

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS SUPERIORES



EL MURALISMO MEXICANO EN LOS AÑOS VEINTE
CONCEPTOS DE ORGANIZACION PICTORICO Y SU
ADECUACION A LA ARQUITECTURA.

DIEGO RIVERA; SU OBRA EN LA SECRETARIA DE
EDUCACION PUBLICA.

JOSE CLEMENTE OROZCO, EN LA ESCUELA
PREPARATORIA NACIONAL No. 1 SAN ILDEFONSO



FILOSOFIA
Y LETRAS

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
MAESTRIA EN HISTORIA DEL ARTE
P R E S E N T A
O F R A A H A R O N I

MEXICO, D. F.

OCTUBRE DE 1977



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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.

Quisiera agradecer al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, que me dió la oportunidad de estudiar en México.

A los maestros de la U.N.A.M. que me enseñaron la riqueza del arte Mexicano en todas sus épocas.

Y, en especial, a la Maestra Rita Eder, que me proporcionó su - ayuda, dirigiéndome en este trabajo.

I N D I C E

	Pág.
Introducción	3
Condiciones Ideológico-Históricas que abrieron el camino para el Muralismo	5
Observaciones de los muralistas en torno a la pintura mural en-México y en Italia al principio de los años veinte	10
Observaciones en torno a la relación formal de la organización global de la pintura mural italiana y la pintura de Diego -- Rivera	12
La pintura del México antiguo como fuente de influencia sobre el muralismo	
A.- La Pintura Mural Prehispanica	19
B.- La Pintura Mural Colonial	21
La obra de Diego Rivera en el edificio de la Secretaría de -- Educación Pública	25
La obra de José Clemente Orozco en la Escuela Preparatoria -- Nacional número 1 San Ildefonso .	49
La integración de la Pintura Mural a la Arquitectura	67
La aplicación de la Pintura Mural a los corredores de los patios.	72
Conclusiones	79
Notas	83
Láminas	89
Bibliografía	92

INTRODUCCION.

El muralismo mexicano, surgido a principios de la segunda década de este siglo, es un fenómeno acerca del cual se conoce y se ha discutido mucho. El tratamiento de dicho fenómeno parte esencialmente de un punto de vista histórico-sociológico, de ahí deriva la tendencia a enfatizar la actuación de los artistas y dar atención sobre todo a la temática. Aunque también hay análisis formal, generalmente hay referencia a las composiciones aisladas más que al conjunto.

En esta tesis propongo investigar otros aspectos, es decir, cómo los artistas confrontan el problema de la organización global de sus obras según las condiciones arquitectónicas que presentan los edificios. Específicamente quiero mostrar la organización de la pintura mural como un conjunto de grandes superficies, idea que también rige la disposición de los corredores en los edificios coloniales, alrededor de los patios.

Intento expresar mis dudas acerca de la posibilidad de la aplicación adecuada de la pintura, sobre todo realizada a partir de conceptos modernos, a una arquitectura más antigua. Me refiero en mi trabajo precisamente a la obra de José Clemente Orozco en la Preparatoria No. 1 de San Idelfonso, y la de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública.

Siqueiros opina que las obras de Rivera y Orozco son "la primera expresión madura de arte público después de un larguísimo período de decadencia de las artes plásticas en el mundo entero. La primera expresión profesional importante para el desarrollo de un arte público moderno con todos los aspectos positivos y negativos del período en ella se produce" (1)

'Arte público, tal es la idea esencial de todo este movimiento cultural, la cual trata de ser realizada por estos artistas a principios de los años veinte. Siqueiros se -

refiere específicamente a la temática socio-política nueva que ocupa a estos pintores (además de los temas históricos y folclóricos que ellos y los otros artistas pintan) .

No es mi intención básica tratar de nuevo el tema del contenido de la-pintura mural, sino acercarme al problema del arte público desde otro punto de vista . Me propongo mostrar en que medida tenían conciencia los pintores muralistas de la --necesidad de realizar sus ideas en forma adecuada a las posibilidades visuales del --espectador .

CONDICIONES IDEOLOGICO-HISTORICAS QUE
ABRIERON EL CAMINO PARA EL MURALISMO.

El muralismo mexicano es fruto de una preparación ideológica anterior y - de condiciones históricas que prácticamente permitieron la posibilidad de realizar - - tales ideas precisamente en esta época.

Respecto a la base ideológica y a la voluntad de renovar este medio anti - guo, existen algunos factores que se entrelazan.

Una influencia fundamental podría ser la del Dr. Atl (Gerardo Murillo), - pintor y científico que después de vivir muchos años en Europa, regresó a México en - 1904, y empezó a predicar a la generación joven de pintores el mexicanismo de la cul - tura y la importancia de la pintura mural. Glorificó los frescos renacentistas italianos - como el fenómeno cultural más importante del arte occidental de todas las épocas. En 1910 sugirió la fundación de un círculo artístico para evitar la importación de artistas extranjeros que se dedicarían a la decoración para las fiestas del centenario de la -- Independencia. (2). En este mismo año esta organización pidió y recibió permiso de la Secretaría de Instrucciones para pintar los muros del anfiteatro de la Preparatoria de San Idelfonso. La Secretaría decidió el tema "Evolución humana", los paneles fueron dividi - dos entre los artistas y los andamios fueron construídos cuando explotó la Revolución y - se pospuso el " muralismo " (3).

En 1911 los estudiantes de la Academia de San Carlos se levantaron en con - tra de los sistemas académicos. En 1913 se fundó una escuela " al aire libre " (al estilo de la escuela de Barbizon) y empezaron a aparecer, aún antes, los temas mexicanos en

las obras de Saturnino Herrán o Francisco Goitia.

En 1914, cuando se nombró al Dr. Atl director de la escuela de Bellas Artes, declaró que los arquitectos, escultores y pintores no debían trabajar pensando en las exhibiciones o diplomas sino con el fin de realizar la decoración de un edificio (4)

La idea de la pintura mural como un arte del pueblo y para el pueblo, también como una continuidad de expresión artística del México antiguo, se cristaliza con mayor fuerza en la época de la Revolución. En 1919 se llevó a cabo un congreso de soldados artistas en la ciudad de Guadalajara, auspiciado por el Sr. Zuno, Gobernador del estado de Jalisco. En este congreso se discutió la nueva orientación del arte y de la cultura mexicana (5).

En el mismo año se encuentran Rivera y Siqueiros en París y discuten estos temas. En 1920 partió Rivera a Italia para estudiar el fenómeno de la pintura mural desde cerca durante 17 meses, recorriendo el país a lo largo y a lo ancho.

En 1921, David Alfaro Siqueiros - que había tomado contacto con las ideas radicales en Europa - publicó en el periódico Vida Americana en Barcelona, las mismas ideas que luego, en 1923, sirvieron como manifiesto del Sindicato revolucionario de obreros técnicos y plásticos.

... " El arte del pueblo mexicano es el más grande y de más sana expresión espiritual que haya en el mundo y su tradición muestra posesión más grande. Es grande porque siendo del pueblo es colectiva, y esto es el porque nuestra meta estética es socializar la expresión artística que tiende a borrar totalmente el individualismo que es burgues. Repudimos la llamada pintura de caballete y todo el arte de los círculos ultraintelec -

tuales porque es aristocrático y glorificamos la expresión del arte monumental porque es una propiedad pública. Proclamamos que dado que el monumento social es de -- transición entre un orden decrépito y uno nuevo. Los creadores de belleza deben realizar sus mayores esfuerzos para hacer su producción de valor ideológico para el -- pueblo y la meta ideal del arte que actualmente es una expresión de masturbación -- individualista, sea el arte para todos de educación y de batalla ". (6)

Veinte años después, en sus memorias publicadas en Excelsior expresa -- Orozco sus dudas acerca de las ideas que trae dicho manifiesto y las posibilidades de su realización; (7) por ejemplo, el repudio a la pintura de caballete: Esto no tuvo -- lugar de modo alguno ya que no era cosa opuesta a la pintura mural sino diferente y -- tan útil como la otra para el pueblo y los trabajadores. La obra/^{gráfica} tiene la ventaja de poder llegar a cada hogar obrero.

Condenar la pintura de caballete por aristocrática era -- condenar una buena parte del arte de todos los tiempos. El arte proletario: Es un término poco claro -- ¿ Quién puede asegurar que al obrero le va a gustar el arte que le describe a él -- mismo, cuando obviamente en la hora de descanso, de la diversión -- a cada uno le -- gusta disfrutar el ambiente de los mundos ajenos y lejanos de si mismo?

Pintura de Combate: Es para incitar a los oprimidos a la lucha por su liberación. Este es sin embargo, para Orozco, un punto oscuro; ¿ Cuándo, realmente, -- un artista es capaz de provocar en el espectador procesos mentales que se traduzcan -- en acciones revolucionarias?

La importancia del contenido: Este es el camino hacia la pintura ilustrativa, descriptiva, que descuida la forma para declamar o contar anécdotas.

Terminar con el "individualismo-burgués": La idea de los "equipos de - - artistas" no podía realizarse y dar buenos resultados artísticos. Los gustos de la colectividad - ¿ Quién puede definirlos ?

De todos modos, no cabe duda que estas ideas que se expresan en el mani - fiesto, tendrían que tener, en su tiempo, enorme influencia sobre los artistas y el arte público monumental que aún se realizó en México.

Sin extenderse mucho, hay que decir que la revolución contribuyó a la - - distribución de la educación y de la cultura para el pueblo. Prácticamente, las condiciones para este proyecto fueron propicias dado el tiempo de relativa calma, que caracterizó la presidencia de Alvaro Obregon, (1920-1924) , cuando José Vasconcelos fungió com secretario de educación. Este personaje ideó el sistema educativo mexicano y con - tribuyó al desarrollo de las artes en México. Instituyó métodos más populares que los de la academia. También inició un departamento de dibujo y artesanías y más escuelas - - "al aire libre" para todo público (8).

Vasconcelos fué quien abrió las posibilidades para que el muralismo iniciara su marcha. Todavía antes de ser secretario de Educación Pública, cuando sirvió como - rector de la universidad, en 1920, encargó a Roberto Montenegro y Xavier Guerrero -- las pinturas para el ex convento de San Pedro y San Pablo, cuando decidió transformar - la iglesia en aula de conferencias. (Este edificio lo recibió de las fuerzas armadas).(9) Sirviendo como secretario de Educación podía influir en el otorgamiento de obras de pintura mural en varias instituciones. En 1922 el director de la escuela preparatoria de - -

San Ildefonso encomendó la misión a un grupo de pintores para la cual exigió pintar temas mexicanos. La elección de los muros y el plan fueron hechos a la voluntad de los artistas. (10)

Para instalar la secretaría de educación pública eligieron un antiguo edificio que en otro tiempo fuera convento para mujeres, luego Normal para maestras. Se formó un equipo de arquitectos y artistas como consejeros. En un artículo publicado en "El Universal" del 3 de mayo de 1924 dice Vasconcelos que los arquitectos tendrían que agradecer su buena suerte, ya que podían trabajar en un ambiente de renacimiento artístico. También dice que este edificio será recordado gracias a los artistas que le aconsejaron y decoraron los muros. (11)

No cabe duda que Vasconcelos sirvió como un elemento catalizador para el desarrollo del muralismo, dando las posibilidades de su realización. Cuando él renunció y después de los cambios de régimen, hubo un descanso en el entusiasmo ante el muralismo. No faltan negaciones y críticas aún en la época de Vasconcelos, especialmente cuando el elemento socio-político sobresale cada vez más, así por ejemplo, exigieron que Rivera borrara unos versos de tono revolucionario, del poeta Gutiérrez Cruz que citó en el panel en la Secretaría ("La salida de la mina"). (12) La opinión pública no siempre estaba a favor de la pintura mural, tanto por la temática como por las formas (13), hasta que ocurrió una revuelta contra la pintura en la Preparatoria, específicamente contra la de Orozco. (14).

En la temporada del gobierno de Calles, al principio, disminuyó la actividad de la pintura mural (quedaron Rivera y Guerrero pintando la Secretaría de Educación), pero, como ya estaban los hechos realizados y la conciencia, voluntad y -

experiencias artísticas llegaron a un grado tan alto - el muralismo como fenómeno se - estableció para ser un medio aceptado en México por muchos años.

OBSERVACIONES DE LOS MURALISTAS EN TORNO A LA PINTURA
MURAL EN MEXICO Y EN ITALIA AL PRICIPIO DE LOS AÑOS -
VEINTE.

La cristalización de la idea de expresión artística monumental, en medio de la - pintura mural, propició la necesidad de estudiar este campo directamente, obtener --- impresiones de las obras más antiguas e investigar los problemas tanto técnicos como -- formales. Precisamente con este fin salió Rivera de Paris a Italia, antes de regresar - a México y por 17 meses estudió las obras monumentales de la pintura y mosaico mural. El regresó a Mexico con más de 350 dibujos. En Italia conoció las obras de todos los - tiempos: Desde obras romanas del siglo 1 a.c. en Pompeya, Nápoles y Roma, obras -- bizantinas en Roma y Ravena, pintura mural pre-renacentista de los primitivos Cimabue Giotto, etc. y sobre todo - el arte de los renacentistas, entre ellos Masaccio, Piero de la Francesca, Uccelo, Mantegna, Signorelli, Rafael y Miguel Angel, hasta las obras - del Barroco, como las de Caracci y algunas más tardías como las de Tiepolo. Rivera no fué el único pintor mexicano que estudió en Europa, pero su viaje a Italia se realizó - después que decidió dedicar sus poderes artísticos a la pintura mural. Entre otros que - influyeron a Rivera se encontraban Elie Faure, medico y escritor que inspiró a Rivera

a dedicarse al fresco, y Albero Pani, el consul mexicano en Francia que financió su viaje, ya que Rivera pintó su retrato y el de su esposa. (15) Jean Charlot escribe que Vasconcelos inició este viaje y la secretaría de educación lo financió. (16)

En México, los pintores salieron de viaje para estudiar el pasado local, en el campo de la pintura mural. El pintor Jean Charlot, uno de los primeros muralistas franceses de origen, describió esta experiencia y explicó el carácter de la pintura colonial como vehículo de propaganda: Buscando los murales antiguos, los artistas salieron en grupo a Tepozotlán, Acolman y otros conventos coloniales. Cuando tuvieron más recursos alquilaron un camión para su viaje cultural, hicieron tanto ruido hasta hacer pensar que eran generales en jerga y no artistas que trataban de descubrir raíces estéticas. "mientras que el arte azteca mal logró nuestros planes acerca de la propaganda plastica, el arte colonial logró ser el gran modelo. Las formas autosuficientes de los indigenas no podían ayudarnos a pintar muros que pudieran hablar a la gente, en cambio, la pintura colonial era sinónima de la elocución plástica. Ella resolvió los problemas de la predicación desde las bóvedas y los muros, su voz ascendía esplendidamente desde el punto de vista de la oratoria, pero tenía cuidado de dar su mensaje con tal claridad, que hasta el alma más humilde pudiera entenderlo y recibirlo. El arte colonial era más audaz que el nuestro; mientras nosotros estábamos indecisos en cuanto a la elección entre la pureza de la forma y el pragmatismo, esperando salvar ambas, el artista colonial vió como axioma, que toda expresión plástica tiene que ser funcional para el hombre ..." (17)

También fueron los pintores a Teotihuacan para estudiar, aun que más que otros los problemas técnicos del fresco. (18)

En su viaje en diciembre de 1921 a Yucatán (con Vasconcelos y Best Maugard, atendiendo a la invitación del gobernador Carrillo Puerto, vió Rivera la pintura mural en Chichen-Itza, (19) y en su primera entrevista al regresar de Europa dijo que la abundancia de las obras de arte mexicano antiguo, azteca, maya y tolteca puede ser la mejor -- fuente de estudios para los artistas, pues su calidad no es inferior a la de las obras -- europeas. (20)

* * * * *

OBSERVACIONES EN TORNO A LA RELACION FORMAL DE LA ORGANIZACION -- GLOBAL DE LA PINTURA ENTRE LA PINTURA MURAL ITALIANA Y LA PINTURA DE -- DIEGO RIVERA.

* * * * *

Será adecuado presentar algunos ejemplos de organización de la pintura mural -- como concepto de conjunto, tanto en Italia como en el México antiguo y examinar -- hasta que punto tiene la pintura mural en los principios del movimiento relaciones con esas -- obras antiguas. Dado el hecho que Rivera visitó y estudió muchas obras italianas, mostraré unos ejemplos los cuales pudieron haber influido en el sentido del conjunto en la obra -- de Rivera.

Ninguno de los ejemplos que mencionaré concuerda de manera directa, en sus -- condiciones de aplicación a la arquitectura, con la obra de Rivera o la de Orozco en los patios. Casi no existen pinturas murales en patios en Europa. (sobre este tema volveré -- más adelante).

Será difícil encontrar semejanzas exactas entre la organización de la pintura de Rivera u Orozco y la pintura mural anterior. Sí, existen hasta cierto punto huellas de -- impresión de detalles, posturas de imagenes, colores y aún composiciones de algunas escenas.

Es posible advertir una relación entre la primera pintura mural de Rivera, " La Creación " En el anfiteatro Bolívar y las mosaicas bizantinas, específicamente el uso del oro, formando halos, en las formas lineales y en las posturas hieráticas de la mayoría de las imágenes. De esta manera también pudieron influir los retablos italianos pre renacentistas. Se puede relacionar el " abrazo del obrero y del campesino " (lam. 9) con aquel que aparece en la escena "El encuentro en la puerta aurea" (en la obra de Giotto, por ejemplo en la capilla Arena, en Padua. " La salida de la mina" (lam. 8) recuerda, asociativamente, una -- cruxificación " y, tal vez " La maestra rural " podría recordarnos a los discípulos de San Francisco en el ciclo de Asisi. Bernard Myers encuentra que el diseño de la imagen en la pintura de Rivera - una cabeza en forma de globo, nariz pequeña, hombros redondos y - - torso ovoide - como los de la " maestra rural " - aparece en las pinturas de Duccio y sus - contemporáneos. También dice que los grupos grandes, como los de " El primero de mayo " o " Los ejidos " (lam 17), recuerdan la organización de los primitivos pre renacentistas, como por ejemplo, en la " maestra " de Duccio (en Siena).

Existen muchos ejemplos más, donde son notables las relaciones o influencias en los detalles pero, como mi interés principal es mostrar relaciones en cuanto a la organización global, - hay que examinar si existen semejanzas en este sentido.

La unidad entre paneles pintados de un muro puede ser lograda por varios medios; formas, diseños, colores o marcos repetidos pueden unir un conjunto; pero, precisamente en la época del renacimiento empieza a dominar el enfoque de unir todo un conjunto o, por lo menos en partes, mediante el espacio ilusionístico unido. De tal manera que la época del -- renacimiento cambia gradualmente la concepción del espacio en la pintura mural desde la --

organización de espacios fragmentados hacia una unidad espacial de todo el muro o cielo raso, lo que tiene su culminación en el barroco (como pinta, por ejemplo, Giovanni Batista Tiepolo en 1725-1728 en Udine, Italia, escenas bíblicas que ocupan todo el muro y la bóveda (22).

