas como un lujo o algo innecesario. El tema y planteamiento plástico de fácil identificación con una comunidad de muy diversos niveles de educación artística, ayudó a que el mural cumpliera una función de diálogo e identificación social, tanto entre los miembros de la comunidad, como entre ellos y su espacio compartido. Permitir la inclusión de los miembros de la comunidad en la creación de la obra, comenzando por los niños **-Figura 38-**, fue un elemento esencial de la experiencia didáctica – concretando una importante función del muralismo comunitario-.

La presente investigación nació del esfuerzo de llevar la pintura mural a la gente “común del pueblo” y despojar al arte del sentido elitista, de acuerdo con los principios del Movimiento Muralista Mexicano. Se buscó llevar la experiencia estética muralista al espacio inmediato de las personas que frecuentan los centros culturales Quilombo de FICA. Bajo este panorama, se logró facilitar una herramienta de comunicación, educación y cohesión social a partir de la pintura mural, a la vez que se dio difusión al trabajo profesional de la pintora y se concretó un proyecto de intercambio cultural entre México y Brasil.

El proyecto fue satisfactorio para la artista en cuanto a los retos implicados y la superación de los mismos, pero quedó clara la necesidad de especializarse más en su labor artística. Reconocer las debilidades y carencias formales, es un progreso del aprendizaje de cualquier ciencia o arte, por lo que la experiencia se puede considerar como una victoria.

También, el quilombo cultural utilizó reproducciones de los murales realizados para su difusión mediática: publicaciones en internet, creación de carteles y diseño de volantes de algunos eventos culturales. Se generó una serie de imágenes de carácter identitario para los centros culturales, que fueron acogidas positivamente por la comunidad dando uso práctico de las mismas.

El mural realizado en Tenondé, como último de la serie "Murales en Quilombo", fue el fruto de todas las experiencias previas. Concretó la necesidad de innovación y proyección pictórica que la pintora esperaba lograr con el proyecto "Murales en Quilombo". Los primeros murales dejaron la incómoda sensación de no estar logrando el cometido plástico, sino de estar satisfaciendo al "cliente" con un trabajo de propuesta mediana, pero sirvieron como plataforma para concretar el objetivo de la pintora con éxito, después de casi dos años de trabajo con la comunidad quilómbola, la pintora se encuentra satisfecha con el resultado.

Objetivos que se esperaban alcanzar con esta investigación y que la autora si considera haber conseguido:

- Reconocer la forma y la función del muralismo comunitario a partir de la práctica directa.
 - Situar al muralismo comunitario en México como heredero de los fundamentos del Movimiento Muralista Mexicano.
 - Proponer la práctica mural comunitaria como herramienta de expresión crítica y organización colectiva para los movimientos sociales actuales, retomando a *los Grupos* en México y otros movimientos de arte público mural, que encontraron en las prácticas artísticas colaborativas, la manera de potenciar la función social de la obra, enriqueciendo la educación artística de los individuos que participan en ellas.
 - Socializar el consumo del arte y la educación artística, promoviendo métodos alternativos de difusión de la obra plástica, a partir de la creación de obras de carácter público en lugares que permanecen ajenos a tal privilegio.
 - Estrechar nexos culturales entre países latinoamericanos por medio de prácticas artísticas colaborativas entre Brasil y México, a través de los centros culturales de la Fundación Internacional de Capoeira Angola (FICA).
 - Reubicar el enfoque de la cultura de resistencia de lo político-social hacia lo social-ecológico, vinculando la lucha ambientalista a la larga lista de luchas sociales latinoamericanas.
 - Documentar el trabajo profesional en pintura mural de Ayesha Prieto, retomando la misión del Quilombo Cultural, que busca difundir y revalorizar la cultura ancestral de América Latina.
- Pierre Vergnes, Lic. en Cinematografía, extendió su apoyo generando cientos de fotografías

sobre el proceso pictórico, y una animación *stop motion* sobre el último mural realizado en Tenondé, publicado en el blog profesional de la artista.²²⁹

- Pintar una serie de murales en los quilombos culturales. Al concluir el proyecto, se contabilizaron un total de seis murales en cuatro ciudades de dos países: Brasil y México.
- Generar un documento didáctico para los jóvenes muralistas u otros investigadores interesados en el muralismo comunitario.

Objetivos que la autora considera aún pendientes para continuar trabajando

- Invitar a los muralistas actuales a asumir su responsabilidad y compromiso con la sociedad actual, por medio de su producción plástica, a remover la ceguera, la ingenuidad e incluso la pereza de su producción artística, para hacer frente a los duros retos que nos esperan como creadores plásticos latinoamericanos.
- Producir un arte crítico, humanista y social, con el objetivo de reivindicar y difundir a la cultura Latinoamericana. Siendo América latina uno de los principales contextos donde acontece la batalla que determinará el futuro inmediato de la humanidad, al ser fuente de mano de obra, de recursos naturales y territorios deseados por los países de economías industrializadas y de intereses imperialistas.
- Fomentar la revalorización de la cultura ancestral latinoamericana, así como dar continuación a la labor y objetivos del movimiento de muralismo mexicano.

Un nuevo movimiento muralista, rizomático y adherente

Tomando en cuenta la evolución del arte público mural en América y el mundo, se puede situar al muralismo como un ejercicio de arte colectivo, y al muralismo comunitario como una de sus naturales ramificaciones, muchas veces de carácter autogestivo, colectivo, ecléctico y heterogéneo. Se necesita recordar los objetivos del muralismo que fueron heredados para saber renovar y evolucionar positivamente. Los herederos directos del movimiento como Arnold Belkin, los *Grupos* e incluso el arte chicano ya vislumbraban tal necesidad. Los muralistas con

²²⁹ <https://ayeshaworkshop.wordpress.com/proyecto-quilombo/>

compromiso social se multiplicaron como rizomas en un esfuerzo creativo. Un nuevo movimiento que vincule entre sí, a los múltiples movimientos que ya existen, se debe gestar con un carácter comunitario, y de constante adherencia por parte de muralistas de todo el mundo, para generar educación, desarrollo y reivindicación social en las comunidades humanas, más diversas.

Sería idóneo socializar la educación estética, es decir, garantizar el derecho al arte, y permitir una evolución positiva de conciencia, para revertir el terrible desvío evolutivo en que la sociedades humanas se encuentran actualmente. El nuevo movimiento muralista debe responder a los ideales humanistas, al auténtico progreso de las sociedades en equilibrio con su ecosistema, manteniéndose vigente con las innovaciones técnicas y estéticas, así como promoviendo la organización colectiva-comunitaria, tan natural y efectiva para humanidad desde la prehistoria.

IMÁGENES

Figura 1. Diego Rivera, Mural en la Universidad Autónoma de Chapingo,



Figura 2. Diego Rivera, Techo de la “Capilla Riveriana” Detalle de mural, Chapingo.



Fuente: <https://chapingo.mx/capilla/?mod=principal>

Figura 3. Diego Rivera, Fragmento de Mural, Palacio de Cortes.



Figura 4. Diego Rivera, Escaleras en el Palacio Nacional, Ciudad de México.



Fuente: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/rivera/es/chronology.php>

Figura 5. J.C Orozco, La Trinchera, Antiguo Colegio de San Ildefonso.



http://www.sanildefonso.org.mx/mural_trinchera.php?iframe=true&width=810&height=100%

Figura 5.3. Vista de *La Trinchera* en la Arquitectura.



Figura 5.2. Traza Geométrica de *La Trinchera*, Portada de *Cuadernos de Orozco*.

Fuente: <http://www.avelinalesper.com/2010/05/cuadernos-de-orozco.html>



Figura 6
J.C Orozco, Fragmento de mural en
San Ildefonso, fraile franciscano.

Fuente: www.sanildefonso.org.mx/images/acervo/franciscano_int.jpg



Figura 6.2 J.C. Orozco,
Fragmento de mural Ex Hospicio Cabañas,
fraile franciscano.

Fuente: www.intersticios.es/article/viewFile/12332/8607

Figura 7. J.C Orozco, Prometeo, Pomona College.



Fuente: <https://pomona.edu/museum/collections/jose-clemente-orozc-os-prometheus>

Figura 8. J.C Orozco, El Hombre en Llamas, Cúpula del Ex Hospicio Cabañas.



Fuente: <http://hospiciocabanas.jalisco.gob.mx/galerias/1573>

Figura 9. D.A Siqueiros, La Marcha de la Humanidad, Polyforum Cultural Siqueiros.



Fuente: http://polyforumsiqueiros.com.mx/htmls/foro/foro_01.html

Figura 10. D.A Siqueiros, La Marcha de la Humanidad, Polyforum Cultural Siqueiros.



Fuente: <https://serunserdeluz.wordpress.com/2014/05/13/polyforum-murales-de-david-alfaro-siqueiros-la-marcha-de-la-humanidad/>

Figura 11. D.A Siqueiros, Retrato de la Burguesía, Sindicato Mexicano de Electricistas.



Figura 11.2. D.A Siqueiros, Retrato de la Burguesía, Detalle del mural, Vista del Techo.



Fuente: http://321ignition.free.fr/pag/es/art/pag_001/pag.htm

Figura 12. D.A Siqueiros, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec.



Fuente: <http://www.mnh.inah.gob.mx>

Figura 13. D.A Siqueiros, Detalle de Mural MNH, Revolucionarios.

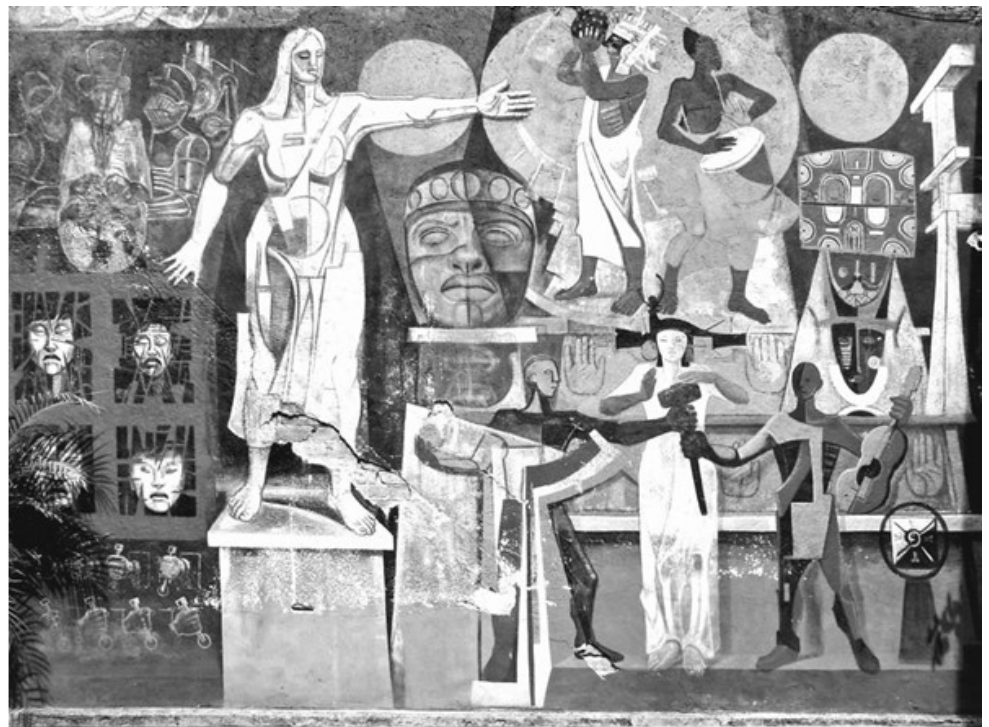


Fuente: <http://www.culturacolectiva.com/david-alfaro-siqueiros>

Figura 14. Murales del *Grupo Tepito Arte Acá*.



Figura 14.2. Murales en el barrio de Tepito, *Grupo Tepito Arte Acá*.



Fuente: “Las paredes hablan con Tepito Arte Acá”
http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/15-634-9177uyh.pdf

Figura 15. Integrantes del Grupo Suma



Fuente: <http://www.revistacodigo.com/generacion-de-los-grupos-10-colectivos-de-los-70-en-mexico/>

Figura 16. Murales del Taller de Investigación Plástica, TIP



Fuente: Archivo TIP, CENIDIAP, INBA.