Este enfoque que intenta lograr una unidad espacial recibe su apoyo o se deriva de la invención de la perspectiva geométrica. A principios del siglo XV, y, el uso de la perspectiva aérea.

El arquitecto León Baptista Alberti formuló en el siglo XV por primera vez, en una teoría, todo lo relativo a la ciencia pictórica en su " Tratado de la pintura " y dice así: " La pintura no es, pues, más que la intersección de la pirámide visual a una distancia dada, una vez establecido el centro y constituidos los radios de una cierta superficie representada por líneas y colores artificiales " (23).

Las etapas entre fragmentación total y unidad espacial total que existen a lo largo del renacimiento, creo que se puede relacionar, de una manera limitada, con la organización pictórica de la obra de Rivera en la Secretaría de Educación Pública, en la planta baja, cuando el centro del muro está unido de una forma u otra y, todo el muro está unido en un equilibrio bilateral. En efecto mostraré precisamente obras de la época renacentista italiana, para percibir la concordancia, aunque limitada, entre ellas y la obra de Rivera.

Un experimento interesante para lograr la unidad espacial existe ya a fines del siglo XIII, en Asisi. En la pintura del ciclo de la vida de San Francisco. Las escenas están enmarcadas por pintura arquitectónica y en cada tramo que contiene 3 (en dos ocasiones 4) paneles existe una profundidad de perspectiva (experimental) única que se crea por los oblicuos de los peldaños de madera pintados. Las escenas tienen diferentes-

espacios pero contienen un centro de composición para cada tramo en sentido de una organización equilibrada bilateral.

El siglo XV, " el Cuatrocento " en Italia trae cambios en lo que concierne al tratamiento del espacio en la pintura. Posiblemente el inventor de la perspectiva geométrica haya sido Brunelleschi. En los principios del siglo. Masaccio en sus pinturas manifestó estas nuevas ideas.

En la capilla Brancacci Masaccio pintó un marco arquitectónico que une -- todos los muros de la capilla. Cada muro, aunque contiene escenas diferentes, tiene un punto de fuga común, de tal manera que se logra la unidad espacial, aunque los contenidos son diferentes. (25)

En Arezzo, en la capilla de San Francisco pintó Piero de la Francesca " La leyenda de la cruz verdadera ", comenzó a pintarla en 1466 (26). Aquí trató el pintor de lograr un equilibrio bilateral en las formas y en los temas, entre los dos lados de la capilla. Las pinturas están hechas en tres registros principales; En las partes altas, en forma de arco, aparecen, en el lado derecho, diferentes escenas de una historia " La muerte de Adán " - que comparten el mismo espacio. A la izquierda, paralelamente, - aparece solo una escena " Heraclios restaura la cruz a Jerusalem ". En el centro, a -- cada lado hay un profeta. En el registro medio a la derecha. " El rey Salomon recibe - a la reina de Saba " y " La reina de saba adorando la sagrada madera " - dos escenas - separadas. A la izquierda, en cambio, " el encuentro de la cruz " y " La prueba de la cruz verdadera (de Jesús) " - son dos escenas que tienen un fondo espacial común, -- logrando ésto a través de la iglesia que penetra en el paisaje montaños de la escena que está a su lado. Las escenas centrales en este registro son " El entierro de la cruz " y " Las

torturas de Judas " - tienen alguna idea común: El enterramiento y la entrada al pozo. En el registro más bajo, a la derecha, " El triunfo de Constantino y , a la izquierda - " El triunfo de Heraclios " - O sea, en cada lado hay solo una escena de guerra. La - de Heraclios, aunque no tiene que ver con la leyenda, puede interpretarse su presen- - cia aquí como una necesidad para lograr el equilibrio formal (y tematico). En el - -- centro de este registro " El sueño de Constantino y , a la izquierda " La anunciación - del angel Gabriel a Helena " (parecido a la anunciación tradicional) - También en estas dos escenas se puede observar un equilibrio de forma y de idea.

Trato con detalle este ejemplo para mostrar algunas características que de - cierta forma influyen en la organización de la pintura de Rivera en la SEP : 1) Un equi- _ librio bilateral en forma y en tema (o en idea) aparece en algunos de los registros que se encuentran entre los dos lados de la capilla de Arezzo, y también en los muros de -- Rivera, como mostraré más adelante. 2) El uso de un fondo común para diferentes esce- nas. Este fenomeno ocurre también en la Capilla Brancacci, ya mencionada y en muchas otras obras de este siglo.

En Mantua llegó Mantegna a lograr una unidad espacial que se integra con la arquitectura real. En 1473-4 pintó en el palacio ducal, en la camara de los esposos. (28) Cada muro está pintado con un solo espacio ilusionistico que lo une. En el muro donde -- está la chimenea crea el pintor una escena "La corte" en donde la familia real se situa - sobre la chimenea arquitectonica: A ldo de la familia pintó una escalera y personajes -- que suben por ella hacia la corte. Mas abajo pintó una decoración geométrica de circulos coloridos que une todos los muros. Mantegna toma en cuenta la posición del espectador, - de todos modos tiende a pintar creando el espacio con un punto de fuga muy bajo, lo que

hace descender el agunlo visual . Este hecho se acerca al estado natural de espectador, específicamente cuando la zona de la pintura está alta .

Mantegna logra mas unidad espacial que los artistas que ya he mencionado, - además - usa los elementos arquitectónicos para aplicarlos a su pintura . También lo hace Rivera en varias ocasiones, por ejemplo en las escenas centrales en el segundo patio, - - planta baja (lamina 17) Rivera usa también puntos de vista bajos, pero el tratamiento - del espacio, evidentemente, no es consistente .

La manera de pintar la cúpula en la " camara de los esposos " con el uso de - las figuras tan escorzadas para lograr una ilusión de alturas infinitas, como lo hizo - - Mantegna - puede relacionarse con la pintura de la bóveda en Chapingo, hecha por -- Rivera en 1926-7, pero aquí quizás influyó más el sistema de Miguel Angel aplicado a la bóveda de la Capilla Sixtina en el Vaticano .

En el Vaticano pintó Rafael en 1511-14 en cada " stanza " un tema diferente y, en cada muro, una sola composición . En la camara de Heliodoros, en la " Liberación de San Pedro " la pintura está hecha en una luneta grande con un vano en el centro (29) . El pintor dividió el muro en tres partes y la historia - en tres escenas, a los lados del -- vano pintó dos escaleras y sobre el vano la escena en la cárcel, en donde el ángel viene a liberar a San Pedro . Al lado derecho San Pedro se escapa con el ángel cuando los - - guardias durmen . A la izquierda escena de la guardia . Rafael entrelazó la la arquitectu ra real con la ilusionista, todo el muro está hecho con el equilibrio preciso, hasta el número de las imagenes y las zonas iluminadas . Esta organización equilibrada, la relación- entre arquitectura y pintura y, solo un tratamiento espacial para varios momentos de una historia, pudieron influir en las decisiones de organización pictorica de Rivera .

Miguel Angel, en la bóveda de la capilla Sixtina, en el Vaticano, compone un complejo muy equilibrado, pues cada uno de los paneles principales, construido de varias escenas de la misma historia, tiene su propio espacio. En su " Juicio final, que es más tardío (1535-1541) (30) no existe una unidad espacial, sino que existe una construcción de unos grupos de imágenes, cada grupo tiene su espacio propio, se puede notar una consideración del ángulo visual del espectador. Los personajes de la parte -- baja se ven desde un punto visual alto, los de arriba - se ven desde un punto visual baja.

El " Juicio final " está pintado tradicionalmente en varios registros. Los pintores renacentistas rompieron este orden, así por ejemplo, lo hizo Miguel Angel. Es muy probable que una organización como ésta en la capilla Sixtina, tuviese una influencia importante sobre las composiciones más tardías de Rivera, cuando tiene que pintar una -- superficie grande, como en el Palacio Nacional, o en Bellas Artes. En esos casos construye sus composiciones de grupos humanos y varias escenas, usando un equilibrio muy severo entre esos conjuntos de personajes y los trata diferentemente en sentido espacial.

LA PINTURA DEL MEXICO ANTIGUO COMO FUENTE DE INFLUENCIA SOBRE EL MURALISMO.

* * * * *

Hasta que punto sirvió la pintura mural antigua como fuente de estudios para los muralistas mexicanos en los años veinte?

No cabe duda que la idea misma de "renacimiento" de la pintura mural en México es el hecho más destacado que podría derivar de los testimonios antiguos de la expresión artística. Otro aspecto, claro, con diferentes fines, es el enfoque didáctico que existe en la pintura religiosa colonial en los conventos del siglo XVI y en la pintura mural en los años veinte.

Solamente en este sentido se puede hablar de "renacimiento" porque, ni formal ni temáticamente, es posible relacionar los fenómenos antiguos con el nuevo. (mientras que el renacimiento italiano sí rescató formas e ideas de la antigüedad clásica).

A.- LA PINTURA MURAL PREHISPANICA: Esta heca sobre pequeñas superficies, en cámaras y pórticos. En teotihuacan, por ejemplo, las pinturas representan temáticamente los poderes religiosos en formas estilizadas, generalmente geométricas y planas, Se usan los colores simbólicos. Esta organización de la pintura mural prehispánica hecha según las siguientes condiciones arquitectónicas: En la mayoría de los casos el muro está dividido en dos partes horizontales; un tablero ancho sobre un talud más angosto. Cada parte está enmarcada por un marco pintado en forma diferente. Cuando existe un vano en el muro, también está enmarcado al igual que la parte superior. En las composiciones se ha procurado la simetría, con relación a un eje central. Muchas veces ocurre una repetición de la misma forma, lo que crea un ritmo perpetuo en todo el registro.(31)

Cuando existe intención de hacer representaciones en perspectiva, siguieron los artistas antiguos el procedimiento más primitivo considerando las figuras abatidas sobre el plano del cuadro que se supone ser el del terreno por lo que en el dibujo quedan colocadas -- unas sobre otras. (32).

Pintura mural de diferentes temas y esquemas de composición vió Rivera en -- Chichen Itzá, en el Templo de los jaguares. (33)

Creo que, aparte de la idea general de regresar al medio antiguo, o sea -- pintar muros, como lo hicieron los mexicanos antiguos, y de las investigaciones técnicas acerca de la cualidad y manera de aplicación de los colores, (34), no se puede en --
 # contrar una influencia de la pintura prehispánica.

La época antigua sirvió como tema, elementos prehispánicos se entrelazaron en la -- pintura nueva, pero la pintura misma, como un esquema, no podría influir. Tal vez -- la división en dos registros desiguales en la pintura Teotihuacana, que se deriva principalmente de las condiciones arquitectónicas tiene alguna semejanza con la organizaci --
 ción en las pinturas de Rivera. En la S.E.P. en los dos pisos altos Rivera pintó una -- imitación de piedra en la parte baja del muro. Luego, en el Palacio de Cortés, y en -- el Palacio Nacional, en el patio, pintó en la parte baja escenas en " Grisaille". -- Pero no necesariamente la división del muro en dos se deriva de la influencia prehis --
 panica. Esta división que toma en consideración el estado del espectador, puede deriu --
 varse también de la pintura europea.

B. LA PINTURA MURAL COLONIAL.

En el México Colonial, en el siglo XVI, existió abundancia de pintura mural en conventos, templos y aún en casas particulares. La pintura nació dada la necesidad de decorar los nuevos edificios, específicamente con fines didácticos. La elección de este medio artístico - el fresco,* dice Toussaint, fué después de experimentar con otros medios menos adecuados. Los frailes organizaron centros de estudios de las artes para los indios, como el anexo a la capilla de San José de los Naturales, en el convento grande de San Francisco de México (35).

Se puede notar que en muchos conventos domina la misma organización de la decoración, y los mismos motivos se repiten. Aparecen franjas o frisos con motivos vegetales, grotescos y escudos. También en las pinturas de los santos o pinturas de escenas religiosas revelan una unidad en cuanto a la organización general. Según Mac. Gregor (36) parece que los mismos frailes y decoradores realizaron la decoración en diferentes sitios, y las formas que usaron han sido copiadas de los dibujos y grabados de las biblias, misales, historias sagradas, vidas de santos o libros de horas del siglo XV, en los cuales domina todavía el estilo gótico. Los elementos decorativos que se encuentran en las franjas o frisos pueden considerarse ya como renacentistas por su forma y espíritu. De manera que existe un entrelace de pintura de tipo gótico con marcos de tipo renacentista. En cuanto a los colores, la gama es muy modesta. Usaron mucho blanco y negro específicamente en las franjas decorativas, pero también en las escenas. Marrones, amarillos, azules y verdes aparecen también.

* Mac Gregor nota, en el libro Actopan, P 35, que según sus estudios en Actopan, las pinturas no son " al fresco "

En los claustros domina la decoración de frisos y franjas. Así ocurre en - - Actopan, por ejemplo, en el corredor alto se ve un friso de grutescas en el que alternan roleas de acantos escudos emblemáticos, infantes y cabezas de diablos o cabrios. (37) La misma decoración con alguna variación, se puede encontrar en muchos claustros del-- Siglo XVI, como en Malinalco, Acolman, etc.

En los claustros, varias veces, aparecen también, en las esquinas - escenas-- de la pasión de Cristo. (este fenómeno será tratado más adelante).

Cuando el muro es más alto, como ocurre por ejemplo, en el cubo de la escalera en Actopan, (38) o en el interior de la iglesia, como en Acolman, (39) - la pintura está dividida por varios registros (tres o cuatro) separados por fajas decorativas. Entre las escenas que realmente son representaciones de santos o personajes notables religiosos -existen divisiones verticales, hechas por columnas pintadas (en Actopan), o fajas decorativas (en Acolman).

En el siglo XVII y XVIII, cuando la pintura al óleo ya dominaba, muchas de -- las obras de la pintura mural habían sido cubiertas con cal. Solamente en nuestro siglo - han sido descubiertas de nuevo los murales antiguos, parte de esas pinturas ya pudieron - observar los muralistas.

En: dos aspectos puede relacionarse la pintura mural colonial con la de los años veinte, aparte del punto de vista que sostiene la importancia de la renovación de - los medios antiguos:

1. El enfoque didáctico: Las pinturas coloniales enseñan, esfuerzan y provocan entusiasmo por la fé católica, esa es su meta. Jean Charlot describe los poderes - didácticos de la pintura colonial, que no se debate en el problema del "arte por el arte"

o - arte para servir a las ideas, "arte pragmático" y aún, opina Carlot, sirvió bien a las ideas de la religión. (p. 11).

Este enfoque didáctico con una fé diferente y distintas metas existe en la pintura mural nueva, que esta hecha para las masas, en edificios públicos. Arte monumental, didáctico, que trae ideas al pueblo - es la meta explícita en el manifiesto del sindicato-revolucionario de obreros técnicos y plásticos. (p. 7)

2. La pintura en claustros:

En México en contraposición a lo que ocurre en Europa, hay abundancia de - pintura mural en claustros de conventos. Los corredores que rodean un patio no están -- bien adecuados a la pintura mural y aún pocos son los casos de pintura mural en claus - tros en Europa, este tema será tratado en el último capítulo.

Las manifestaciones artísticas del siglo XVI en "Nueva España" sí aparecen en los - - claustros.

Pedro Rojas explica que: " ... La representación de escenas de la pasión y muerte -- del Nazareno resultan muy adecuadas a las cabeceras de las galería procesionales de los claustros. Existen, aún las que se pintaron en la planta baja del cenobio de Epazoyucan y en la planta alta del de Acolman. Son casos muy claros de correspondencia de los te - mas con los lugares, puesto que aparecen al fondo de las galerías con el mismo sentido - de estaciones procesionales que tenían en los cuatro angulos de los atrios, las capillas -- posas con sus altares y pinturas o retablos." (40)

La práctica de las procesiones en el atrio, con las capillas posas en las esqu_i - nas - podría evocar un proceso similar dentro del convento. Las esquinas pintadas de los corredores imitaron las esquinas del atrio. Según Soria (41), temáticamente no podría haber influencia, ya que " el tema de la pasión no logró general popularización hasta el siglo

XVIII, porque fué considerada como menos adecuada para la edificación indígena."

En Epazoyucan se puede encontrar 4 escenas de la pasión hechas en las hornacinas, en 4 esquinas. (42). En Malinalco, están en el segundo piso, a los lados de cada esquina, y así aparecen las pinturas en Acolman. (43).

Hay que notar que las pinturas en las testeras de los corredores, están perfectamente adecuadas a las posibilidades visuales del espectador, que puede observarlas - mientras se acerca hacia ellas. También no existe el problema de la distancia, ya que - el observador no está limitado por la anchura del corredor. El pequeño tamaño de las pinturas y sus imagenes, también están adecuados a la fácil captación del espectador.- Las pinturas están enmarcadas con fajas decorativas, anchas, que limitan las superficie que ocupa la escena central.

Estas características de una organización adecuada a las condiciones del -- espectador - no las practican los pintores en los patios de los edificios durante los - - años veinte. Solamente el hecho de la existencia de pintura mural en calustros y corredores, y el deseo por parte de los muralistas de pintar muros en lugares públicos, que - todos pudiesen observar, sin duda les animó a pintar en los corredores de los patios.

LA OBRA DE DIEGO RIVERA EN EL EDIFICIO DE LA SECRETARIA
DE EDUCACION PUBLICA.

* * * * *

El edificio de la Secretaría de Educación Pública, anteriormente construcción colonial del siglo XVIII, había sido renovado y se inauguraba el 9 de julio de 1922. En el plano nuevo trabajó el arquitecto Méndez Rivas y un consejo de artistas. Construyeron un edificio en el cual, aunque se nota por afuera los gustos y los estilos más recientes, se conserva en su organización y carácter el orden colonial - específicamente, en la formación de los patios, los corredores y las arcadas.

Diego Rivera describió el edificio como una estructura de estilo bastardo - - - neo-romano, que tiende a veces a un tipo de renacimiento francés y a veces se nota la falta de proporciones y estilo fijo. (44).

El edificio tiene una forma de rectángulo grande, hecho de tres pisos. (lam. 25)
Está dividido en dos partes desiguales, el primer patio es el más pequeño.

Todos los muros en los corredores alrededor de los dos patios han sido pintados por Rivera y sus colaboradores. También pintó los muros de la escalera del lado sur y el cubo del elevador.

¿ Cuáles son las condiciones arquitectónicas que el artista tuvo que confrontar?

A) Los tres pisos están compuestos por una serie de cuartos, lo que origina - - muchos vanos en el muro del corredor, puertas grandes que ocasionan interrupciones de un ritmo casi único del muro consecutivo.