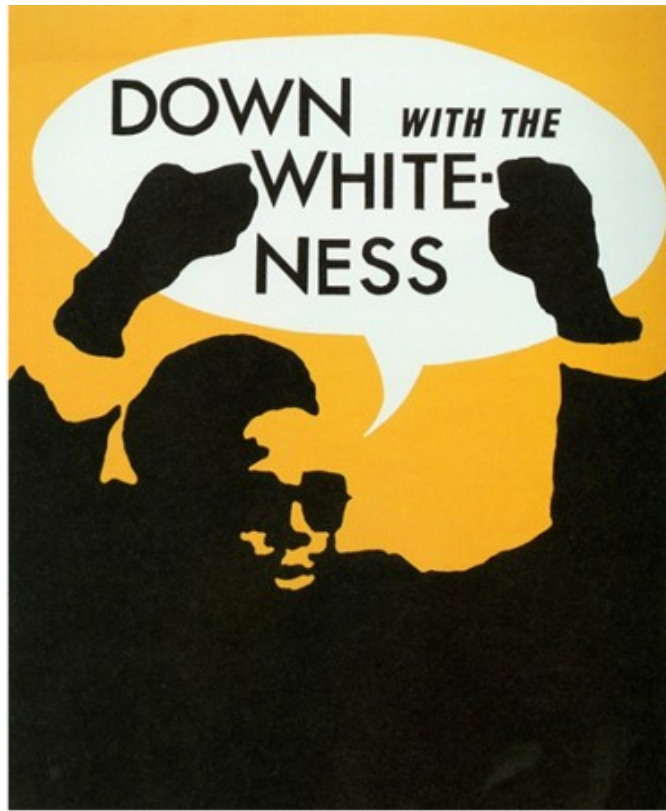
Figura 17. “Mantas” para manifestaciones Sociales, Grupo Germinal.



Figura 17.2. “Mantas” del Grupo Germinal.



Fuente: CENIDIAP, Discurso Visual # 36, Grupo Germinal.



**Figura 18 (1969),
“Down whit the whiteness”
Rupert García,
Chicano Poster Movement,
Serigrafía, Arte Chicano.**

**Figura 18.1 (1972),
“Ceylon Tea”
Rupert García,
Chicano Poster Movement,
Serigrafía, Arte Chicano.**



**Fuente: Fine Arts Museum of San Francisco
<http://www.art.famsf.org/rupert-garcia>**

Figura 18.2. Fragmento de la publicación “*RECENT RAZA MURALS IN THE US*” de Tim Desher y Rupert García. En el que describe el trabajo de Mujeres Muralistas

strong statement in itself. Their murals (fig. 9) depict issues of importance to the entire Latino community in the Mission District. Women are also equal members of Arte Revolucionario Chicano in Albuquerque, and in Los Angeles, women such as Judy Baca and Judith Hernandez have been active leaders of community muralists for several years. In Fresno, a group of Chicanas has recently been organized

to paint murals and Irene Perez, a member of the Mujeres Muralistas, has been assisting the group.

The overall point here is that Raza muralists, like artists in other oppressed groups, are motivated by current struggles, and are supported by a particular cultural and historical tradition which provides symbols and images for them. Thus, murals are always political art,



Fig. 9: Mujeres Muralistas, "Latinoamérica," 1974, San Francisco, California. Patricia Rodriguez, Graciela Carillo, Consuelo Mendez, Irene Prez, with the help of Tuty Rodriguez, Miriam Olivo, Ester Hernandez, Xochilt Nevel. Photograph: Phyllis Ewen.

Fuente: Internacional Center for the Arts of the Americas ICCA docs: "Recent Raza, Murals in the US"
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1127368/language/es-MX/Default.aspx>

Figura 19. Judith F. Baca, detalle del mural, *The Great Wall*, es el mural más largo de Los Ángeles, realizado durante el “*Neighborhood Pride Program*”. 1985.



JUDITH BACA, *DIVISION OF BARRIO*. DETAIL, GREAT WALL OF LOS ANGELES, CALIFORNIA, 1985.

Fuente: ICCA docs: "Chicano Expressions" a new view in american art , April 14- july 31, 1986. Catalogo de Exhibición, New York, USA: INTAR Latin American Gallery, 1986.

Figura 19.2. Judith F. Baca, Mural *Danza de la Tierra*, Latino Cultural Center, Texas. Ver proceso de creación: <https://www.youtube.com/watch?v=ImtaWouMGbI>



Fuente: [judybaca.com/artist/judy-baca-news/danza-de-la-tierra/](https://www.judybaca.com/artist/judy-baca-news/danza-de-la-tierra/)

Figura 20. BMT Jamaica Subway Train, Ciudad de Nueva York.



Fuente: NYT Magazine en: http://www.nytimes.com/2008/05/24/nyregion/24bygone.html?_r=2

Figura 20.2 Galería al aire libre, Graffiti Park en Castle Hill, Austin Texas.



Fuente: www.dreamstime.com

Figura 21. Mural Zapatista en la comunidad indígena Oventic.



Fuente: <http://www.chiapassolidarity.wordpress.com>

Figura 21.2. Mural Zapatista, Escuela zapatista en Chiapas.



Foto: Centro de Derechos Humanos Fray Bartolomé de Las Casas

Figura 22. Ayesha Prieto, Mural “Movimiento Jaranero” Quilombo, FICA Ciudad de México.



Foto: Ayesha Prieto

Figura 23. y 23.2 Ayesha Prieto, Mural “Árbol Genealógico”, FICA Xalapa.



Fotos: Pierre Vergnes

Figura 24. Disposición espacial de los murales “Cuatro Elementos Ancestrales u Orixas” Quilombo FICA, Xalapa.



Figura 25. Ayesha Prieto, Elemento Agua-Yemanja, Ayesha Prieto. De la serie “Orixas”



Foto: Ayesha Prieto

Figura 26. Ayesha Prieto, Elemento Aire-Oxala, De la serie “Orixas”



Foto: Ayesha Prieto

Figura 27. Ayesha Prieto, Elemento Tierra-Oxossi, De la serie “Orixas”



Foto: Ayesha Prieto



**Figura 28. Ayesha Prieto,
Elemento Fuego-Yansa,
De la serie "Orixas"**

Foto: Ayesha Prieto

**Figura 29. Ayesha Prieto, Disposición espacial del Mural "La Música une al Mundo"
Quilombo FICA Xalapa**



MURO 2 "Vientos"
5 x 2 mts

MURO 1 "Percusiones"
5 X 1,70 mts
primera vista al entrar al
Quilombo

MURO 3 "Cuerdas"
vista frontal desde el espacio
de enseñanza de Son jarocho

Fotos: Ayesha prieto y Pierre Vergnes

Figura 29.2.
Ayesha Prieto,
Detalle de Mural
“Percusiones”,
Quilombo FICA
Xalapa, Ver.



Figura 29.3.
Ayesha Prieto,
Detalle de Mural
“Vientos”,
Quilombo FICA
Xalapa, Ver.



Figura 29.4.
Detalle de Mural
“Cuerdas”
Quilombo FICA
Xalapa, Ver.



Fotos: Ayesha prieto y Pierre Vergnes.

Figura 30. Mural “Dualidad de Rio” Ayesha Prieto. Quilombo FICA, Rio de Janeiro.