B) La planta baja del edificio es alta, la más alta de las tres (mas de seis metros)

(45). de tal forma que evoca un problema de organización de la composición, considerando el punto de vista del espectador. Aunque la parte baja del muro está hecho de ladrillos, lo que disminuye el problema - todavía queda gran altura para pintar. Este problema de la altura del muro ya no existe en los siguientes pisos, que son más bajos. De todos modos tendría el artista que tomar en cuenta la anchura del pasillo como una limitación - para la condición del espectador y, según ésta calcular los tamaños de sus composiciones.

C) Por afuera, hacia el patio, los corredores están limitados por pilares anchos, entre ellos se presentan arcos (salvo la parte del segundo piso), esos pilares y arcadas provocan que la pintura en los corredores sostengan las condiciones de interior y de exterior al mismo tiempo. Los elementos arquitectónicos mencionados ensombrecen los muros, cuestión que depende de los efectos de la luz durante las diferentes horas del día. Dichos elementos pueden influir de una forma u otra en el pintor cuando organiza su pintura. Rivera mismo dice que antes de empezar, estudió la calidad e intensidad de la luz del sol al caer sobre el muro y los elementos arquitectónicos, arcos y columnas, y la manera en que dichos elementos rompieron la luz del sol y enmarcaban el espacio. (46)

La división intensa del muro por paneles estrechos entre las puertas podría - hacer pensar en un plan de organización pictórica compuesto de una serie de escenas -- separadas unas de otras, o representaciones decorativas de figuras aisladas, José Vasconcelos, el Secretario de Educación, ^{cuando} inauguraba el edificio, habló de la decoración ya - planeada por el pintor Rivera y que consiste en la representación de figuras femeninas - con vestidos típicos regionales (47). Así que tal vez el plan original era aquella serie -- decorativa, pero en realidad solamente dos paneles pintados por Rivera en el edificio --

corresponde a esta descripción de Vasconcelos. Esos son los primeros paneles que pintó al fresco pinturas gemelas en las que se encuentran las Tehuanas, a los lados del vano del cubo del elevador (laminas 3, 4). Tal vez las mujeres yacentes, arriba de las puertas del mismo muro (lamina 19) pueden considerarse como parte de este mencionado plan.

La pintura en los corredores requería gran diferencia de organización en relación con la obra mural anterior de Rivera, en el anfiteatro Bolívar " La creación". Allí pintó un muro de una sola composición, escogió un tema alegórico con sentido universal. También la técnica es diferente, la encáustica. En la S.E.P. necesariamente las condiciones arquitectónicas tuvieron que afectar el escoger diferentes enfoques. Pero, aunque no es posible realizar una sola composición con un foco único, se puede notar en casi todos los muros pintados una aspiración muy fuerte a una organización de foco central (lo cual mostraré más adelante). Se puede decir que existe en todo el edificio un tema general - La nación mexicana - con un enfoque histórico sociológico.

Los viajes de Rivera en 1921 a Yucatán y específicamente en 1922 a Tehuantepec, con el apoyo de Vasconcelos (48) pudieron haber influido en su decisión de dedicarse a pintar al pueblo mexicano en sus diferentes actividades.

Toda la pintura está compuesta de escenas diferentes, pero el artista busca formas para lograr una unidad, aun en este muro tan fragmentado. El pintor escribe que cada fresco presentaba una unidad propia, pero todos estuvieron relacionados uno con los otros. (49)

LA ORGANIZACION DE LA PINTURA EN LA PLANTA BAJA.

EL PRIMER PATIO

Muro Norte.

Rivera empezó su trabajo, como ya he dicho, con los paneles gemelos de las Tehuanas, pero si tenía planes de seguir este diseño de pronto dejó esta idea y modificó el tema general y la composición. De un enfoque decorativo folclórico pasó a una concepción socio-didáctica y decidió dar una visión amplia de la vida de su pueblo mediante la representación de sus trabajos (en el primer patio), y sus fiestas (en el segundo)

Cada panel del muro norte (salvo los dos ya mencionados) representa diferentes trabajos. De izquierda a derecha "Hilandería" (Lam 1) "Tintorería" (Lam. 2), luego se representan las "Tehuanas" (Lam. 3, 4) "La plantación de las cañas de azúcar" - - "La Zafra" (Lam. 5) y " El Trapiche " (Lám. 6) Las escenas cubren toda la extensión de los paneles. Los antepechos de las puertas están decoradas con mujeres tehuanas yacentes (lam 19). Arriba del Vano central entre las tehuanas aparece un paisaje "arqueológico" con una pirámide. Las escenas en la parte superior tienen un fondo muy oscuro (negro - gris), este fondo oscuro une todo el motivo decorativo de las tehuanas yacentes, y sirve como cielo para entrelazar los paisajes - fondos, de colores marrón - ocre, en la mayoría de las escenas en este patio.

Se puede notar un equilibrio muy pensado desde el centro hacia los lados -- en todo este muro. (véase Lam. 1-6 y dibujo 1).

Las dos escenas centrales de las tehuanas están hechas simétricamente. La -- escena de la pintura corresponde a la de la plantación de las cañas. Las dos tienen una

actividad humana en donde predomina el ritmo individual de cada imagen. Las líneas verticales que crean los vestidos corresponden a las líneas que crean las cañas y el color verde -- que domina en la plantación vuelve en la escena opuesta, en las plantas.

Las escenas más extremas "La Hilandería" y "El Trapiche" se corresponden -- entre sí también. Tienen una organización geométrica, líneas paralelas y muchos diagonales, la actividad en estas escenas es más mecánica en su ritmo que en las escenas -- anteriores.

El cubo del elevador: Esta pintado con escenas de la vida cotidiana en la región de Tehuantepec (Lám. 24): Mujeres con niños, bañándose, lavando ropa, etc. El pintor añadió varios motivos decorativos antiguos como la serpiente emplumada. El cubo es oscuro y sólo con iluminación eléctrica se puede observar las Pinturas.

El Muro al lado Oriente.- (véase Lám. 7-12 y dibujo 2) es el que sigue, -- también cronológicamente. Aquí logra el pintor un paso más hacia su esquema de uni -- dad. Une los cuatro paneles centrales incluyendo los antepechos de las puertas. Se -- trata de un paisaje montañoso en colores marrón y ocre con los cielos muy oscuros. -- Temáticamente las escenas en los cuatro paneles están separadas: "Salida de la Mina" (Lám. 8), " El abrazo del obrero y del peón" (Lám 9), " Campesinos" (Lám. 10) y -- "El Capataz" (Lám 11) El pintor calcula el número y las posturas de las imágenes -- según la anchura de los paneles, que no es igual en cada caso.

Aunque se trata de dos escenas en la mina, una al lado de la otra, la orga -- nización de cuatro escenas unidas separa esas dos escenas. La escena de la êntrada a la mina, a la izquierda, (Lám. 7) corresponde en sentido formal a la escena de --

"La Alfarería" (Lam. 12) que se encuentra al extremo derecho. En las dos usa el pintor -- los elementos arquitectónicos de los arcos, aunque en formas opuestas.

La escena de la salida de la mina (Lam. 8) corresponde a la escena del peso del trigo ("Capataz") (Lam 11) en sentido temático- ideológico - la explotación de la tierra y del hombre mexicano por dueños ricos, probablemente extranjeros. Aquí, por primera vez entrelaza el pintor el aspecto histórico-sociológico en su conjunto. Las dos escenas corresponden una a la otra también formalmente: En las dos composiciones existe una figura central, de pie, dos figuras dobladas a sus lados. etc.

Sobre las cuatro puertas que no se incluyen en las cuatro escenas centrales, cita el pintor la poesía de la época prehispánica que tiene una relación asociativa con el tema de la pintura (Lám. 20).

El Muro Sur.- (véase dibujo 3) aquí sigue el pintor su esquema de organización y une cuatro paneles centrales por su fondo, también con un paisaje montañoso de colores-ocre y marrón.

Las escenas son separadas: "La minería", "La Minería", "La liberación del peón" (Lám. 22), "La maestra rural" y "Campesino" (que ocupa un panel muy angosto), pero el equilibrio formal es aún más fuerte, que en el muro anterior. Específicamente se corresponden las dos escenas centrales en donde dos charros sobre sus caballos están en postura de -enfrentamiento, y el grupo que rodea a la maestra corresponde al grupo que libera al peón (Lám. 22-23)

A los lados de ese "bloque" aparecen dos escenas de la fundición.

Sobre las puertas, afuera del bloque, pintó varios motivos: Instrumentos de - -

trabajo, una imagen al lado izquierdo y, frutas a la derecha.

EL SEGUNDO PATIO.

Cuando Rivera pintaba el primer patio, empezaron Jean Charlot, Amado de la Cueva y Xavier Guerrero a trabajar en el segundo patio.

Los tres ayudaron a Rivera en el Anfiteatro Bolívar. Jean Charlot pintó en la escalera de la escuela preparatoria su fresco "La Conquista".

No se sabe con toda claridad bajo que condiciones trabajaron en la Secretaría, como ayudantes o como participantes iguales. No firmaron un contrato (50).

Según las ideas del sindicato y de su manifiesto (véase Pag. 7) que favorecían el trabajo de conjunto para así destruir el individualismo del sistema capitalista, los artistas mencionados decidieron realizar un trabajo en equipo y se dividieron los murales entre ellos.

En el muro norte aparecen dos paneles pintados por Jean Charlot: "Cargadores" (Lám. 15 derecha) y "Lavanderas" (Lám. 13 izquierda) y, dos paneles de Amado de la Cueva: "El torito" (Lám. 13 derecha) y "La danza de los santiagos" (Lám. 15 izquierda).

Según parece, finalmente Rivera no toleró el trabajo de conjunto, él temía -- que se presentase una falta de unidad, como sucede cuando participan varios pintores en una sola obra, no como ayudantes, sino como artistas independientes, libres para planear según sus gustos. De aquí que Rivera provocó que los otros pintores dejaran su trabajo al poco tiempo a excepción de Guerrero, ya que funcionó como ayudante indispensable (51)

Rivera justifica su predominio sobre todo el trabajo diciendo que si ya de por sí es difícil lograr la unidad, ésta es aún más difícil cuando trabajan diferentes personas--

con diferentes ideas, que, a pesar de su voluntad, no pueden alcanzar homogeneidad (52).

Rivera Alega, también, la pobre ejecución de los otros pintores, pero el hecho es que como ayudantes tenían que pintar los escudos de los estados mexicanos en el segundo piso, y por eso su producción en el primer piso fué pequeña.

Sin embargo, cuando entró Rivera a trabajar en el segundo patio y siguió pintando el muro norte (vease dibujo 4) unió tres paneles centrales y creó una escena unida: la escena del mercado " El Tianguis" (Lám. 14, representan dos paneles de los tres).

Esta vez no solamente el fondo está unido, sino todo el "triptico" representa un solo tema con una sola composición. En esta pintura unifica, o integra la arquitectura pintada con la arquitectura real, explotando los dinteles reales para sentar, como sobre un banco una imágenes de campesinos, sus espaldas hacia al espectador. (Lam. 14). También sigue los marcos de los vanos, pintando los muros en gris creando una perspectiva lineal.

Para unir estos tres paneles tenía Rivera que borrar un panel (el del centro) que ya había pintado Jean Charlot, "La danza de los listones" (También borró dos paneles de Guerrero) (53). Con esta actitud mostró el artista que su esquema al tratar el muro como un conjunto con un bloque central ya estaba fijado y que no podía cambiarla aunque tuviera que actuar de una manera tan cortante sobre la creación de sus colegas. Necesitaba - - esencialmente este centro unido, con paneles a los lados que corresponden uno al otro.

Es importante notar como se aplican las obras "ajenas" , las de Charlot y de De la Cueva al esquema de Rivera.

Charlot todavía sigue la temática del primer patio - los trabajos. De la Cueva escoge como tema las fiestas folclóricas. "El torito" y "La danza de los Santiagos" se pre -

sentan a los lados del "triptico" central. Las dos composiciones son muy equilibradas - relacionadas una con la otra en figuras laterales. También usa el pintor en las dos escenas las formas redondas como los escudos en la una y los sombreros en la otra (Lám 15 - izq. y 13 derecha).

A los lados de esas escenas, están pintadas las de Charlot, que también corresponden una a la otra de manera muy equilibrada. El pintor organizó sus composiciones geométricamente, en donde los diagonales de los muros al lado izquierdo, el de las lavanderas, corresponden simétricamente a los diagonales de la ruta montañosa al lado derecho de los cargadores (lam. 15 derecha y 13 izq.)

También la organización de las imágenes y su carga corresponden en las dos escenas. Cada escena en si misma está desequilibrada. El equilibrio, hay que buscarlo entre las dos escenas mencionadas aunque situadas lejos una de la otra.

En los lados extremos de este muro pintó Rivera dos escenas de fiestas y danzas. A la izquierda - "La danza de los listones", y a la derecha - " La danza de la -- Zandunga", estas se corresponden temáticamente más no formalmente. (véase dibujo 4)

Arriba de las puertas existen unas decoraciones de frutas organizadas de diferentes maneras que conservan el sistema de una simetría bilateral entre los paneles que tienen que corresponderse .

Estas decoraciones aparecen exactamente en los paneles al frente en el muro sur.

El muro sur. (véase Lám. 16-18 y 21), y dibujo 5).

También, como en el muro norte, tiene una escena central, compuesta de tres paneles, la escena de "La dotación de ejidos". (Lám. 17) El pintor utilizó la arquitectura real, siguiendo los marcos de los vanos con muros pintados en gris y se sirvió de los dinteles como bancos o plataformas para sus imágenes. Aparte de ello pintaba, como una continuación, el muro hecho de piedra arriba de los ladrillos arquitectónicos. -- (Lám. 17, a los lados de las puertas.) Como el "tianguis" que está pintado en el muro al frente, esta escena es muy populosa, pero aquí existe un foco central, compuesto de los líderes dotando los ejidos. En los paneles laterales, las imágenes de los campesinos -- están organizadas de forma apretada, por arriba en filas, una sobre la otra, acentuadas por las líneas que crean las cabezas. Temáticamente, no es una descripción de la vida cotidiana, ni de fiesta, sino una expresión de la aspiración al gran momento de la realización verdadera de la justicia en el país.

A los lados de esta escena, cada dos paneles se unen. A la izquierda aparece la fiesta de la cosecha del maíz, en dos escenas, con un fondo unido (lam. 16). Esas dos escenas tienen una orden de ciclo narrativo, ya que la fiesta sigue cronológicamente a la cosecha, y las preparaciones - a la fiesta.

Al lado derecho del bloque central aparecen dos escenas del día de todos los santos y día de los muertos en el pueblo, (Lám. 18), también con el fondo común. Se puede notar relaciones formales entre las escenas a los lados del bloque central: Las dos tienen en el centro una cruz hecha de plantas, y la organización de las figuras corresponden con las dos (Lám. 16 y 18)

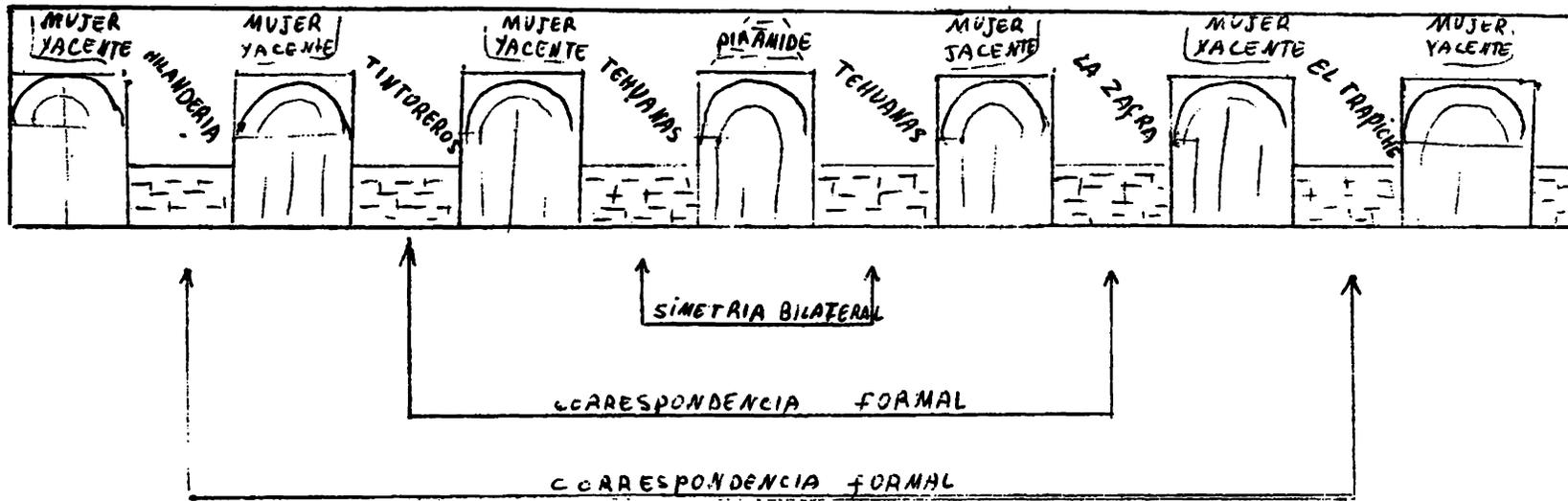
A la extrema derecha está pintada una escena populosa del "Día de los mueru

tos en la ciudad (Lám. 21). Así que el pintor expresó la significación más íntima y más popular de este día.

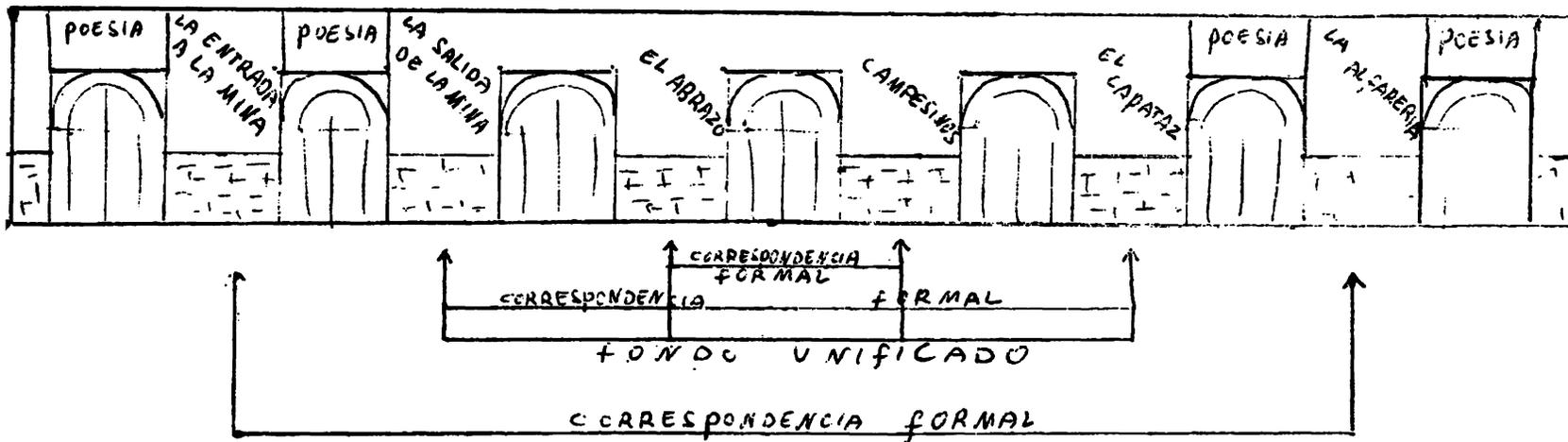
A la extrema izquierda pintó "la danza del venado", que corresponde formalmente a la "fundición", la cual pertenece al primer patio. Específicamente se corresponden estas dos escenas en su sentido del color: Los anaranjados y rojos del fuego en sus centros y los marrones del fondo y de las figuras. (Lám. 26).

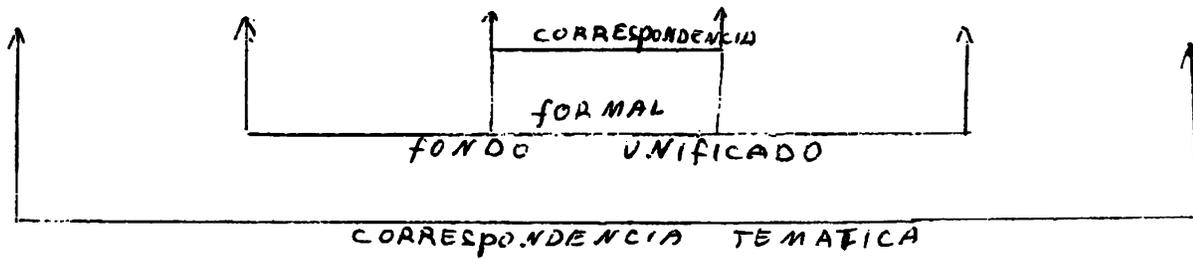
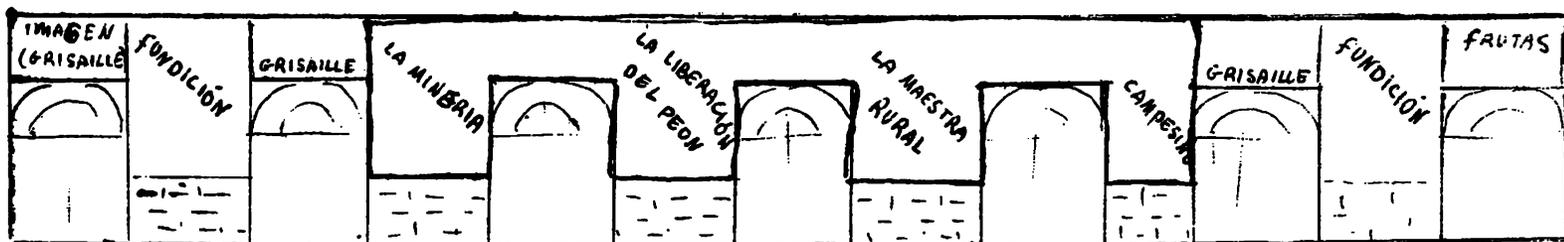
El muro poniente: (dibujo 6) corresponde al muro oriente, del primer patio, - en su organización general. También tiene 4 paneles unidos, pero aquí, no solamente se une el fondo, sino, como en todos los muros de este patio - esos paneles representan una sola escena, "La asamblea" (El primero de Mayo). Una escena populosa con las banderas rojas y los "slogans" En efecto, esta escena corresponde primeramente a las escenas - - populosas centrales en los otros muros de este patio - "los ejidos" y "el tianguis". Aquí también sigue el pintor la arquitectura real, como en las escenas mencionadas.

A los lados de esta escena se encuentran, a la izquierda "La quema de los -- Judas", y a la derecha "Santa Anita". Arriba de las 4 puertas aparece una decoración - con elementos vegetales y acuáticos sobre un fondo gris-marrón.

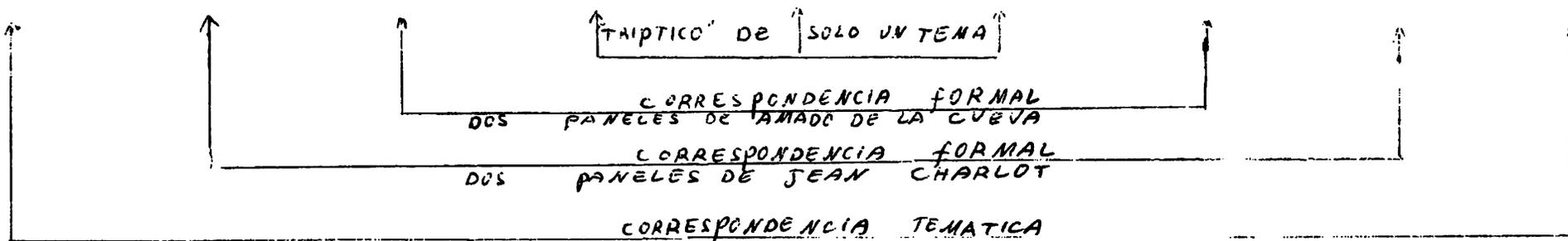
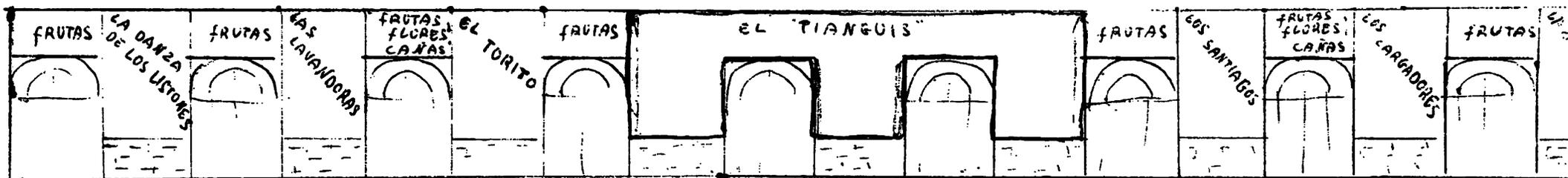


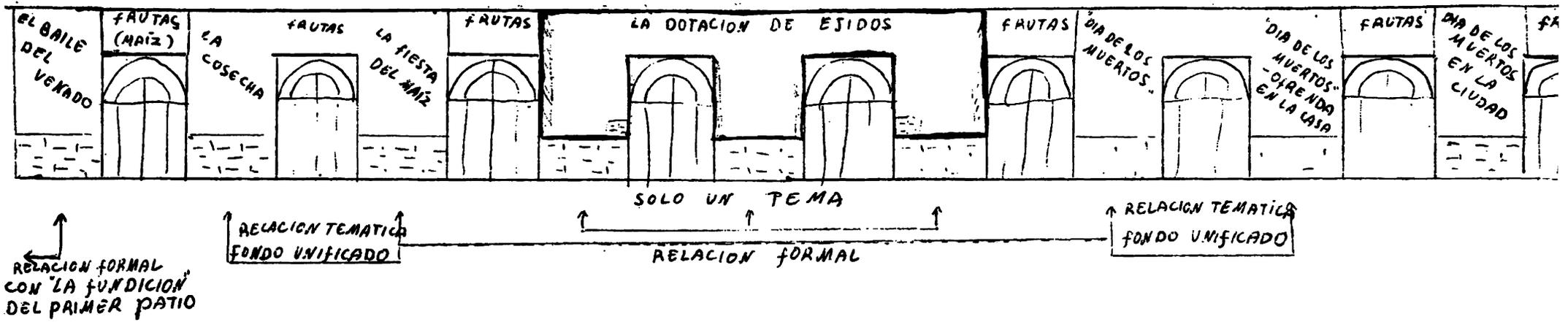
2. PRIMER PATIO, MURO ORIENTE.



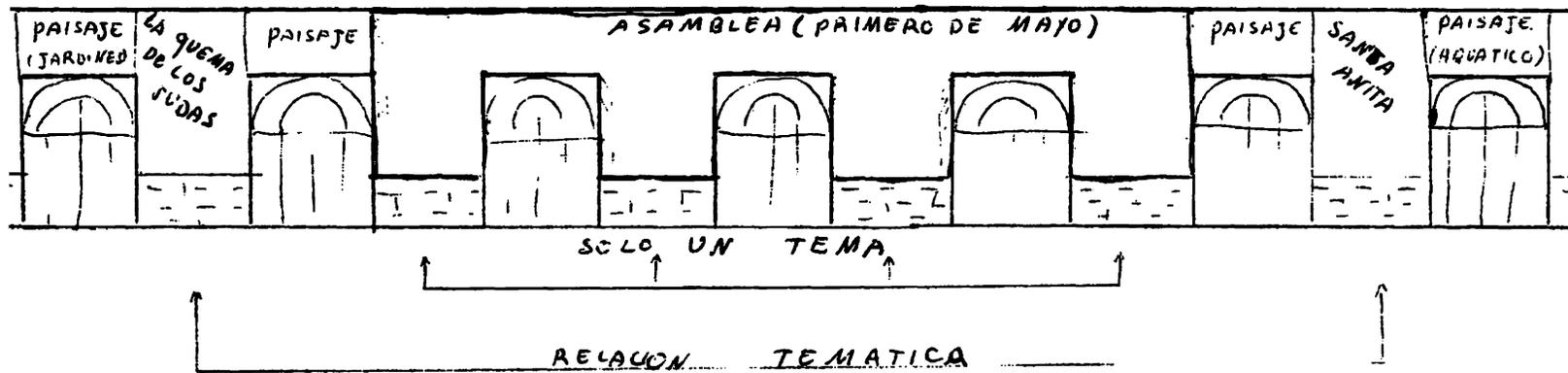


• SEGUNDO PATIO, MURO NORTE.





6. SEGUNDO PATIO, MURO PONIENTE.



CONCLUSIONES DE LA OBRA EN EL PRIMER PISO.

Dedicarse al arte monumental - como un acto que se deriva principalmente - de las concepciones ideológicas, tenía que evocar algunas consideraciones de sentido - temático y formal.

Temáticamente, ya hemos visto que Rivera dejó sus primeros planes decorativos para presentar al pueblo la vida mexicana en sus aspectos más esenciales - los trabajos y las fiestas. Rivera no podía evitar entrelazar una s escenas de enfoque historico - social, como: "La salida de la mina", " El Capataz", "La liberación del peón", - - - "La maestría rural" y " La dotación de ejidos "

Este cambio de planes y también el cambio temático de lo alegórico que - - hizo en el anfiteatro "Bolivar" - tiene que derivarse de las ideas de Rivera sobre el -- arte y su meta, como las describe Samuel Ramos: "La estética de Rivera parte del supuesto de que el arte debe ser la expresión de un contenido ideológico determinado por las condiciones sociales del momento en que vive el artista " (54)

Formalmente, aparte del problema de la organización global según las condiciones arquitectónicas, (lo anotomás adelante), existe el problema - como realizar y - diseñar las ideas sobre los muros, cuando el arte tiene que ser didáctico. ¿Las formas - tienen que ser entendidas y captables, de manera más simplificada? ¿Tienen que imitar a la naturaleza, ser realistas, o idealizarla? De todos modos es inevitable una confrontación formal y temática con las raíces del arte en el siglo veinte, que se derivan principalmente del post-impresionismo, buscando la expresión de las cualidades constructivas de los objetos, o relaciones emocionales-simbólicas, de todos modos - - corrientes de arte que cada vez más se interesan en el problema del - -- "como realizar" más que en el " qué realizar".

Rivera estudió, asimiló y tenía experiencia activa en el manejo de los diferentes estilos pictóricos, empezando con lo académico, cuando estudió en la Academia de San Carlos, después, su contacto con la tradición española, más tarde la escuela de París, específicamente los post impresionistas y cubistas, y, al fin por corto tiempo se impresionó con una vista panorámica del arte italiano. Todo este acervo de experiencia y praxis artística se muestra en los murales de la Secretaría de Educación. Sin embargo, las más destacadas influencias sobre Rivera, en cuanto a composición y tratamiento del espacio fueron pintores post impresionistas como Cezanne y especialmente Gauguin.

En el patio de los trabajos, generalmente construye Rivera sus imágenes en el primer plano de la pintura, tiende a hacerlas planas, casi no las trata con sombras, hasta que se ven como siluetas lineales, (salvo las mujeres yacentes en el muro norte. Lám. 19) sobre un fondo que está hecho en formas y colores que se acercan al natural. Las imágenes y el paisaje como un fondo están relacionados con líneas diagonales, a veces se crea una penetración en forma zig-zag hacia el fondo de la pintura, como se hace, por ejemplo, en "La salida de la mina" (Lam. 8), o de forma más serpentina, como lo crea Rivera en "Los campesinos" (Lam. 10) Una línea curva, ilusionista domina el espacio, empezando con las mujeres en el primer plano, pasando por las otras mujeres y el grupo más lejano, que está acompañado por la colina de atrás - hacia la montaña volcánica .

Estas maneras de dominar el espacio en la pintura recuerda el método de Cezanne o Gauguin. En la pintura de Gauguin de 1891, "Cuando te vas a casar?" (55), las imágenes están en el primer plano, y todo el espacio hacia el fondo está relacionado mediante líneas diagonales que crean las formas. De una manera semejante está construida - - - - "La maestra rural (Lam. 23).

Una forma diferente de tratar el espacio se hace presente en "El Trapiche" (Lam. 6), que da la impresión de que está planeada según la perspectiva lineal, tradicional. Parece que también "La hilandería" (Lam 1) está hecho con un juego de la perspectiva lineal.

Las imágenes en esas escenas, como en otras, son planas.

En la "fundición", en el muro sur, presenta el pintor una organización de masas sólidas, geométricas que recuerdan las construcciones de Cezanne.

En el segundo patio entran otros tipos de composiciones populosas, apretadas, en las cuales distorsiona el pintor más aún las proporciones del cuerpo humano. No penetra la profundidad de espacio de la pintura de manera consistente, ni mediante la reducción del tamaño según la profundidad, ni mediante la perspectiva lineal, sino que crea una perspectiva ascendente, o como si fuera una línea parabólica. (en: "Día de los -- "muertos", "La dotación de ejidos")

Esta organización de grupos apretados, de inconsistencia en tamaños y perspectiva va a ser dominante en sus composiciones más adelante. (aún en el tercer piso -- en las ilustraciones del "corrido").

La mayoría de las composiciones están construidas con eje central, equilibradas por sus imágenes de manera bilateral, como en "La entrada a la mina", "La salida.." " el abrazo", "los ejidos", etc.

Otro tipo de composición, la forman los grupos de los "campesinos", por -- ejemplo, (Lam. 10), esta equilibrada de manera dinámica. Existen composiciones, como

"la maestra rural" y " La liberación del peón" (Lám 22, 23), que se apoyan una a la otra para formar el equilibrio entre ellas.

La organización global de la pintura sobre los muros se expresa específicamente en las siguientes características:

1) La necesidad de expresarse en bloques grandes provoca que el pintor una algunos paneles en cada centro del muro como un conjunto. Rivera avanza gradualmente; Al principio une solamente el fondo de los paneles centrales, (muro oriente), luego, aunque las escenas son diferentes, las formas corresponden a un equilibrio bilateral muy acentuado. (muro sur, primer patio). El siguiente paso es - unir los paneles centrales (tres o cuatro) en - una sola escena. Así ocurre en el segundo patio, y es tal la integración, que logra entrelazar la arquitectura real en la escena, hasta que los vanos no solamente no la molestan, sino que contribuyen al logro de una unidad aún más perfecta de este bloque central. En el muro sur (segundo patio), esta manera de organización en bloques llega a su culminación, cuando usa el pintor tres paneles centrales como un bloque, y junta cada dos paneles a los lados.

Creo que dado este sentido de organización en bloques que tienen, por lo menos un fondo unido - se puede relacionar la obra de Rivera con las pinturas murales renacentistas. Esta organización de varias escenas sobre un solo fondo es frecuente en esta época y se puede verla en las obras de pintores como Masaccio, Piero de la Francesca, o Rafael. (vease p.14-18)

2) Cada muro está tratado como una unidad que contiene un equilibrio bilateral en sentido formal o del tema, de tal manera que desde el bloque central hacia los lados extremos del muro - las escenas laterales se corresponden una a la otra.

3) La aspiración del pintor a la unidad y al equilibrio se muestra también en las relaciones entre los murales que están situados ^{uno} frente al otro, específicamente en el patio grande.

Los muros del norte y del sur, en su organización de tres paneles centrales - unidos en una sola composición populosa, apretada, las decoraciones arriba de las puertas laterales - corresponden exactamente a los que están al frente. El muro poniente -- corresponde parcialmente en su organización al muro oriental que está en el otro patio.

4) El hecho que el edificio esté dividido en dos partes, afecta al pintor de tal modo que le trata en forma diferente; sin embargo, en el muro sur, las dos escenas - extremas de cada patio que se encuentran, se corresponden una a la otra en la composición, en el uso de los colores.

En el primer piso existe el problema, ya mencionado, del como confrontar - la altura de la pared. El pintor dedica toda la altura (salvo la parte baja, de los ladrillos) del panel a la escena, de tal manera que es difícil captar toda la escena de cerca cuando se observa desde el corredor; hay que alejarse hacia el patio, y entonces parte de la escena está cubierta por los arcos y las columnas.

Rivera, sintió este problema, por lo que sus imágenes relativamente, no son demasiado grandes, en comparación con las de Orozco, en la preparatoria que son enormes.

LA PINTURA EN EL SEGUNDO PISO.

Este piso es el intermedio y el más corto. las aberturas entre las columnas - son rectangulares, así son también las puertas.

Los dinteles llegan hasta el cielo raso. Las puertas aparecen generalmente -

en parejas, algunas - solas. Los espacios entre ellas varían en sus anchuras.

Estas condiciones, parece que influyeron en el pintor para elegir formas - severas y pintura monocroma - "grisaille".

En el segundo patio están pintados los escudos de los estados mexicanos - sobre un fondo marrón-claro. (Lám. 27). Los pintaron Jean Charlot y Amado de la - Cueva. (56).

En el primer patio pintó Rivera, en la parte baja del muro "tableros de - piedra" de color gris, que tienen "hendiduras" rectangulares más oscuras. (Lám. 28, 29) Sobre esas pintó tableros, tal vez imitando relieves, con "marcos" redondeadas, que representan en su tema la ciencia y la tecnología, antigua y moderna. Todo esto está hecho en "grisaille", o sea el pintor usaba solamente un color, el gris, en varios gra- dos de oscuridad.

Los tableros pintados están hechos según las anchuras de los intervalos entre las puertas, este condiona sus tamaños, el número de las imagenes y sus posturas.

Existen dos tipo: vertical y horizontal. (Lám. 28, 29)

El diseño y el uso de Grisaille da un carácter severo a toda la planta.

El uso de Grisaille, se puede pensar, deriva de la impresión del artista - de los frescos italianos. Así, por ejemplo, están pintadas las virtudes, en la capilla -- Arena, en Padua, en la parte baja de la serie que pintó Giotto. (57)

Esas figuras acompañan los frescos principales. Rivera eligió este sistema para la formación principal de la pintura en este piso.