**Foto:
Ayesha Prieto y
Pierre Vergnes**

Figura 30.2. Proceso de creación Mural “Dualidad de Rio”



Foto: Ayesha Prieto y Pierre Vergnes.

Figura 31. Boceto enviado a *Mestre Cobra* en Abril de 2014.



Foto/Scan: Ayesha Prieto

Figura 32. Boceto definitivo considerando la arquitectura y transito del espectador.



Foto/Scan: Ayesha Prieto

Figura 32.2. Vista Panorámica del espacio a intervenir, Quilombo Tenondé, FICA, Bahía



Foto: Pierre Vergnes

Figura 33. Rectángulos visibles con divisiones geométricas: Diagonales-Direccionales.

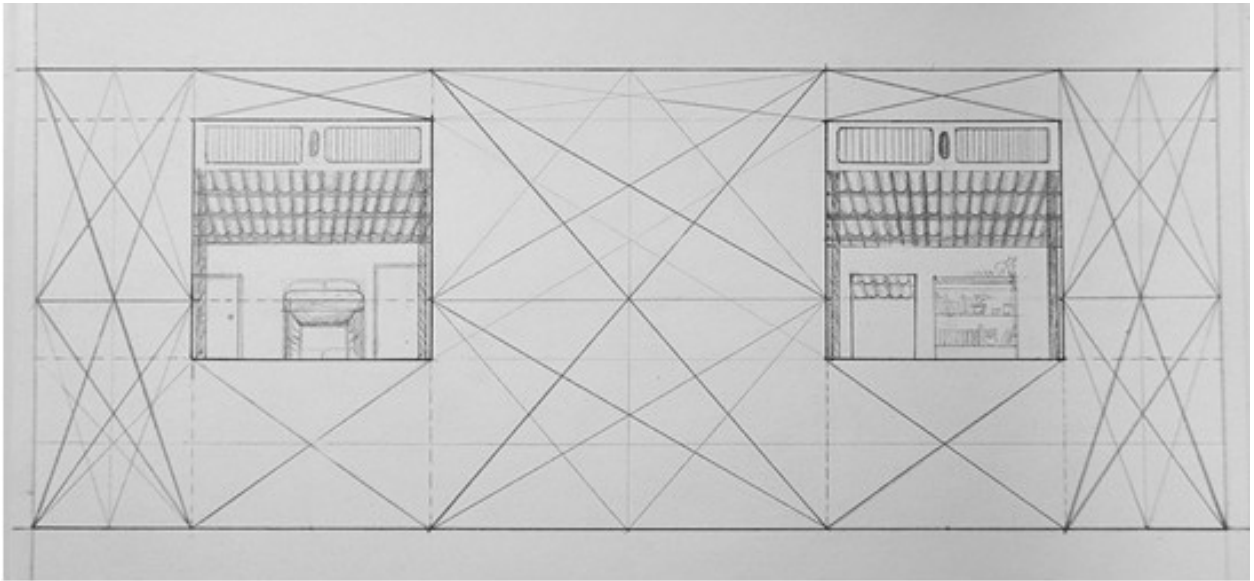
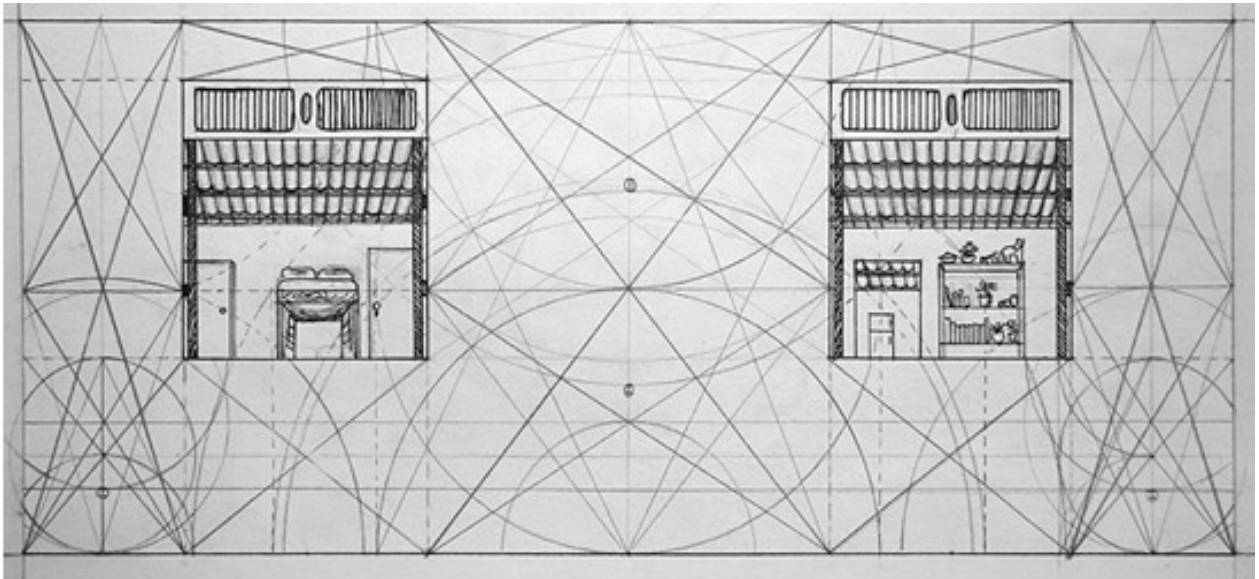
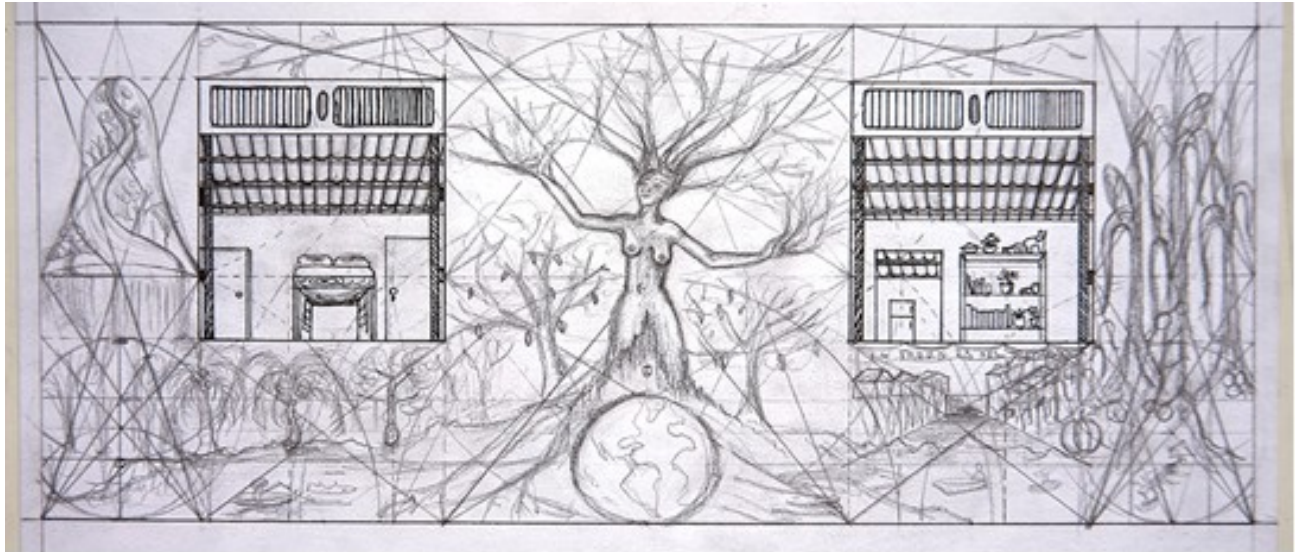