Luego, en el Palacio de Cortes en Cuernavaca y en Palacio Nacional en -

México y en otros edificios, aparecen las escenas en grisaille como escenas acompañantes en la parte baja, como una adición o suplemento a las descripciones principales. Tal vez hay que ver este como derivación del fenómeno de las predelas italianas, (esas pinturas pequeñas, narrativas en su mayoría, que acompañan las pinturas principales, en los siglos XII-XV). (58).

De todos modos, esta manera de pintar en dos registros ayuda al pintor a diseñar sus composiciones considerando las posibilidades del espectador, ya que las imágenes son más pequeñas y es más fácil captar toda la escena de cerca.

Aparte de la influencia posible del grisaille italiano, creo, que hay que relacionar la pintura en el segundo piso también con los relieves en piedra, que tal vez, el pintor tenía la voluntad de imitar. No creo que necesariamente hay que buscar relaciones estilísticas con los relieves prehispánicos o coloniales mexicanos, ni con los europeos, solo se trata de la idea de imitar la piedra tallada.

La unidad se logra aquí por medio del color único y de las formas, que están diseñadas muy geométricamente, con pocos detalles esenciales, como si fueran talladas en piedra.

También aquí usa el pintor su sistema de equilibrio bilateral para cada muro, aunque existen interrupciones que evoca el orden de las puertas.

LA PINTURA EN LA PLANTA ALTA.

EL PRIMER PATIO.

Este piso es más alto que el anterior, de tal manera que sobre los dinteles de

las puertas queda aproximadamente 0.5 metros de altura del muro. como en el segundo piso, las puertas están ordenadas en parejas. En este piso existe una arcada y arriba de cada pareja de puertas pintó Rivera sus formas de tal manera que crean un tipo de arco que imita el arco arquitectónico que está al frente. (Lám. 31) El fondo pintado es muy oscuro, hasta llegar al negro.

El pintor usa aquí también los tableros pintados, como en la parte baja del segundo piso.

Se encuentra aquí una mezcla del sistema de los tableros de grisaille, que representan las artes, con diseño colorido, muy esquemático que en su contenido refleja la idea de glorificación de la revolución proletaria.

La pintura de los tres muros de este patio está unida por una sola composición. El muro oriental sirve como la parte central, y los muros laterales, al norte y al sur, sirven como sus complementarios. Al mismo tiempo corresponden uno al otro y cada uno está hecho de equilibrio bilateral entre sí mismo.

El muro oriental contiene en su centro una superficie grande (sin interrupciones de puertas, que se usa para un tema principal, " la fraternidad " (Lám. 30). Una imagen simbólica bendice desde el cielo el encuentro entre el obrero y el peón, cuando otras imágenes les acompañan a los lados. En los paneles a los lados - dos imágenes femeninas de perfil en cada uno, sobre un fondo montañoso, acompañan la escena central. Los paneles siguientes a los lados, están hechos de grisaille, a la

izquierda, "El baile del venado" y "Tamborilero", a la derecha - "La pintura" y "La escritura". Arriba de las puertas - parejas aparecen angeles, sus alas forman arcos. Arriba de las puertas siguientes están pintadas gravillas de espigas y hoces que también crean formas de arcos.

Los muros laterales;

En el muro norte, sobre las puertas centrales, resalta la estrella roja de cinco puntos, sobre un fondo oscuro, en forma de arco. En los paneles a los lados se presentan imágenes revolucionarias, héroes ó mártires, como figuras principales en vestido rojo, sobre un fondo medio oval de color anaranjado. A los lados de esas personajes aparecen dos imágenes femeninas sentadas. (Lám. 32).

A los lados extremos aparecen escenas de grisaille, a la izquierda - un árbol estilizado con pájaros, a la derecha - bailes. Arriba de las puertas están pintados angeles, como en el muro oriental. Arriba de las puertas extremas, un campo de trigo en forma de arco, sirve como un fondo para una canasta de frutas - a la izquierda, y para gravillas y hoces - a la derecha.

En el muro sur se repiten las formas del muro norte - la estrella roja, los personajes en el ovalo "sagrado". Aquí sirven imágenes femeninas como figuras centrales. Cuando se extiende la superficie, aumentó el número de las imágenes que acompañan la figura principal, son seis a sus lados. (Lám. 33). Las mujeres sentadas a los lados de la figura alegórica, sostienen símbolos comunistas: La hoz y el martillo.

A los lados extremos aparecen escenas en grisaille: A la izquierda - escultura antigua, a la derecha - ciencia antigua. arriba de las puertas aparecen las formas que imitan los arcos, como el aquila, con sus alas extendidas, o las espigas con una canasta de frutas. (Lám. 31)

Toda esta decoración, está hecha en forma muy esquemática, contiene representaciones simbólicas (mientras en la planta baja domina lo descriptivo y narrativo). Aquí tiende el pintor a la reducción en sus formas repitiéndolas varias veces, las imágenes son muy planas, los colores, en general, son primarios y secundarios, ocupan grandes superficies. Los paisajes casi desaparecen. El esquema decorativo es casi exclusivamente lineal.

EL SEGUNDO PATIO.

Rivera trabajó en este patio desde 1926. Aquí cambió el artista totalmente su sistema de organización, basado en un equilibrio bilateral de cada muro, o de todo el patio, e incluyó los tres muros en una unidad lograda de forma diferente.

Los paneles pintados son ilustraciones para fragmentos escogidos de tres corridos revolucionarios. El pintor empezó con unos versos de un corrido dedicado a Zapata, siguió con versos de un corrido de la revolución de 1910 por José Guerrero y concluyó con un corrido escrito por Martínez en "El Machete"; "Así será la revolución proletaria". (60)

Las ilustraciones corren desde el muro sur hasta el muro norte, abajo de una cinta roja, ondulada, sobre la cual están escritos los versos de los corridos.

Todo el muro está pintado como si fuera un muro arquitectónico, de piedra, con aberturas - ventanas de gran profundidad, que tienen por arriba forma de arco en la mayoría de los casos.

En esas "ventanas" se puede "observar" las escenas que ilustran los versos. (Lám. 34-38).

En los muros poniente y norte, en la parte alta, están pintados elementos decorativos prehispánicos, como serpientes, conchas, mazorcas de maíz, pero también aparecen instrumentos como el martillo, la pala u objetos para medir. (Lám. 34)

La parte baja del muro está pintada de gris con manchas - asemejando la piedra. El cielo raso, que está construido en forma ondulada, también está pintado de color gris con manchas y varias formas rojas.

Las escenas en las "ventanas" todas corresponden una a la otra, y cada una tiene su composición propia, cerrada, equilibrada, muy apretada. El artista usa constantemente la perspectiva "ascendente" y además, aprieta y pinta las imágenes que presenta de lejos - de mayor tamaño ó iguales a las cercanas. De esta forma aplana y distorsiona el espacio. (Lám. 34).

Esta forma de composición va a ser característica de Rivera. Aún cuando el tratamiento del espacio parece como si tuviera un punto de fuga solamente, (como en varias escenas en el palacio Nacional, en el corredor), las imágenes que ocupan sus lugares en este espacio, no están tratadas con la misma consistencia en el sentido de la disminución del tamaño, según la distancia.

La unidad en este conjunto se logra por la única composición general, que se repita en todo el muro, claro, con diferentes formas y temas. También, usa el pintor los mismos colores, sobresalen el azul y el rojo, específicamente en el muro sur. La cinta ondulada que rodea todo el patio, contribuye a su vez a la unidad.

Si en el otro lado del edificio, en el primer patio representa el pintor un conjunto simbólico, esquemático - aquí llega a una simplificación, describiendo concretamente, a veces de manera satírica, las ideas que expresa el corrido.

La organización de la pintura en el cubo de la escalera.

El pintor aprovechó el carácter ascendente del cubo de la escalera, de tal manera que su organización temática tiene al mismo tiempo dos aspectos de la -

visión de México:

1) Una ascensión geográfica, que empieza por la descripción de un paisaje acuático en la planta baja. Luego, avanzando con la escalera, están descritas las - - tierras tropicales, las laderas de las montañas, las mesetas, el altiplano - hasta que - llega, por arriba a las cimas, cubiertas de nieve. Todo esto sirve como un fondo para presentar el otro aspecto:

2) Una evolución histórica - sociológica. En la planta baja se representan imágenes alegóricas, místicas, luego vienen las imágenes de las sociedades primitivas. Hacia arriba avanza el pintor con descripciones de la agricultura y la industria, luego llega a la revolución proletaria y su ideal - construir un nuevo orden. En estas etapas imágenes simbólicas acompañan las imágenes concretas.

LA OBRA DE JOSE CLEMENTE OROZCO EN LA ESCUELA PREPARATORIA
NACIONAL No. 1. SAN ILDEFONSO.

* * * * *

Cuando recibió Orozco la comisión en la escuela preparatoria, parece que gracias al poder de expresión de su obra gráfica, (61), ya tenía algunas ideas acerca de los problemas de la pintura mural. En una ocasión indicó que los muros y específicamente los de la escalera - no eran susceptibles de ser pintados. (62), De todos modos pudo observar el trabajo de sus colegas pintores, quienes ya se encontraban pintando en la preparatoria, y sacar sus conclusiones (63).

Orozco empezó su obra en julio de 1923. (64). Según Charlot (65), planeó pintar el primer piso en dos patios, como un conjunto, pero no se lo permitieron. En cambio, le dieron la posibilidad de pintar verticalmente - los tres pisos del lado norte en el patio grande.

La primera fase de su pintura en la escuela preparatoria puede considerarse como una etapa experimental en todos sus aspectos - técnicos, formales y temáticos. Escogió temas alegóricos, universales. Así está descrito su plan en un manuscrito de 1923: (66) "El tema general : "Los dones que recibe el hombre de la naturaleza". --- Compuesto de siete temas parciales sobre - 1) Decoración de la puerta del salón llamado "El generalito" y lado izquierdo del corredor "La virginidad", la integridad física y la integridad espiritual-entonación fría, predominio de líneas horizontales y verticales, tranquilidad, calma, 2) Decoración del centro "La Juventud", alegoría del sol y

un grupo de estudiantes, entonación muy cálida; líneas de movimiento; grandes masas muy dinámicas y ascendentes.

3) Decoración de la puerta principal y fragmento del muro a la izquierda - " La gracia" entonación cálida predominante femenina. 4) Decoración del pasillo ambos lados - - "La Belleza", entonación cálida, predomina masculina. 5) Decoración de la puerta - de la biblioteca - "La inteligencia"; entonación fría y profunda. 6) Decoración del - centro ("pasantes") - "El Genio", entonación muy cálida, líneas de movimiento - - ascendentes y muy dinámicas. 7) Decoración del lado derecho del muro "La fuerza"- entonación cálida, grandes masas dinámicas, predominio de líneas horizontales y verticales. Las decoraciones han sido proyectadas con los mismos modulos y ritmos que - caracterizan la arquitectura del edificio de tal manera que sea absolutamente solidaria del mismo. El procedimiento empleado es el fresco clásico. Trabajo comenzado el día 7 de Julio de 1923 " .

El hecho de haber escogido tales temas, se justifica en otro manuscrito de la misma época, en donde dice que específicamente la pintura monumental, la pintura mural, no tiene que ser un campo de expresión de temas nacionales o temas pintorescos, (refiriendo al "indigenismo"). Orozco distingue entre el arte en sus formas superiores y el arte menor, y añade: "Es solo la humanidad, el único tema y la emoción - hasta su límite la única tendencia, valiéndome de la representación REAL E INTEGRAL de los cuerpos en si mismo y en sus relaciones entre si" (67).

Otra frase del mismo manuscrito expresa su idea de la importancia exclusiva de la forma en la obra de arte: "La única emoción que debe generar y transmitir, debe

ser la que derive del fenómeno puramente plástico, geométrico, friamente geométrico, organizado por una técnica científica." (68)

La descripción del plan trae la organización en una forma muy general, indicando los caracteres de los paneles, de los cuales solamente uno llegó a realizarse, en parte. No se puede notar en dicha descripción una planeación equilibrada de todo un muro, parece que se concentra en cada unidad por si misma. Algún ritmo, quizás, existe por la decoración que lleva entonación fría escogida por el pintor para las -- superficies alrededor de cada puerta.

El primer panel que pintó Orzco, en el centro del muro norte del patio grande, fué "La Juventud". Hacia arriba, en el centro, un atleta corre, a sus lados dos - figuras, desnudas, sus manos extendidas por arriba, como las describió Orozco, - -- "dinámicas y ascendentes " (p.50) Myers ve en este caso una influencia de la obra del Dr. Atl, dado el sentido grandioso y alegorico. En el anexo a la preparatoria pintó el Dr. Atl una serie de hombres y mujeres desnudos en un paisaje - simbolizando los poderes de la naturaleza; "La lluvia", " El viento", "La noche", "El sol", "El hombre del mar". (hoy desaparecidas). (69).

Abajo pintó Orozco, según su descripción, unas alumnas, luego las borró y cambió el tema: "primavera", pintando solamente una joven, tal vez representando - una flor. Al lado derecho de esta composición pintó un hombre en lucha contra un -- gorila, lo que simboliza la lucha contra la naturaleza. Al lado izquierdo pintó - - - "Cristo destruyendo la cruz " (Véase las tres composiciones en P. 53)

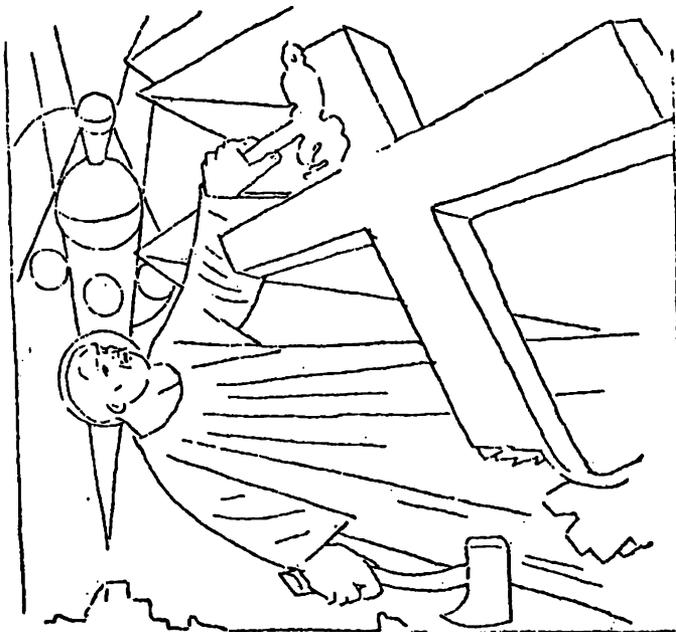
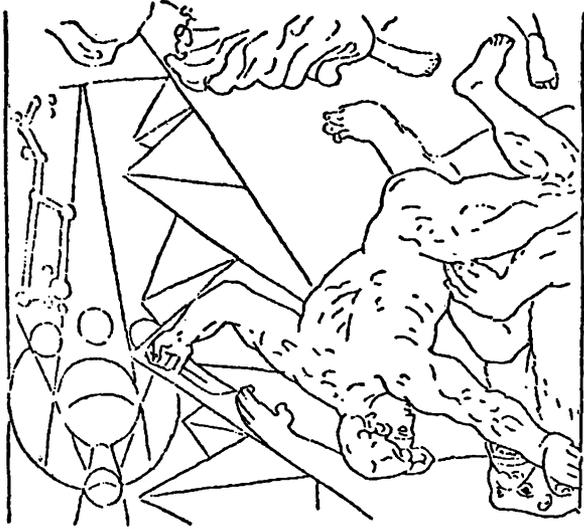
Hay que ver estas tres composiciones como un bloque, que guarda un equilibrio bilateral. (P. 53). El atleta en el centro, las dos figuras a sus lados - crean una sensación de simetría, aunque, por la figura del hombre a la derecha y por la postura de la joven abajo, se distorsione. El fondo de las escenas a los lados, hecho de formas geométricas, piramidales y formas de "meteoros", produce una simetría bilateral. Por la relación entre las escenas laterales, que no -- corresponden en sus formas, (aparte del fondo geométrico), se crea, quizás, el paralelismo ideológico; la lucha contra los poderes de la naturaleza, obligada para el hombre, y la lucha contra los poderes culturales a que el hombre, a sí mismo se ha obligado.

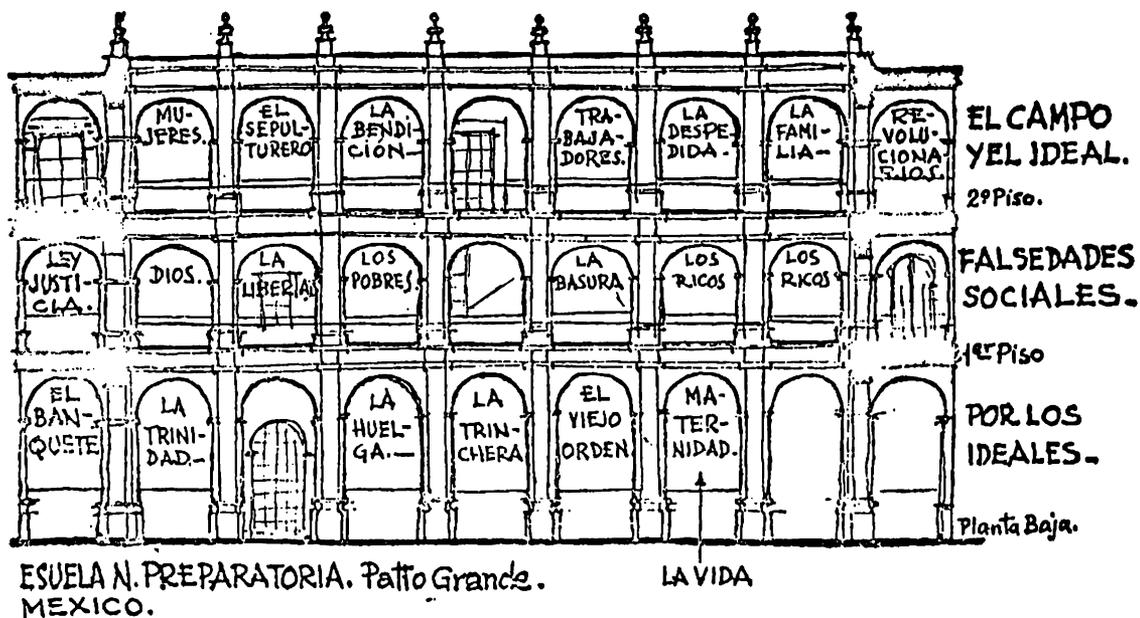
Más tarde cambió Orozco la escena central y pintó "El hombre --- cayendo" , "Tzontemoc". (p. 53, por abajo). El tema se deriva de la mitología Nahuatl. En el centro del panel pintó un torso y cabeza hacia abajo, manos - apuñadas, sobre un fondo de formas geométricas. Este panel pasó, entonces, - cuatro fases, la última de 1926, es "la trinchera"

Al lado derecho de este bloque, pintó el tema "La maternidad"; en el centro la madre y el hijo, desnudos, acompañados por 4 figuras femeninas, o angeles , y por abajo por una joven yacente, su espalda al espectador. (Lam. 60). Por su estilo, color y aún la elección del tema, se puede recordar algunas pinturas renacentistas, como ya lo ha mencionado Myers, por ejemplo. (71)

A la izquierda de la puerta del "Generalito", pintó - - - - -

Los dibujos, hechos por Jean Charlot, según la primera versión de la pintura de Orozco en el centro del muro norte, patio grande, planta baja, han sido tomados del libro de Charlot, "The Mexican Mural Renaissance" (véase bibliografía) pp. 232-233.

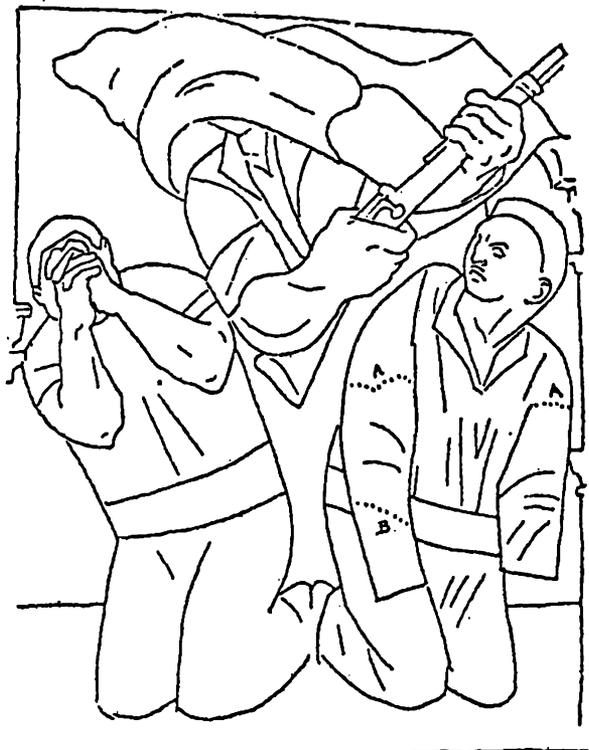




Dibujo sacado del libro de Justino Fernandez, "Jose Clemente Orozco, forma e idea", Mexico, ed. Porrúa, 1956, p.37.



xxia. Orozco, REVOLUTIONARY TRINITY, first version, 1923-24. Preparatoria School. Tracing by Jean Charlot.



xxib. Orozco, REVOLUTIONARY TRINITY, second version, 1924. Preparatoria School. Tracing by Jean Charlot.

Dibujos sacados del libro de Jean Charlot, "The Mexican Mural Renaissance" (vease bibliografía), pp.236-237.

"La trinidad revolucionaria": Obrero, ingeniero y soldado revolucionario. Más tarde cambió Orozco algunos detalles en la pintura, que radicalmente transforman la idea expresada. (72). El obrero, lo pintó con manos amputadas. El ingeniero que se sentaba estáticamente, lo cambió por un campesino, quien cubre desesperadamente su cara con sus dedos trenzados. El revolucionario quedó como en la primera composición, su cara está cubierta con la bandera. (dibujos en p. 55). Así creó el artista un símbolo de la tragedia del no ver y entender las consecuencias amargas de las luchas. (dibujo P. 55 y Lám. 62)

A la extrema izquierda, separada en parte por el arco lateral, pintó - - Orozco " El banquete de los ricos", que representa una escena de ricos festejando, burlándose de los obreros que riñen y pelean. (Lám. 61). Es una caricatura que expresa su idea en forma sencilla y muy libre en sus líneas, tiene mucho movimiento-expresión y dinamismo. Esta organizada con una división horizontal. Los ricos por arriba - los obreros - por abajo. Temática y formalmente ya pertenece al conjunto del segundo piso, el de las caricaturas sociales.

Todo el muro del primer piso, en su primera fase muestra que el pintor - - pasa por un proceso experimental: A) Desde un plan totalmente universal y alegórico llega ya a los temas socio-políticos. B) Formalmente, ya concibe la idea de presentar la figura humana como un vehículo de sus ideas más esenciales.

La organización de la pintura según las condiciones arquitectónicas: El - pintor toma en cuenta los pilares y arcos al frente del muro, y aunque el muro no - está dividido por elementos arquitectónicos, aparte de la puerta del "Generalito" y los arcos laterales de las esquinas - el pintor divide la obra en varias escenas, según

los "marcos" que crean los elementos arquitectónicos, cuando se observa a las pinturas desde el patio. (Lam. 55, dibujo en P. 54).

Las pinturas se extienden una sobre la otra a través del recurso de los fondos, en los cuales participan parcialmente dos escenas. Esta característica se repite en la versión de 1926, solo que la conexión entre las escenas es más suave. (En la antigua versión, si lo veo bien, (73), se notan las conexiones y también las "partes diarias" del trabajo).

EL SEGUNDO PISO

Se puede considerar la pintura en este piso como una caricatura social - Justino Fernández llama a todo este conjunto - "Falsedades sociales". (dibujo P. 54) El pintor tenía gran experiencia en la obra gráfica, ya había realizado desde 1911, caricaturas de tipo político-social en los periódicos. Esta preparación previa, le permitió pintar todo un muro en forma libre, sus líneas cobran la fluidez de las trazas de la caricatura. Su uso de este medio de expresión, tal vez estuvo influenciado por la obra gráfica de José Guadalupe Posada. Orozco mismo cuenta en su "Autobiografía" como llegó a admirar el trabajo de Posada desde su niñez. (74).

Las caricaturas presentan desde la izquierda: "La ley y la justicia", - -- (lám. 48), "El último juicio", (Lám. 49), con un Dios Padre agregando el globo del mundo, a su lado derecho los ricos benditos, y a la izquierda - los pobres malditos. "La libertad" (Lám. 50) flota, sostenida por unos cordeles, teniendo en sus manos los

eslabones rotos de un grillete. "La basura" de todos los ideales (Lam. 52, 53).

Sobre una ventana pintó una alcancía, donde manos pobres contribuyen monedas.

El pintor explotó la forma arcada del vano, para pintar las manos ricas que roban esas monedas, que caen desde la alcancía. (Lám. 53). A la derecha pintó una procesión de los ricos que pisan a los pobres. (Lám. 54).

De los colores domina el gris, tanto en el fondo como en los imágenes.

En este muro existen 4 vanos de ventanas profundas. Sobre uno - flota - la "libertad". Un segundo vano sirve para el "truco" de la alcancía.

Se puede decir que no existe en este piso una organización formal bien - pensada, o de un ritmo definitivo, para todo el muro. El lado izquierdo es más apretado en sus imágenes que el lado derecho. Quizás existe algún sentido de organización - en el movimiento progresivo de los lados hacia el centro. Tal vez, por esta sensación de falta de construcción formal pensada, equilibrada, comenta Myers, - que casi todas las pinturas en este piso carecen de otras cualidades aparte de ser - como buenas/caricaturas. (75). De todos modos, la sensación de movimiento y la expresividad que se logra aquí - van a dominar en la obra más tardía de Orozco.

En la planta alta empezó a pintar una escena, "el cerco del banco", - usando una perspectiva aguda, pintando el piso como un tablero de ajedrez. Este panel fué borrado por él en favor de las pinturas de 1926.

Los muros de la entrada a la escalera están pintados también en la primera temporada, en 1924. A los lados de la entrada se encuentran, a la izquierda, -

"Hombres Sedientos", a la derecha "Los ingenieros" (Lám. 47). Se puede ver las dos escenas como una sola composición, de forma piramidal, hecha por las tres imágenes - diagonales a cada lado, adecuándose a las formas arquitectónicas: Arriba de la -- entrada, que está decorada en piedra tallada existe un frontón. Otros elementos decorativos rectangulares a los lados también terminan hacia arriba con un frontón. Esos frontones forman las líneas diagonales arquitectónicas que imitan las formas pictóricas. La sed que se expresa, quizá la sed de la sabiduría se puede ver como si se -- satisficiera en el otro lado del vano, con los conocimientos de los ingenieros. No -- sé si se puede relacionar, pero, por lo menos trae esta escena a la memoria la escena del milagro de la fuente, en el ciclo de la vida de San Francisco, en Asissi - -- (que también está al lado izquierdo de la puerta, creando una unidad con la escena del otro lado y los paneles de arriba. (76).

La bóveda sobre el primer tramo de la escalera está pintada con las ima-- genes muy grandes de Cortés y la Malinche. Aquí se expresa la idea de la unión de las razas en América. La composición está hecha simétricamente, los cuerpos aparecen más monumentales en cuanto a cabeza y tronco, este hecho acentúa aún más cuando el espectador los observa desde arriba (Lám. 57). Las imágenes, específicamente mediante el juego de sombras que usa el pintor, son muy plásticas. La postura del indio caído y otras líneas diagonales, crean una penetración a la profundidad del espacio y disminuyen lo estático de la postura de las figuras principales. El rompimiento de la estaticidad ya ha aparecido en otras composiciones, por ejemplo, en la "Maternidad", la joven --

yacente hacia abajo, a la izquierda, sirve para romper la simetría de la pintura - (Lám. 61)

Me parece que la presentación de la escena no carece, por parte de Orozco, de una crítica al sentimiento de superioridad europea. El hombre blanco aprieta una mano a la mujer indígena; pero, con su otra mano le impide ayudar al hombre caído de su misma raza, y le impide a la mujer negar esta unión de las razas, mientras pisa sobre el caído.

Los otros paneles que pintó Orozco en la escalera están dedicados - a la derecha - a la conquista religiosa, espiritual, del nuevo mundo, y a la izquierda - a la construcción en el nuevo mundo. En el muro abovedado aparece un abrazo franciscano - indígena, o, según Charlot - San Francisco y el leproso. (77). La línea curva que crea la espalda doblada de la imagen religiosa, junto con la otra imagen - repite el arco arquitectónico. (Lám. 56).

En el muro al frente aparece un joven indio, corriendo. Se crea una composición abierta, contraria a la anterior. ¿Acaso no acentúa la idea de la libertad en contra de la opresión?

Al continuar el ascenso de la escalera, las dos composiciones a los lados de esta son paralelas, en sentido formal. (Lám. 45, a la izquierda, y Lám. 46, a la derecha) El franciscano corresponde a la imagen central en el otro panel. Las imágenes que se extienden, casi yacentes, son también paralelas en sus posturas. En las bóvedas (Lám. 45, 46), el franciscano abraza al indio y los dos llenan - -

En 1926 pintó en Orizaba, en esta obra se expresa su relación visual con los recuerdos de la revolución, aparece el aspecto de la angustia y la tragedia. Este aspecto aparece en sus pinturas de la Preparatoria en la segunda fase 1927-1927, específicamente en el tercer piso. Las composiciones son diferentes y llevan más escenas que las de Orizaba, ya que están hechas según diferentes condiciones arquitectónicas.

La posibilidad de Orozco de regresar a su trabajo en la preparatoria se la dio Alfonso Pruneda, rector de la Universidad Nacional, entre 1924-1928. (81).

En 1926 - 1927 pintó Orozco parte de la planta baja y toda la planta alta.

En la planta baja: La primera etapa muestra que el sistema del pintor para unificar todo el muro es principalmente seguir los fondos de una escena hacia la siguiente, aparte de relacionar las tres escenas centrales mediante los contenidos y las formas humanas. En la segunda etapa, en 1926 sigue Orozco con el mismo sistema o sea, el fondo une las escenas cercanas y, el tema socio-político une en su contenido y también de una manera formal la parte central del muro. Las tres escenas "La huelga" "La trinchera" y "La Destrucción del viejo orden" (Lám. 63, 64, 65), fueron pintadas en sustitución de " Cristo destruyendo la Cruz ", "La primavera" (o los elementos) y "La lucha contra la Naturaleza" en el mismo orden. Estas nuevas composiciones, diferentes en su construcción, pero muy unidas en su elemento humano; contienen imágenes poderosas, monumentales. El pintor logra expresar la esencia del poder humano mediante esas imágenes y sus posturas, pintándolas de color gris que llega en sus gradaciones hasta el blanco y domina en la mayoría de las imágenes.

El pintor logra la plasticidad específicamente mediante el uso de claro-oscuro. Las imágenes están pintadas sobre un fondo rosa y azul claro. La composición es diferente en cada escena. En la "destrucción del viejo orden" (Lám. 64) el fondo está hecho de fracciones de elementos arquitectónicos de líneas diagonales que aumentan la profundidad del espacio, también lo hacen las miradas de los dos hombres hacia atrás.

En "La Trinchera", la composición es más compleja. Las tres imágenes están sobrepuestas sobre un fondo de grandes bloques cúbicos de piedra, de líneas diagonales. La figura central crea, mediante su mano extendida y el bloque de piedra, su cuerpo y cabeza - una cruz de San Andrés. La imagen a su lado con la espalda al espectador, -- acentúa esta diagonal, pero la imagen doblada, las manos y el fusil que forman unos -- radios, crean un movimiento circular.

"La Huelga" es la composición más estática de las tres, por las líneas verticales que aparecen en las imágenes, en la puerta y en el edificio, las cuales dominan la organización. El pintor dejó la cabeza de Jesús de la composición anterior "Cristo destruyendo la Cruz" y, este hecho añade un elemento misterioso a esta escena, sacando del equilibrio de una manera formal y espiritual.

Los colores que utiliza el pintor en el primer piso son rojos oscuros y tintos, azul ultramarino, negro y gris, los usa en áreas muy grandes, cambiando los fondos -- azules con rojos y rosas. Los colores acompañan las imágenes y las formas geométricas en el fondo, no tratan de imitar la naturaleza, sino que sirven para resaltar las imágenes humanas.

Temáticamente y también en sentido formal, las dos escenas extremas, - -

"La maternidad" y "El banquete" están fuera de serie, pero si se entrelazan en el conjunto en el sentido del uso de los bloques de colores que utiliza el pintor.

Sobre los arcos que enlazan el corredor, pintó Orozco un motivo de -- manos apretadas acompañadas por la Hoz y el martillo (Lám. 58). Justino Fernández señala la importancia de esta composición por el hecho de que las manos están pintadas exactamente sobre la clave arquitectónica y, este estrechamiento de manos -- puede significar la clave entre los diferentes elementos que constituyen la nación. (82). Este motivo que vuelve varias veces, contribuye a la unidad de la pintura en este piso.

La planta alta: La pintura del muro en este piso es la más unida de su organización entre los tres. Temáticamente, le llamó Justino Fernández "El campo y el ideal" (Véase dibujo P. 54).

En comparación con el primer piso, que tiene carácter tan simbólico y esencial, el tercer piso está realizado en forma más concreta, simplificada, pero poetica a la vez. El pintor forma siete grupos, según los arcos y columnas del corredor, seis entre los arcos laterales y la séptima al lado derecho, de tal forma que des de lejos al otro lado del patio, los pilares y arcos enmarcan esos grupos o escenas. Los temas (según Justino Fernández véase dibujo P. 54) son: "Mujeres" (Lám 39) -- "El Sepulturero" (Lám. 40), "La Bendición" (Lám. 41), "Trabajadores" (Lám. 42), "La despedida" (Lám. 43), "La Familia" (Lám. 44) y, "Revolucionarios" (Lám. 59)

La puerta en el centro divide el muro en dos partes y se puede notar una organización formal de la pintura hecha en base a un equilibrio bilateral entre las dos partes (salvo la escena a la derecha "Revolucionarios"). La parte baja del muro --

hecho de piedras, es el más alto de todos los pisos, de tal manera que la altura del área para pintar no es grande relativamente. Las imágenes tampoco son grandes y las escenas son fáciles de captar de cerca. Cuando el observador está en el centro del corredor puede, aunque no tan fácilmente, ver de una vez la composición global de todo el muro.

El equilibrio se crea por los grupos de imágenes, por las formas arquitectónicas pintadas, pero la organización bilateral desde el centro hacia los lados se nota principalmente en los colores que usa el pintor para los bloques arquitectónicos, esas casas que sirven como fondos para las imágenes. En "La Bendición" y en "Los Trabajadores", a los lados de la puerta central, usa el color rojo, las siguientes casas están pintadas de azul-claro y a los extremos usa el gris. También las posturas de los edificios corresponden en el mismo orden. El azul - ultramarino de los cielos y los grises de la tierra ^{todas} juntan las escenas.

La escena que está afuera de esta organización es única también por el hecho de que no contiene arquitectura como un fondo, y que esta "abierta" - formalmente no tiene un "eco" para completarla (aunque tiene una relación formal con la escena de los trabajadores). Psicologicamente, todavía se dirige hacia un destino desconocido (83).

Aparte de la organización global ya mencionada, cada tres escenas entre la puerta y el arco lateral, se coordinan en una composición. Específicamente esto se nota en las tres escenas del lado izquierdo (Lám. 39, 40, 41), cuando a los lados aparecen los arados y en el centro está el sepulturero a medias en su sepulcro y el

montecillo de tierra como fondo. En el otro grupo, al lado derecho (Lám. 42, 43, 44) "La despedida" sirve como foco central; el grupo de "la familia campesina" y "Los trabajadores" crean un equilibrio entre ellos.

Myers indica que esas pinturas de Orozco pertenecen a su fase "clásica" -- que la define por la construcción rígida de la composición, la emoción, todavía controlada, de las imágenes, la tridimensionalidad y plasticidad de las formas individuales. (84). Luego va a cambiar el enfoque de Orozco para ser más gráfico y más expresionista. Añado a lo que dice Myers lo siguiente sobre las características de la obra de Orozco en la preparatoria:

Se pueden notar diferentes etapas en las cuales Orozco expresa distintas -- maneras de organización formal y temática, que si acaso se tratase de encontrar lo que hay en común entre ellas, podría decirse que temáticamente expresa sus ideas, primero en forma universal, luego aparece el carácter local en un sentido socio-político, pero nunca pierde la connotación universal, utilizando como símbolo fundamental el cuerpo humano. Formalmente la figura humana está generalmente en el primer plano de la -- pintura, el fondo casi siempre está hecho de formas geométricas, que cambian su carácter según las etapas y contenido de las pinturas, pero no dejan de ser geométricos para siempre destacar la figura humana. Casi no hay una descripción de paisaje natural. Lo más cerca al natural son los fondos hechos como edificios o formas arquitectónicas.

La manera de Orozco para unir el conjunto se basa en penetrar parcialmente las diferentes escenas por medio de los bloques y colores que forman el fondo.

Las ideas están expresadas mediante los movimientos o, mejor dicho, las -- posturas del cuerpo humano. Las caras quedan tranquilas, los ojos -- sin expresión, a --

veces - cerrados (véase "Mujeres", "El Sepulturero", "La Huelga"), en muchos casos la cara está cubierta o la imagen se ve de espaldas. Estas características no pertenecen a las pinturas de tipo caricatura en el primer y segundo piso.