Figura 34. Traza Geométrica y Aurea en el plano.



Foto/Scan: Ayesha Prieto

Figura 35. Dibujo en Grisalla sobre Traza Geométrica.



Foto/Scan: Ayesha Prieto

Figura 36. Fondos de Color



Foto/Scan: Ayesha Prieto

Página Siguiente: Figura 37. Ayesha Prieto Mural “Agricultura Ancestral”, Vista Frontal, Kilombo Tenondé, Mayo 2014.

Foto: Pierre Vergnes.



Figura 38. El incluir en la producción de la obra a los miembros de la comunidad, fortaleció el sentido didáctico del mismo



Figura 39. Durante la realización del mural, la secretaria del trabajo de Brasil captó imágenes del *Quilombo* para un documental sobre iniciativas productivas.



Fotos: Pierre Vergnes

GLOSARIO

GLOSARIO

Ambientalista

1. que es especialista en ciencias ambientales.
2. adjetivo/nombre común de una persona que defiende activamente el medioambiente.

Ancestralidad

1. El origen étnico de un pueblo o de una persona.

Autogestión

1. En el ámbito de la organización, la autogestión significa *administración autónoma*, también llamada en el contexto de un proceso de ejecución autónomo: *proceso ejecutivo*, es el uso de cualquier método, habilidad y estrategia a través de las cuales los partícipes de una actividad pueden guiar el logro de sus objetivos con autonomía en el manejo de los recursos. Se realiza por medio del establecimiento de metas, planificación, programación, seguimiento de tareas, autoevaluación, autointervención y autodesarrollo. La autogestión pretende el empoderamiento de los individuos para que cumplan objetivos por sí mismos.
2. Etimológicamente significa gestión por uno mismo. Se trata de una vieja idea anarquista que cobró especial significado y vigor después de 1950, a raíz de su puesta en práctica en Yugoslavia como fórmula generalizada de organización social y política a todos los niveles del Estado.

Boceto.

1. Primera forma de una obra pictórica, realizado a pincel y en color sobre el soporte virgen del tema al carboncillo o a lápiz. Los bocetos, bosquejos o esbozos; pueden sentar la base inicial de la superficie pictórica.
2. Primer trazado de puntos, líneas y manchas que plantea una primera aproximación o construcción de la obra pero aún no totalmente definida. Sirve de base al artista para la aplicación de las siguientes capas de pintura.

Colectividad

1. Conjunto de personas que tienen problemas e intereses comunes." Colectividad rural; colectividad de trabajadores".

2. Conjunto de personas que viven en un mismo territorio y comparten determinadas circunstancias (intereses, normas, hábitos, cultura, etc.).

Comunidad

1. (del latín *communītas*, -ātis) es un grupo de individuos que tienen ciertos elementos en común, tales como el idioma, costumbres, valores, tareas, visión del mundo, edad, ubicación geográfica (un barrio, por ejemplo), estatus social o roles. Por lo general, en una comunidad se crea una identidad común, mediante la diferenciación de otros grupos o comunidades (generalmente por signos o acciones), que es compartida y elaborada entre sus integrantes.

2. Generalmente, una comunidad se une bajo la necesidad o mejora de un objetivo en común, como puede ser el bien común; si bien esto no es algo necesario, basta una identidad común para conformar una comunidad sin la necesidad de un objetivo específico. También se llama comunidad a un conjunto de animales (o de cualquier otro tipo de vida) que comparten ciertos elementos.

Cultura

1. Definición de la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, como “el conjunto de los rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social y que abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias” (UNESCO, 2009).

Dialéctica

1. Método de razonamiento que enfrenta posiciones diferentes para confrontarlas y extraer de ellas la verdad.

2. Arte del diálogo y el convencimiento a través de la palabra

Hegemonía

1. f. Supremacía que un estado o pueblo ejerce sobre otro. Ejemplo: la hegemonía árabe en España duró casi ocho siglos.

2. P. ext., superioridad o supremacía de cualquier tipo. Ejemplo: en la competición quedó clara la hegemonía de los atletas africanos en las pruebas de fondo.

Fenómeno Perceptivo

1. Toda apariencia o manifestación material o espiritual relacionada con la percepción y los sentidos.

Funcionalidad

1. f. Conjunto de características que hacen que algo sea práctico y utilitario.

Grisalla

1. Pintura realizada mediante sombras de diferentes tonos de grises o de otro color neutro. A veces se utiliza para el dibujo subyacente o para los esbozos, durante el renacimiento se usó para imitar el efecto de la escultura.

Iconografía

1. Conjunto clasificado de imágenes que configuran el tema representado en una obra de arte.
2. Estudio u obra que describe y analiza las imágenes relacionadas con un tema artístico.

Identidad

1. f. Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás.
2. f. Conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás.

Identitario

1. El término en cuestión es de uso frecuente en el área de las Ciencias Sociales; no es reconocido por la RAE, pero desde un punto de vista morfológico no implica anomalías, ya que está formado a partir del morfema "ident", fácilmente reconocible en el sustantivo "identidad". Así, es similar a "identificación" o "idéntico".

Identitarismo

1. El Identitarismo es abiertamente etnocentrista, rechazando el racismo primario. En su lugar los identitarios promueven el etno-diferencialismo, un concepto que rechaza el universalismo homogeneizador y que promueve la preservación de los pueblos y de sus respectivas culturas, con vista a un desenvolvimiento basado en el Derecho a las diferencias y en el derecho de los pueblos a disponer de sí mismos.

Ideología

1. (Del gr. *ιδέα*, idea, y -logía) f. Doctrina filosófica centrada en el estudio del origen de las ideas.
2. f. Conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona, colectividad o época, de un movimiento cultural, religioso o político, etc.

Modelado

1. Pasaje paulatino que va desde el valor alto de la luz, al valor bajo de la sombra, con lo cual se provoca sobre la superficie pictórica la sugerencia de volumen en los objetos
2. Labor escultórica que se lleva a cabo con materiales plásticos, arcilla por ejemplo, y a través de la cual por el agregado del material se llega a integrar una forma de carácter tridimensional.

Muralismo

Corriente artística que basa su producción y discurso en la pintura mural u otras intervenciones artísticas en muros, generalmente ligado a una ideología o preceptos específicos, suele ser colectivo, público y por la fuerte herencia de la escuela mexicana, tiende al realismo social.

Percepción

1. Sensación interior que resulta de una impresión material, captación realizada a través de los sentidos.
2. Proceso cognoscitivo que permite interpretar y comprender el entorno.
3. Selección y organización de estímulos del ambiente para proporcionar experiencias significativas a quien los experimenta. La percepción incluye la búsqueda de la obtención y el procesamiento de información.

Pintura Mural

1. pintura realizada sobre muro que tiene en cuenta su entorno, ambiente que la rodea, y su contexto. Las nuevas posibilidades tecnológicas permiten el constante replanteamiento de la intervención plástica sobre la arquitectura, ampliando el concepto constantemente.

Quilombo/*Kilombo*.

1. *Kilombo* del Quimbundu de Angola. En la época colonial de América Latina, el concepto se empleaba para nombrar al sitio donde se reunían los esclavos de raza negra.

2. Los quilombos en Brasil, pueden definirse brevemente como: "Centros de reunión comunitario, políticamente activos". Poblados de personas fugitivas del régimen esclavista de Portugal en Brasil.

3. Zona que ocupaban los esclavos al alcanzar la libertad, luego de escapar de las minas y las plantaciones que controlaban los esclavistas procedentes de Portugal.

Valorización Artística

Establecer la importancia de algo, una obra artística, de diseño u otras categorías estéticas. Los valores artísticos son vitales para las relaciones estéticas: Temáticas, Estéticas y Pictóricas.

Veladura

Capa transparente de pintura aplicada sobre otro color o fondo, con el fin de que al pasar la luz por ella, sea reflejada por la superficie subyacente y modificada por la veladura. El efecto de un color subyacente a través de una veladura no es igual que cualquier efecto que se pueda obtener mezclando los dos pigmentos en la pintura directamente.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

Acha, Juan. *Expresión y Apreciación Artística*, Ed. Trillas, México, 1993.

Autores Varios. *Memoria del Congreso Internacional de Muralismo (1998): San Ildefonso, cuna del Muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*. Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, 1999.

Balmori Picazo, Santos. *Áurea medida*, Coordinación de Humanidades, UNAM, México, 1978.

Belkin, Arnold. *Contra la Amnesia, Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Domés, 1986.

Cardoza y Aragón, Luis (et al.). **Orozco: Una relectura**, IIE. UNAM. México, 1983.

Cardoza y Aragón, Luis. *Pintura Contemporánea de México*, Ediciones Era, 1^{ra} edición, México, 1974.

Cennini, Cennino. *El libro del arte*, comentado y anotado por Franco Brunello; introd. Por Licisco Magagnato; traducido del italiano por Fernando Olmeda Latorre, Akal, Madrid, 1988.

Charlot, Jean. *El Renacimiento Del Muralismo Mexicano, 1920-1925*, traducción de Ma. Cristina Torquillo Cavalcanti, Ed, Domés, México, 1985.

Cimet Shojjet, Esther. *Movimiento Muralista mexicano: Ideología y Producción*, UAM Xochimilco, División de Ciencias y Arte para el Diseño, México, 1992.

Clovis Moura, *Os quilombos e a rebeldía negra*. São Paulo. Brasiliense, 1981.

Driben, Leila. *La Generación, de la Ruptura y sus Antecedentes*, Colección. Historia del Arte Mexicano, FCE, México, 2012.

Fernández, Justino. *Arte Moderno y Contemporáneo de México, Tomo II, El arte del siglo XX*, UNAM. IIE. México 1994.

Freitas, Décio. *Palmares: A guerra dos Escravos*, Porto Alegre, Ed Movimento, 1973.

Goldman, Shifra. *Pintura Mexicana en Tiempos de Cambio*, Ed Domés. México, 1989.

Gutiérrez, José. *Del fresco a los materiales plásticos: nuevos materiales para pintura de caballete y mural*, Editorial Domés, México, 1986.

Híjar Serrano, Alberto. *Frentes, Coaliciones y Talleres, grupos visuales en México en el siglo XX*, centro cultural casa Juan Pablos, CONACULTA. México, 2007.

Jaimes, Héctor. *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*, Plaza y Valdés, México, 2012.

Mérida, Carlos y Guzmán Urbiola, Xavier. *Escritos sobre arte: El muralismo*, Colección Artes Plásticas, Serie: Investigación y Documentación de las Artes, 1, México INBA-CENIDIAP. México, 1987.

Mollison, Bill y Reny, Mia. *Introducción a la Permacultura*, CIBT. 1999.

Moyssén, Xavier. *Cuarenta siglos de plástica mexicana: Arte moderno y contemporáneo*. Herrero, 1971.

Moyssén, Xavier. *Siqueiros antes de Siqueiros*. En: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol. 12, Núm. 45, pp.177-193, México, 1976.

Orozco, José Clemente. *Autobiografía*, Ed. Era, México, 1981.

Reyes, Alfonso. *Visión de Anahuac y otros ensayos*, FCE, México, 1983.