Las imágenes humanas están pintadas con plasticidad que se acentúa mediante el tratamiento de sombra y luz.

Los colores blanco y gris de varias gradaciones que usa el pintor para sus personajes sobresalen sobre un fondo de medias tintas como azul-claro, rosa, u oscuros como rojo oscuro o gris. Se puede decir que ocurre específicamente, en el primer piso, en el área central, un proceso de reducción en las formas y en los colores, para lograr la expresión más esencial posible de las ideas.

LA INTEGRACION DE LA PINTURA MURAL A LA ARQUITECTURA.

* * * * *

Al final de los años 40 en México, se empezaron a destacar ideas más precisas acerca del concepto de lo que iba intitularse "la integración plástica". Específi- camente han sido expresadas y desarrolladas esas ideas por los arquitectos en la revista "Espacios" a partir de 1948.

El problema de que es lo que significa "integración", o cuando se puede- notar que existe una integración entre las artes plásticas, lo resuelve de una forma- relativamente simple Enrique del Moral en su ensayo "La integración plástica" (85). El da esta definición al fenómeno de la integración: "... Aplícase a las partes que entran en la composición de un todo, sin las que no puede subsistir una cosa, (86)..." "...Es- decir, que la Autonomía de las partes se pierde en aras del todo". (87). De esta forma- se limita la aplicación del término sólo a una parte de los fenómenos de la cooperación entre las artes plásticas. Según esta definición, la integración existe como fenómeno - artístico en las épocas romana y gótica (integración de la escultura y la arquitectura, de la arquitectura y los vitrales, etc.) (88). Después, durante el barroco también se produ- ce la integración de la pintura y la escultura a la arquitectura. "... Bovedas y Cúpulas han dejado de existir eliminándose su limitación espacial para permitirnos mirar visiones lejanas, fantasmagóricas y, penetrar a un mundo mágico que nos transporta hacia el - - infinito. La paradoja es que la pintura que destruye la arquitectura, aún se integra con ella" (89). Entre las artes que muestran integración también menciona Del Moral las - artes en el lejano Oriente y los de la América precortesiana.

Del Moral relaciona la integración plástica al concepto del mundo, por - -

ejemplo, cuando vive el hombre en el mundo de la fe, la religión y no de la razón o cuando es una época de tranquilidad y no de agitaciones - existe integración entre las artes (90). De tal manera los movimientos que se dieron en la lucha ideológica - como la Revolución Francesa, Rusa ó Mexicana, no podían llegar a crear formas - - artísticas en las cuales se logra la integración. En México, de todos modos, tienen - la arquitectura moderna y la pintura diferentes enfoques. (91).

Del Moral no trata a la pintura mural en los años veinte en México. Evidentemente, según su punto de vista sobre la integración, aún no hay que buscar si existe este fenómeno en los patios que trato en este trabajo, ya que la pintura se - - aplica a posteriori a la arquitectura antigua (incluyo la S.E.P. en esto ya que conserva un antiguo esquema de construcción.)-

No cabe duda que al fin y al cabo (en la forma más amplia de la observación de los fenomenos), la expresión formal es un reflejo del concepto del mundo, pero todo este problema de la integración en el arte y sus causas hay que examinarla en forma mas prudente, y tomar en consideración todos los factores que participan en el proceso. No será suficiente por ejemplo, decir que una época de tranquilidad da la - posibilidad de integrar las artes como en el barroco, ya que la integración de la pintura y la arquitectura en ésta época es la cima de un proceso largo que empieza a principios del Renacimiento y cuyo propósito es lograr unidad espacial en la pintura sobre grandes superficies.

Aún si me parece bien la limitación del uso del término "integración" - - según la definición ya mencionada - esto no elimina el problema; Todas esas epocas -

que no producen artes plásticas "integrables", sí producen artes que se relacionan una a la otra. Del Moral dice que entonces hay que ver las artes participantes en el conjunto como "Autónomas" y "Autosuficientes". La pintura mural será entonces cubrimiento - no indispensable.

Me parece que hay que tratar las artes plásticas como un conjunto aún cuando están en condiciones "desintegrables". Si no se puede usar el término "integración", por lo menos hay que observar las maneras de "aplicación" o "adecuación", (términos menos-limitantes) de las artes una a la otra.

A lo largo de la historia se pueden notar cierta oposición a la pintura mural, específicamente expresada por los arquitectos. Brunelleschi, que se considera como el - inventador de la perspectiva legítima (con un sólo punto de fuga), a principios del siglo - XV, y Alberti, que formuló las leyes de la perspectiva geométrica - negaron la aplicación de la pintura a la arquitectura porque distorsiona el espacio real que crea la arquitectura mediante sus cualidades propias de formar un espacio ilusionístico. (92).

También los arquitectos modernos como Frank Lloyd Wright, (93), y Mies -- Van Der Rohe, ven la pintura mural como un factor inaplicable en el conjunto arquitectónico (94).

Esas oposiciones a la pintura mural traen principalmente el problema de la distorsión del espacio real mediante la confrontación con lo ilusionístico de la pintura. Las oposiciones no evitaron, de todos modos, el fenómeno de la cooperación entre las artes, de manera "integrativa" o "aplicativa"

De este problema, de la aplicación de la pintura a la arquitectura, quiero --

subrayar principalmente dos aspectos:

A) El tratamiento tridimensional - cuando la pintura aún crea un espacio propio que sigue o se relaciona con la arquitectura.

B) El tratamiento bidimensional - cuando aparecen en la pintura o líneas que imitan o acompañan armónicamente las formas arquitectónicas.

En los dos casos de la pintura de los patios en los años veinte en México, se puede notar que Rivera y Orozco tratan este problema, por lo menos, parcialmente. Ambos toman en consideración las formas de la arcada del patio. Orozco divide sus escenas considerando el punto de vista de la distancia, de tal manera que los pilares y arcadas marcan las escenas. (Lám. 55). Rivera organiza sus composiciones según los vanos en los muros. En algunos casos los utiliza como medios que unen, en los centros de los muros, a pesar de su carácter divisorio. En el segundo piso, que no contiene arcada, imita Rivera las formas cuadradas de la arquitectura en la pintura, y en el tercer piso, en el primer patio aún imita las arcadas en su pintura.

Generalmente tiende Orozco a seguir la línea arquitectónica de sentido bidimensional, mientras Rivera considera más el sentido tridimensional. Unos ejemplos: Cuando Orozco crea un arco mediante la espalda doblada del franciscano que abraza al indio, (Lám. 56), imita la línea del arco arquitectónico que marca la pintura. Los diagonales que crean los cuerpos, pintados a los lados de la entrada a la escalera también imitan las líneas arquitectónicas, en el sentido bidimensional, pero, cuando Rivera sigue los lados de las puertas en color gris, añadiendo una profundidad de perspectiva a la arquitectura real, como en el "Tianguis" (Lám. 14) o en "Los ejidos" (Lám. 17), ó cuando pinta las imágenes sentándose sobre el dintel real - da un - -

tratamiento que pretende lograr la ilusión de espacio, o sea tridimensional. Posteriormente, en Chapingo, (1926-1927), llega a un tratamiento más acentuado en este sentido, siguiendo los elementos arquitectónicos de las bóvedas en color gris y pintando las imágenes en escorzos muy audaces.

LA APLICACION DE LA PINTURA MURAL A LOS CORREDORES
DE LOS PATIOS.

* * * * *

Cuando recibieron Rivera y Orozco sus comisiones de pintar muros en corredores que rodean un patio, tenían conciencia de algunos problemas específicos que tenían que resolver. Rivera habla de la caída de la luz sobre el muro, de la manera como se quiebran los arcos y pilares y enmarcan el espacio. En estos -- comentarios se nota, además de otros hechos, la circunstancia de que la pintura en corredor tiene las condiciones de interior y exterior al mismo tiempo.

Orozco describe su situación: "Después de un largo período de estudios desde 1922, hice mis primeros ensayos de pintura mural al fresco, sobre las paredes del patio mayor de la escuela preparatoria antiguo colegio San Ildefonso. Me encontré desde luego con una serie de apasionantes problemas que resolver... -- entre ellos: ¿Cómo darle forma concreta a mis ideas? ... ¿ Qué relaciones debe haber entre las pinturas y el edificio o el espacio real, en donde se encuentran?"(96) Cuando describe su plan para la pintura en la preparatoria, asegura que la decoración será absolutamente solidaria con las condiciones arquitectónicas (97).

Los dos pintores trataron de resolver sus problemas, cada uno a su manera, no siempre con éxito, respecto al espectador.

La pintura en los corredores que rodean un patio, en los años veinte, principalmente se adecua a la idea fundamental de pintura para el pueblo. Teóricamen-

te, cualquier persona puede libremente entrar al edificio y observar las pinturas, - que de esta manera cumplen su meta estética - didáctica. Así que, además de la - posibilidad de pintar precisamente esos muros, y de la necesidad de los pintores de expresarse - existe la voluntad de dedicarse al arte para las masas.

Ahora bien, la pintura mural en los patios provoca problemas:

1) Acaso es aplicable la pintura mural a los corredores que rodean un - patio?

2) ¿ Pueden las formas de organización global de la pintura adecuarse a las condiciones arquitectónicas con respecto al espectador?

1) La aplicación a los corredores.

No será fácil encontrar ejemplos anteriores de pintura mural alrededor - de un patio en Europa, y me refiero principalmente a Italia. Un ejemplo, será la - pintura en el edificio del Camposanto en Pisa. Es un edificio de siglo XIII, de solo un piso de logias que rodean un patio, pero están cerradas hacia el patio por ventanas altas. La mayoría de las pinturas son del siglo XIV, grandes de tamaño, aisladas una de la otra formal y temáticamente, ocupan escenas complejas como "el juicio final" o " La victoria de la muerte" del pintor Francisco Traini. La gran anchura del - - corredor y el pequeño tamaño de las imágenes permite observar las pinturas fáci_lmen_ te. (Cosa que no sucede con las pinturas de Rivera y Orozco en los corredores, en - la planta baja). Estas pinturas, se pueden considerar como pinturas de interior. - - Tampoco tienen condiciones semejantes las pinturas de Uccello en el "Calustro verde" en Santa María Novella, en Florencia; están hechas en un pasillo, unas frente a las otras.

El hecho es que casi toda la pintura mural está hecha en interiores; en iglesias, capillas, celdas, aulas o logias - no en corredores que rodean un patio, por los hechos simples que derivan de las funciones del patio y del corredor; A) El corredor funciona como un pasillo de un lado hacia el otro. B) Es un medianero - entre los cuartos y el patio. O sea, cualquiera que sale del cuarto al corredor, - lo hace para pasar al otro lado o para contemplar el patio, de tal manera que los muros quedan hacia atrás. Cuando caminan en los corredores, sí se puede "echar un ojo" al lado, pero no es un estado que permita una observación más profunda. En cambio, el estar en un interior, en la iglesia, en la celda, etc. - sí da la posibilidad de contemplar las obras de arte. Los grandes corredores que rodean - patios son, generalmente, los claustros de los conventos, y la obra artística de la pintura mural se muestra en las grandes aulas y en las celdas de los frailes, - principalmente.

El patio está decorado mediante sus elementos arquitectónicos, mediante el ritmo que crean sus columnas y arcos, mediante el juego de claro - oscuro que crea la iluminación del sol y mediante sus contenidos como la vegetación o la fuente. Todos estos elementos crean un estado perfecto que hace que la pintura sea supérflua en este conjunto y pueda dañar la armonía lograda.

En el México colonial sí existió la pintura mural en los corredores de - los claustros del siglo XVI. La mayoría de esas pinturas se puede considerar como una ornamentación de un tapete o faja decorativa, generalmente pintada en blanco y negro. Los elementos pintados son vegetativos o zoomorficos, grotescos, se-

entrelazan con signos y símbolos religiosos (98). No es una decoración que exige una contemplación profunda.

Además de la franja decorativa existen en muchos claustros algunas pinturas de escenas religiosas que están adecuadas a las condiciones arquitectónicas -- del corredor; están pintadas solamente a los lados de las esquinas, de tal manera que el que camina en el corredor puede observar la pintura mientras se acerca hacia -- ella, ya que la pintura está al frente (este tema se trata más ampliamente en las -- pgs. 23, 24). De todos modos, cuando existen pinturas de escenas en los corredores no son un conjunto completo que cubre todos los muros alrededor del patio.

En suma -- todavía se toman en cuenta las funciones de los corredores en los claustros coloniales, aunque sí los decoraron.

La pintura mural durante los años veinte, en México, añadió fines totalmente diferentes a la decoración. Realmente los muros de los corredores son los que tienen que llamar la atención total. Los muros son los que llevan los mensajes al -- pueblo.

A mi manera de ver se nota una contradicción entre la pintura mural y -- la característica esencial del corredor y patio.

La contradicción aumenta dado el problema de la distancia en tiempo -- entre el edificio mismo y la pintura que se aplica a sus muros después de más de 150 años. El edificio mismo cambia su razón de ser, pero mediante su forma conserva -- psicológicamente su primera función, la época anterior se acumuló en el edificio.

La pintura - su contenido y sus formas ya pertenecen a otra atmósfera, a otros conceptos del mundo. ¿ Acaso se puede juntar psicológicamente esos extremos?

II.- La organización de la pintura con respecto a las posibilidades del espectador.

Cuando, de todos modos, realizan los pintores su obra sobre los muros de los corredores - se puede notar algunos problemas específicos en su organización:

A) La altura del primer piso (planta baja) adquiere una planeación específica que toma en consideración las posibilidades del espectador. En los dos casos el de la Secretaría de Educación Pública y, el de la Preparatoria, la parte baja del muro está hecha de piedras, lo que disminuye la altura de las pinturas, pero todavía hay que alejarse mucho hacia el patio para poder observar las escenas o imágenes que presentan los pintores. Alejándose - ya entran a la vista los elementos arquitectónicos arcos y pilares, que cubren parcialmente las pinturas.

Orozco, mas que Rivera, cuando escoge sus temas que se representan - por imágenes enormes en tamaño, tal vez trata de ignorar las limitaciones del espectador, confiando en la distancia que el patio puede facilitar al observador, ya que esas formas grandes que crea son mas esenciales según él para expresar mediante ellas sus ideas, que considerar las limitaciones arquitectónicas.

En los otros pisos disminuye el problema ya que son mas bajos. El espectador está limitado por la barandilla del corredor, los pintores limitan los tamaños de sus imágenes, la parte baja del muro sigue siendo hecha de piedra en la preparatoria, o pintada como si fuera una piedra en la S.E.P.

La pintura mural colonial resolvió este problema de la altura del muro, por medio de los adornos de fajas y marcos decorativos alrededor de las escenas narrativas, de esta forma disminuyen los tamaños de las imágenes y, fácilmente podían observarlas de cerca.

B) La disposición general de la pintura.

Si la pintura misma, en su esencia, pertenece a las artes espaciales, --- el corredor, por su carácter, entrelaza un elemento dinámico que introduce el tiempo ("corredor" y "correr" tienen la misma raíz). El corredor provoca un desplazamiento mientras se contempla las pinturas, y, eso es la dimensión dinámica que se añade a la pintura estática, tanto en sentido físico como psicológico.

En el aspecto temático, los más adecuados para pintarse en los corredores por los hechos ya mencionados, podrían ser los ciclos tanto religiosos como profanos ya que presentan una historia continua (en este sentido aún las escenas de pasión en los claustros serían adecuadas, véase Pags. 23, 24).

Cuando, en los años veinte de este siglo, elige Rivera los trabajos como un tema general - no es un ciclo narrativo, que desarrolla una historia, pero si - existe un aspecto cíclico, en el sentido de dar una visión global de los trabajos regionales. Esto ocurre también en la representación de las fiestas. De todos modos, no es una historia que obliga al espectador a observar las pinturas mientras se desplaza en una sola dirección.

Los más "narrativos" son, efectivamente, las ilustraciones de los corridos en el tercer piso.

Orozco, en el tercer piso de la Preparatoria, se acercó a la narración más que en otros muros que pintó, pero, aún ahí - las escenas expresan en una forma esencial, a veces simbólica, las amargas experiencias de la vida en tiempos de guerra.

Una simplificación que evidentemente exige una pintura narrativa - no será - posible encontrar en la obra de Orozco.

En el aspecto de la organización formal, lo que ocurre es que el espectador, ni siquiera puede captar un conjunto completo de la pintura en los corredores. Solamente puede observar una o pocas pinturas al mismo tiempo.

Pero el artista Rivera no puede evitar organizar sus pinturas con un enfoque global de una composición de conjunto, que abarca todo el muro como una unidad, - que relaciona los muros que están frente uno al otro y, que incluye tres lados de un patio en un conjunto. Esta organización tan esencial para el pintor, no puede ser -- efectiva para el espectador, que contempla de una forma fragmental a los muros.

En este sentido, lo más aplicable a las condiciones arquitectónicas de un corredor, con respecto al espectador - son las ilustraciones del corrido - (¿Acaso - no tienen la misma raíz, corredor y corrido?). Aquí existe un avance de un fragmento al otro, a veces obligado por el contenido, a veces no necesariamente, pero el -- artista dirige al espectador según sus posibilidades de percepción.



CONCLUSIONES.

Ciertas condiciones ideológicas e históricas dieron la posibilidad de iniciar el movimiento del muralismo mexicano en los principios de los años veinte. La idea fundamental de este movimiento - realizar el arte en formas monumentales, para todo el pueblo - provocó que escogieron, entre otros lugares, patios de edificios públicos para realizar pintura mural, aprovechando las condiciones tanto exteriores como interiores, que contienen los muros de los corredores, pensando de la manera fácil para todo público para observar las obras de arte.

El gran entusiasmo al iniciar esta revolución en la pintura obscureció los problemas que obviamente merecían mayor consideración.

Existe el problema del entrelazamiento de una pintura que contiene formas y temas modernos - con una arquitectura más antigua, que acumula de alguna manera el ambiente antiguo, a pesar de que el edificio cambió su función. Necesariamente este encuentro provoca una confrontación.

Otro problema que surge de la praxis del muralismo es la adecuación de la pintura a los corredores de los patios. Por varias razones, que derivan de la función de los corredores y del patio, la pintura mural en los patios no es un fenómeno tradicional en la pintura europea. No obstante, en el México colonial sí pintaron corredores de patios en los claustros, hecho que podía inspirar a los muralistas de los años veinte a considerar los corredores como lugares adecuados para la pintura mural. Sin embargo, existe una diferencia entre los conceptos de la organización de la pintura según las posibilidades visuales del espectador en la pintura mural colonial del siglo XVI y la de los años veinte. La última mencionada es mucho menos adecuada a estas posibilidades.

Al pintar los corredores cada pintor, trató, a su vez, de adecuar sus formas de organización pictórica a las condiciones arquitectónicas que presentaron los edificios, tomando en cuenta: a) Los elementos arquitectónicos de los corredores como - - columnas, arcos y vanos. B) Las grandes superficies que obligaron a planificar las - - pinturas de manera que estén relacionadas una con las demás de manera que fuese posible obtener una visión de conjunto.