- Rivera, Diego. Prologo de Tíbol, Raquel. *Arte y Política*, Ed. Grijalbo, México, 1979.
- Rodríguez, Antonio. *El Hombre en Llamas. Historia de la pintura mural en México*, Editorial: Thames and Hudson. London. 1970.
- Sánchez, Alma B. *La Intervención Artística en la Ciudad de México*, Consejo Nacional para las Cultura y las Artes. 2003.
- Silva Molina, Fabián. *Elementos del Lenguaje Visual: Escalas Tonales, Vol. 3* en: *Cátedra de Comunicación Visual Gráfica 1-3*, Ciencias de la comunicación, UNT, San Miguel de Tucuman, 2005.
- Siqueiros, David Alfaro. Prologo de Luis Arenal, *Como se pinta un mural*, México, Ediciones taller Siqueiros, 1977.
- Siqueiros, David Alfaro. *Me llamaban el Coronelazo: Memorias*. Biografías Ganesa. México, Grijalbo, 1977.
- Siqueiros, David Alfaro (et.al). *Releer a Siqueiros: Ensayos en su centenario*. CONACULTA. INBA-CENIDIAP. México, 2000.
- Suárez, Orlando S. *Inventario del Muralismo Mexicano, Siglo VII a.c-1968*, México, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, 1972.
- Tíbol, Raquel. *Textos de D.A. Siqueiros*. Fondo de Cultura Económica, México, 1974.
- Torres Michúa, Armando. *La pintura Contemporánea (1900-1950)*, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, México, 2013.
- Uranga, Emilio. *El pensamiento filosófico*. Fondo de Cultura Económica, México, 1963.

Tesis

Alcaráz Velasco, Federico Israel. *El fenómeno del Graffiti Contemporáneo de la ciudad de Szczec, Polonia 2012: Una aproximación al entendimiento de un fenómeno transgresivo de las sociedades inconformes*, Tesis licenciatura, Asesor: Antonio Salvador Mendiola, México, UNAM, 2014. FES Aragón.

Canales Hidalgo, Juan Antonio. *Pintura mural y publicidad exterior, de la función estética a la dimensión pública*. Tesis Doctoral. Facultad de Bellas Artes de San Carlos departamento de pintura. Universidad politécnica de Valencia, 2008.

Fernández Merino, Mario Enrique *El mural "Queremos la Tierra y la queremos ahora", como propuesta educativa para la enseñanza de las artes plásticas en el Colegio de Ciencias y Humanidades*, Tesis de Licenciatura, asesor: Patricia Quijano, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1996.

Gálvez Mancilla, Elena. *Simbolismo de Identidad en el mural Zapatista*, Tesis licenciatura, asesor Dr. José Alejo García, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. México, 2008.

Hernández Castellanos, Leopoldo. Tutor: Francisco Plancarte Morales, *El Muralismo Mexicano Actual y los Imaginarios Sociales en la Construcción de la Identidad Nacional*, Tesis Doctoral, Tutor: Fco. Ulises Plancarte, UNAM. FAD. México, 2015.

Levison, Laura. *Orígenes ideológicos y formales de la trinidad revolucionaria, su inserción en la gráfica y el muralismo*. Tesis de Maestría, asesor: Alicia Azuela UNAM. Facultad de Filosofía y Letras, 1997.

Lobo Pérez, María del Rocío. *Muralismo mexicano y dialogo visual*. Tesis de Maestría, asesor: Adrián Villagómez Levre, UNAM. Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1995.

Munguía García, Xochitl. *El desdoblamiento de la mirada. La construcción visual e Ideológica del Arte México Americano Contemporáneo*. Tesis de Maestría. Tutor: Dr. Jaime Cuadriello. México, UNAM, 2009. Facultad de Filosofía y Letras.

Patiño Navarro María Norma. *Diego Rivera, un personaje público entre el reconocimiento y la polémica*. Tesis de Maestría, asesor, Silvia Pappé Willenegger, UAM Azcapotzalco, México, 2010.

Pérez Orduña, Facundo. *La pintura mural en la Comunidad*. Tesis de Licenciatura, Asesor: Jorge Alberto Novelo, UNAM. ENAP. 2000.

Ramos Pinedo, Imuris Aram. *Inquietudes de la Pintura Mural en México. Propuesta de Producción Plástica de tres Murales Pictóricos*. Tesis de Maestría, Tutor: Alfredo Nieto Martínez. UNAM. FAD. México, 2015.

Revistas

Álvarez Rodríguez, Sergio. "**Procesos cognitivos de visualización espacial y aprendizaje**", *Revista de Investigación en Educación*, Núm. 4, 2009.
<http://reined.webs.uvigo.es/ojs/index.php/reined/article/viewFile/33/28>

Baca, Judith, et. al. "*A New American Art*". *Chicano Expression*. New York, USA, INTAR Latin American Gallery, 1986. April 14, July 31, catálogo de exhibición.
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/847448/1anguage/es-MX/Default.aspx>

Córdova, Arnaldo. "*La Filosofía de la Revolución Mexicana*", Cuadernos políticos, Núm. 5, la filosofía actual en América Latina, México, Morelia, Julio-Septiembre de 1974, pag. 93-53.
<http://www.bolivare.unam.mx/cuadernos/cuadernos/contenido/CP.5/CP5.10Cordova.pdf>

Cortés, Marta Teresa. *"La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios durante el cardenismo"*. Revista de Estudios Históricos. Núm. 13, enero-junio, México, 1991.
Pág. 120

Cortés Zavala, Ma. Teresa *"TZINTZUN, Revista de Estudios Históricos"*, No.13 Enero -Junio, pag. 115-130, México 1991.
http://tzintzun.iih.umich.mx/num_anteriores/pdfs/tzn13/artistas_cardenismo.pdf

Cuevas, José Luis. *"La cortina de nopal"* Revista Novedades, suplemento cultural
"México en la Cultura", México, 1951.

De la Rosa Alzate, Adriana. *"Las figuras retóricas visuales: Apuntes para explorar la metáfora visual"*, Habladurías, No. 4, Universidad Autónoma de Occidente, Enero-Junio 2005. <http://red.uao.edu.co/bitstream/10614/94/1/T0003293.pdf>

Delgadillo Guerrero, Marco Antonio Alfredo Rico Chávez, *"El muralismo mexicano, el arte al servicio de la nación"*, La Gaceta, Núm. 6, Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño (CUAAD), julio 2008.
http://www.gaceta.udg.mx/Hemeroteca/paginas/537/G537_cot%206.pdf

García, Rupert y Drescher, Tim. *"Recent RAZA Murals in U.S."*, *Radical America*, Vol. 12. Somerville, MA, USA, March- April, 1978.
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1127368/language/es-MX/Default.aspx>

Jungers, Pedro Rodolpho Abib. *"La capoeira y sus aspectos mítico-religiosos"* Ministerio de Relaciones Exteriores, *Revista Textos de Brasil*. No 14.
<http://dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revistaesp14-mat9.pdf>

León, Del Río, M^a. Belén **"Arquetipos e inconsciente colectivo en las artes plásticas a partir de la psicología de C. J. Jung"**, *Arte, Individuo y Sociedad*, Vol. 21, Universidad Complutense, 2009.

<http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0909110037A/5757>

López Orozco, Leticia y Sánchez, Mauricio Cesar. **"Problemática de la catalogación del muralismo mexicano"**, *Crónicas. El Muralismo, Producto de la Revolución Mexicana en América*, No.14, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Filosofía y Letras, SIMMA, UNAM. <http://revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/viewFile/24571/23152>

Medina Ávila, Virginia. **"El Ateneo de la Juventud y el arte: los pintores ateneístas y la revista Savia Moderna"**. Multidisciplin@, Revista Electrónica. México, UNAM, 2011. Págs.77 – 88. FES Acatlán .Núm. 10.

Montes, María Lucia **"Zumbi dos Palmares: Identidade Nacional e Democracia"**

Revista CIÊNCIA HOJE. No 48, noviembre 1988, Mandinga

Ediciones.<http://documents.mx/documents/capoeira-angola.html>

Olivares Correa, Marta. **"Reflexiones sobre integración plástica"**, Revista digital CENIDIAP, Abril-Junio 2005.

<http://discursovisual.net/dvweb04/agora/agoolivares.htm>

Orozco, José Clemente. **"New world, New races, New art"** *Creative Art Magazine*, Vol. 4, No. 1, NY, 1929.

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/782312/language/es-MX/Default.aspx>

Takeguma, Rui. **"Capoeira Angola, Arte de Libertad"**, *Revista Libertarias*, Núm. 2, 1997.

<https://laturbaediciones.files.wordpress.com/2010/03/capoeira.pdf>

Artículos y Publicaciones Digitales

Álvarez, Sol. *Tutela Estatal y Nuevas Tendencias/ 1950-1960*, Discurso visual, CENIDIAP.

<http://discursovisual.net/1aepoca/dvweb09/art09/art09.html>

Ávila, Virginia Medina. *El ateneo de la juventud y el arte: Los Pintores Ateneístas y la revista Savia Moderna*, Multidisciplin@, Revista Electrónica FES Acatlán, UNAM.

<http://revistas.unam.mx/index.php/multidisciplina/article/view/34255/3123>

Azuela, Alicia *Militancia Política y Labor Artística de David Alfaro Siqueiros: De Olvera Street a Rio de la Plata*, Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México, No. 35, pp.109-144, enero-Junio, 2008.

http://scielo.unam.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26202008000100004&lng=en&nrm=iso#notas

Ballesteros Martín, Lourdes *El candomblé de Bahía*, Septiembre, 2007.

http://www.aseab.es/estudios/Trabajo_candomble.pdf

Delgadillo, Marco Antonio y Rico Chavez, Alfredo. *El Muralismo Mexicano, el arte al servicio de la nación*, Ágora, Gaceta pp. 6. CUADD. Julio 2008.

http://www.gaceta.udg.mx/Hemeroteca/paginas/537/G537_cot%206.pdf

Frayssinet, Fabiana *Brasil: quilombo de resistencia cultural negra*. Contralinea,

<http://contralinea.info/archivo-revista/index.php/2009/01/03/brasil-quilombo-de-resistencia-cultural-negra/>

Fukushima Martínez, Eiji *Las paredes hablan con Tepito Arte Acá*, Segunda época,

UACM, 2012. http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/15-634-9177uyh.pdf

Goldman, Shifra. *Siqueiros y tres de sus primeros murales en Los Ángeles*, Trad. Maria Koebeh, artículo publicado en *Art Journal*, No. 4, Verano de 1974.

<http://revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/viewFile/17247/16425>

Gutiérrez, María de la Luz. **Premio INHA**, Dirección de Medios de Comunicación, INAH Noticias, No 25, 29 enero, 2015.
http://www.inah.gob.mx/images/boletines/pdf//article/436/20150129_boletin_025.pdf
<http://www.inah.gob.mx/es/boletines/2424-pinturas-rupestres-mas-antiguas-de-america>

Hernández, Rafael Figueroa. **Historia del Son Jarocho**.
<http://www.tlaco.com.mx/cultura/pdf/SonJarocho.pdf>

Híjar Gonzales, Cristina. **Rastros de rebeldía. Murales Zapatistas**, CENIDIAP-INBA
<http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/24572/23153>

Killinger Larrea, Cristina y Ruiz, José Luis. **Memoria y territorio quilómbola en Brasil**.
Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia, 2004, no 20, pp.91-215.
<http://www.raco.cat/index.php/QuadernsICA/article/viewFile/95595/163867>

Moguel, Clara Bolívar. **Del Arte culto al Arte Popular. Escuelas de pintura al Aire Libre**. MUNAL, Noviembre 27, 2013.
<http://culturacolectiva.com/del-arte-culto-al-arte-popular-escuelas-de-pintura-al-aire-libre/>

Museo Palacio de Bellas Artes, **MURALISTAS**.
<http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/assets/descargables/muralistas.pdf>

Otero, Alejandro **"Del Arte Abstracto"** Los disidentes, París No. 4 junio 1950. pp.10-14
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/813611/language/es-MX/Default.aspx>

Palacios, Alfredo. **El arte comunitario: Origen y Evolución de las Prácticas Artísticas Colaborativas**, 2009.
http://www.ub.edu/hscatreballsocial/sites/default/files/pdfs/recursos/palacios_arte_comunitario_origenes.pdf

Saldaña Benítez, Fernando. *Arnold Belkin (1930-1992): La Función Social del Arte*, Arte + Cultura + Educación, Agosto 2015.

<http://fernandosaldana-artecultura.blogspot.mx/2015/08/arnold-belkin-1930-1992-la-funcion.html>

Tibol, Raquel, *El Laboratorio Muralístico de Arnold Belkin*.

http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/12352/public/12352-17750-1-PB.pdf

Torres, Ana María. *Guerra Cultural en América Latina: debates estéticos y políticos*, Cátedra de Artes No. 14, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013.

<http://catedradeartes.uc.cl/pdf/catedra%20141/4%20Torres.pdf>

Torres, Leticia. *Aproximación a las Ideas Estéticas de Carlos Mérida*, Abrevias quinta serie, CONACULTA-INBA. CENIDIAP. Estampa Artes Gráficas, Primera edición, 2013.

<http://cenidiap.net/biblioteca/abrevian/5abrev-LeticiaTorres.pdf>

Torres, Leticia. *La Integración Plástica: confluencia y divergencias en los discursos del arte en México*, CURARE, Espacio crítico para las artes en México.

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/Portals/0/WorkingPapers/No2/Torres.ICAA%20Working%20Papers.pdf>

Vargas Lozano, Gabriel. *El Ateneo de la juventud y la Revolución Mexicana*, Lit.

Mexicana, vol.21 no.2, UNAM, México, 2010.

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25462010000200003#notas