Orozco planeó la división de sus escenas según los marcos arquitectónicos que crean las columnas y los arcos cuando se observan desde lejos. Esta división se -- nota específicamente en el primer piso. Rivera imitó las formas que crean esos "marcos" exteriores, pero la división de las escenas está dictada por los vanos abundantes en - los corredores.

La expansión de la obra sobre tres pisos hizo que los artistas trataran diferentemente cada piso, en sentido formal y también temático. Cada piso llegó a ser - una unidad en sí.

Los dos artistas pintaron en diferentes estructuras de "tubos de escalera". Rivera explotó la ascensión física de la escalera para presentar temas que contienen un sentido ascendente. Orozco se concentró en la adecuación de sus formas pictóricas a las condiciones arquitectónicas - bóvedas y muros de formas irregulares que acompañan la escalera.

En la obra de Rivera, en los corredores, domina el sistema de organización que considera cada muro como una unidad que contiene un eje central y conserva un equilibrio bilateral hacia los lados. En el primer piso los paneles centrales de cada -- muro están unidos totalmente, por lo menos, en su fondo. También se relacionan los muros que están frente uno al otro, mediante el uso del mismo sistema y de los mismos

elementos decorativos.

A mi modo de ver, los sistemas de organización renacentistas podrían -- influir sobre la planificación de Rivera. El artista estudió los frescos italianos precisamente para iniciar el muralismo en su país. A pesar de la distancia de quinientos años - tomó su lección de los maestros antiguos, lo que se advierte en: 1) el uso del sistema de equilibrio bilateral. 2) el uso del fondo unido para escenas diferentes. 3) El entrelazamiento de elementos decorativos y escenas narrativas. 4) La utilización de los elementos arquitectónicos reales, seguidos por la pintura para lograr profundidad espacial.

El sistema del equilibrio bilateral se presenta en todos los pisos, aunque cambian las formas y contenidos. Hacia el tercer piso se nota un proceso de reducción en las formas, de repetición de las mismas, de expresión de las ideas en forma esquemática.

Un sistema totalmente diferente existe en el "corrido". Las escenas, ilustraciones de los versos, corresponden en su organización formal cada una a todos los demás. Encuentro que este sistema que se representa en las pinturas del corrido, es el más adecuado a las condiciones arquitectónicas que presenta el corredor, con respecto a las posibilidades visuales del espectador.

En la obra de Orozco se notan diferentes enfoques, según las etapas de su trabajo. Las maneras de lograr la unidad de un conjunto se expresan principalmente en las formas geométricas y sus colores de gama modesta (la mayoría son tintos), - que sirven como fondo para unir las escenas. En el primer piso las escenas próximas una a la otra participan, parcialmente, en el mismo fondo. Sobre esos fondos - -

instala Orozco sus personajes, hechos con plasticidad, presentando mediante su postura las ideas. El pintor reduce las formas y los colores evitando presentar los detalles realistas para hacer destacar lo más esencial.

El segundo piso presenta una crítica de tipo caricaturesco de las falsedades sociales. La pintura como un conjunto está desequilibrada, pero la línea liberada y más expresiva va a caracterizar la obra tardía del pintor.

En el tercer piso y en los muros a los lados de la escalera existe una unidad que se logra mediante el sistema de organización del equilibrio bilateral. La planeación de la pintura como un conjunto es, evidentemente la más pensada en el tercer piso, ya que domina el equilibrio en todo el muro (salvo la escena a la extrema derecha), y también en cada mitad del muro.

Encuentro que ^{en} esas dos obras iniciales de los artistas, es notoria una diferencia importante en los conceptos de la organización. Mientras en la obra de Rivera el aspecto de conjunto y una decidida intención decorativa son las que predominan, en la obra de Orozco resalta una búsqueda constante para plantear de manera más esencial las ideas en las formas. Este propósito impera sobre el conjunto el cual denota ausencia de intención decorativa.

En mi trabajo he tratado de mostrar distintas maneras de organización global de la pintura, ofreciendo varias observaciones sobre los problemas que presentan las condiciones arquitectónicas específicamente cuando la pintura tiene que realizarse como un conjunto.

El hecho de poner en tela de juicio la adecuación de la pintura mural a los patios no desvaloriza de ninguna manera la importancia artística - histórica de estas obras monumentales.

NOTAS

- 1.- David Alfaro Siqueiros, No hay más ruta que la nuestra, p. 53.
- 2.- Bernard S. Myers, Mexican painting in our time, p. 12
- 3.- José Clemente Orozco, An Autobiography, p. 29
- 4.- Jean Charlot, The mexican mural renaissance 1920-1925, p. 64
- 5.- Bernard S. Myers, Mexican painting in our time, p. 20
- 6.- Raquel Tibol, Historia general del arte mexicano, época moderna y contemporanea, p. 147
- 7.- José Clemente Orozco, Autobiografía, p. 62-65
- 8.- Bernard S. Myers, Mexican painting in our time, p. 23
- 9.- Jean Charlot, The mexican mural renaissance 1920-1925, pp. 95-97
- 10.- Bernard S. Myers, Mexican painting in our time, p. 27
- 11.- Jean Charlot, The mexican mural renaissance 1920-1925, pp. 89-90
- 12.- Jean Charlot, op. cit. pp. 262-3
- 13.- Jean Charlot, op. cit. p. 265
- 14.- Myers, op. cit. p. 31
- 15.- Bertram Wolfe, David, The fabulous life of Diego Rivera, pp. 111-12
- 16.- Jean Charlot, An artist on art, vol. II, p. 217
- 17.- Jean Charlot, The mexican mural renaissance 1920-1925, p. 27
- 18.- Jean Charlot, op. cit., pp. 257-8
- 19.- Jean Charlot, op. cit., p. 5
- 20.- Jean Charlot, op. cit., p. 10 (Citado de Roberto Barrios, Diego Rivera-pintor, "El universal ilustrado"; 28 jul. 1924.

- 21.- Bernard S. Myers, *op. cit.*, p. 41
- 22.- Millard Meiss, Grandes épocas de la fresca, pp. 229-231
- 23.- Albert Falcón, René Talon, La perspectiva, p. 63
- 24.- Gian Carlo Vigorelli, La obra pictórica completa de Giotto, p. 85
- 25.- John White, *The birth and rebirth of pictorial space*. p. 135
- 26.- Kenneth Clark, Piero de la Francesca, p. 225
- 27.- Kenneth Clark, *op. cit.*, p. 39
- 28.- Bellocini, María, Mantegna, p. 101
- 29.- Millard Meiss, *op. cit.* pp. 192-93
- 30.- Millard Meiss, *op. cit.*, p. 210
- 31.- Laurette Sejourne, Arquitectura y pintura en Teotihuacan, fig. 15, fig. 167
(Estos ejemplos no habían sido descubiertos en los años veinte, pero muestran bien el esquema de la decoración).
- 32.- Manuel Gamio, La población del Valle de Teotihuacan, tomo I, p. 125 y lam. 33
- 33.- Jean Charlot, The mexican mural renaissance ..., p.5
- 34.- Jean Charlot, *op. cit.*, pp. 257-8
- 35.- Manuel Toussaint, Arte Colonial en México, p. 17
- 36.- Luis Mac. Gregor, Actopan, pp. 35-36
- 37.- Luis MacGregor, *op. cit.*, Fig. 72
- 38.- Luis MacGregor, *op. cit.* fig. 98, 99
- 39.- Manuel Toussaint, Acolman, (Monumentos, colección Anahuac), pp. 50-52
- 40.- Pedro Rojas, Historia general del arte mexicano, época colonial. Tomo I. p. 149

- 41.- George Kubler, Martin Soria, Art and architecture in Spain and Portugal and their american dominions, 1500-1800. p. 305
- 42.- Manuel Toussaint, Arte colonial en México, lam. 133-136
- 43.- Diego Iñiguez Angulo, Historia del arte hispanoamericano, Tomo I, Fig. 193
- 44.- Jean Charlot, The mexican mural renaissance, p. 253
- 45.- Las medidas están publicadas en el artículo de Susana Gamboa, La obra mural de Diego Rivera en México y los Estados Unidos, en el libro Diego Rivera, -- 50 años de su labor artística; y en el libro de Orlando Suárez, Inventario del muralismo mexicano.
- 46.- Diego Rivera, Mi arte, mi vida, p. 106
- 47.- Jean Charlot, The mexican mural renaissance, p. 254
- 48.- Jean Charlot, op. cit., 143
- 49.- Charlot, op. cit., p. 256
- 50.- Charlot, op. cit., p. 271
- 51.- Charlot, op. cit., p. 247
- 52.- Charlot, op. cit. p. 278
- 53.- Charlot, ibidem.
- 54.- Samuel Ramos "La estética de Diego Rivera", del libro Diego Rivera, 50 años de su labor artística, p. 44
- 55.- Charles Estienne, Gauguin, p. 66
- 56.- Jean Charlot, The mexican mural renaissance, P. 276
- 57.- Millard Meiss, Grandes épocas de la fresque, p. 43

58.- Florence Arquin, Diego Rivera, The shaping of an artist 1889-1921, p. 134

59.- Florence Arquin indica la importancia de la columna de Trayan como una --

fuente de influencia sobre Rivera, en sentido temático-narrativo y formal. *Ibidem*:

60.- Bertram Wolf, The fabulous life of Diego Rivera, p. 208

61.- Jean Charlot, The mexican mural renaissance, p. 225

62.- *Ibidem*.

63.- En mayo de 1922, recibieron sus tareas en el patio grande, Ramón Alva de la

Canal, Fermín Revueltas, Fernando Leal, Jean Charlot, y Francisco Cahero -

(Myers, Mexican painting in our time. p. 27)

Se puede notar que no todos los muros escogidos para pintar, fueron adecuados para esta meta, desde el punto de vista del espectador. Los que eligieron Ramón Alva de la Canal y Fermín Revueltas, en la entrada del patio grande, no son de ninguna manera apropiados para pintarlos, ya que dicho lugar es estrecho, alto y oscuro. Mejores condiciones para poder observar las pinturas se encuentran en el cubo de la escalera monumental, donde se hallan las pinturas de Jean -- Charlot y Fernando Leal.

64.- José Clemente Orozco, El artista en Nueva York, p. 134

65.- Jean Charlot, The mexican mural renaissance, p. 229

66.- José Clemente Orozco, El artista en Nueva York, pp. 133, 134.

67.- o. cit. pp. 136-138

68.- op. cit., p. 139

69.- Bernard S. Myers, Mexican painting in our time, p. 46

70.- Jean Charlot, The mexican mural renaissance, p. 230

- 71.- Bernard S. Myers, Mexican painting in our time, p. 46
- 72.- Según Jean Charlot, en 1924, véase p. 54; Myers dice que en 1926 (Mexican painting in our time, p. 48)
- 73.- Justino Fernández, J.C. Orozco, forma e idea, ed. Porrúa 1956,
Lam. 10, 12, 13, 15, 16, pp. 26-27
- 74.- José Clemente Orozco, Autobiografía, pp. 26-27
- 75.- Bernard S. Myers, Mexican painting in our time, p. 50
- 76.- Gian Carlo Vigorelli, La obra pictórica de Giotto, Lám. XII
- 77.- José Clemente Orozco, The artist in New York; Jean Charlot . introducción, p. 13
- 78.- Myers, Mexican painting in our time, p. 93
Justino Fernández, José Clemente Orozco, forma e idea, p. 24
José Clemente Orozco, The artist in New York; Introducción de Jean Charlot, p. 13
- 79.- José Clemente Orozco, El artista en Nueva York; p. 145 (cita de "El Universal - -
Ilustrado" 3, Jul. 1924)
- 80.- Bernard S. Myers, Mexican painting... p. 89
- 81.- Alma Reed, Orozco, pp. 16
- 82.- Justino Fernández, J.C. Orozco, Forma e idea, p. 41
- 83.- Bernard S. Myers, Mexican painting..., p. 96
- 84.- Op. cit. p. 94
- 85.- Enrique del Moral, El estilo, La integración plástica, Seminario de la cultura mexicana, México 1966.
- 86.- Op. cit., p. 27
- 87.- Op. cit. p. 24
- 88.- Op. cit., p. 28
- 89.- Op. Cit., p. 29 y lam. 34

- 90.- Op. cit., pp. 26-27
- 91.- Op. cit., p. 32
- 92.- Millard Meiss, Grandes epoques de la fesque, P. 20
- 93.- Alma Reed en su libro "Orozco" (véase la bibliografía) (pp. 244-247), cuenta que la pintura mural de Orozco en la "New School of Social Reserch N.Y.," impresionó al arquitecto Wright, quien inclusive ofreció al pintor trabajar con él. Orozco no aceptó el ofrecimiento, temiendo perder su libertad de creación e independecia, bajo las condiciones de cooperación con un arquitecto que considera la arquitectura como un arte superior al arte de la pintura .
- 94.- Millard Meiss, Grandes epoques p. 20
- 95.- Diego Rivera, Mi arte, Mi vida, p. 106
- 96.- Justino Fernández, Textos de Orozco, p. 73
- 97.- José Clemente Orozco, El artista en Nueva York, p. 134
- 98.- Luis MacGregor, Actopan, fig. 72

LAMINASA) Láminas de la pintura de Diego Rivera, en la Secretaría de Educación Pública
(1923-1928)

- 1.- Hilandería
- 2.- Tintoreros
- 3.- Tehuanas
- 4.- Tehuanas
- 5.- La zafra
- 6.- El trapiche
- 7.- Descenso a la mina
- 8.- Trásiego al salir de la mina
- 9.- El abrazo del obrero y del peón
- 10.- Campesinos
- 11.- El capataz
- 12.- Alfarería
- 13.- Lavanderas (de Jean Charlot), El torito (de Amado de la Cueva)
- 14.- El tianguis (solamente dos paneles)
- 15.- Los Santiagos (De la Cueva), Los cargadores (Charlot)
- 16.- La Cosecha y la fiesta del maíz
- 17.- La dotación de ejidos
- 18.- El día de todos los santos, la ofrenda
- 19.- Mujer yacente y tehuanas.
- 20.- Versos de Netzahualcoyotl
- 21.- Día de los muertos en la ciudad, (carpa)

- 22.- La liberación del peón
- 23.- La maestra rural
- 24.- El baño tehuano (cubo del elevador)
- 25.- Vista general del primer patio
- 26.- La fundición y el baile del venado (punto de conexión entre los patios)
- 27.- Escudo de Yucatán –segundo piso, patio grande
- 28.- Química (vertical) – segundo piso primer patio
- 29.- Química (horizontal)- " " " "
- 30.- Fraternidad – tercer piso, primer patio
- 31.- Pinturas de formas arcadas " "
- 32.- Martir – Zapata "
- 33.- Personas alegóricas "
- 34.- Ilustración del corrido – "banquete de Wall-street", segundo patio
- 35.- " " " revolucionario – reparto de armas "
- 36.- " " " La noche de los ricos "
- 37.- " " " La muerte del capitalista "
- 38.- " " " Los frutos "

B) Láminas de la pintura de Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria de Ildefonso
(1923-1924, 1926-1927)

- 39.- Las mujeres de los trabajadores. Tercer piso
- 40.- El sepulturero "
- 41.- La bendición de la madre "
- 42.- La vuelta al trabajo "

- 43.- La despedida Tercer piso
- 44.- La paz. (familia campesina) "
- 45.- Los franciscanos. Bóveda y muro lateral de la escalera.
- 46.- El conquistador - edificador. Bóveda y muro lateral de la escalera.
- 47.- "La sed" y "los ingenieros" - a la entrada de la escalera.
- 48.- La Ley y la Justicia. Segundo Piso
- 49.- El Juicio Final (Dios Padre) "
- 50.- La Libertad "
- 51.- El pueblo engañado "
- 52.- La basura política "
- 53.- Basura y falsa limosna. "
- 54.- Los ricos pisan sobre los pobres "
- 55.- Vista general al patio grande
- 56.- El franciscano y el indio Cubo de la escalera
- 57.- Cortes y la Malinche.
- 58.- Arco lateral, pintado con manos apretadas.
- 59.- La vuelta al campo de batalla. (tercer piso)
- 60.- El banquete de los ricos Primer Piso
- 61.- Maternidad "
- 62.- Trinidad revolucionaria "
- 63.- La huelga "
- 64.- La destrucción del viejo orden "
- 65.- La trincha "

Las fotos No. 44 y 61 han sido tomadas del libro de Justino Fernández, José Clemente Orozco; Forma e idea.

Las fotos No. 5, 6, 22, 23, del libro de Samuel Ramos, Diego Rivera.
Todas las demás las tomó el señor Moshe Ron

BIBLIOGRAFIA

- Alfaro Siqueiros, David, No hay más Ruta que la nuestra, México, 1945
- Alfaro Siqueiros, David "Hacia una nueva plástica integral", Espacios, México, Sept. 1948.
- Angulo Iñiguez, Diego, Historia del arte Hispanoamericano, Tomo I (1945), Tomo II (1950), Barcelona, Salvat.
- Argan, Giulio Carlo, "Painting" Enciclopedia of world art, Vol. X London, 1965
- Arquin, Florence, Diego Rivera, The Shaping of an Artist 1889-1921, Norman, Univ. of Oklahoma, 1971.
- Belléci, Maria, Mantegna, S. A., Barcelona, Madrid, Ed. Noguer, 1970
- Brion, Marcel, Pompeii, London, 1966
- Cardoza y Aragon, Luis, Orozco, México, U.N.A.M., 1959.
- Clark, Kenneth, Piero de la Francesca, Londo, Phaidon, 1969.
- Crespo de la Serna, Jorge J., "El proceso de desarrollo de la pintura de Diego Rivera"
Diego Rivera, 50 años de su labor artística. México, I.N.B.A., 1956
- Crespo de la Serna, Jorge J., "Circunstancias y evolución de las artes plásticas en México en el período 1900-1950"; México en el arte No. 10-11, México, 1950.
- Crespo de la Serna, Jorge J., "Diego Rivera, Pintura Mural", México, Artes de México, 1962
- Charlot, Jean, The mexican mural renaissance 1920-1925, New Haven, Yale University, 1963.

Charlot, Jean, An artist on art, Honolulu, Univ. Press of Hawaii, 1972

De la Torrient, Lolo, Memoria y razón de Diego Rivera, México, "Renacimiento", 1959

Decio, Gioseffi "Perspective" Enciclopedia of world art, col. XI, London, "Mc. Graw Hill"
1966.

Eduards, Emily, Painted walls of México, San Antonio, 1966.

Estienne, Charles, Gauguin, Lausanne, "Skira", 1953.

Flacon, Alberto y Talon, Rene, La Perspectiva, Madrid, 1966

Fernández, Justino, Orozco, Forma e idea, México, Ed. "Porrua", 1942

Fernández, Justino, "Significación de Orozco" México, Cuadernos Americanos,
Vol. 30, Nov., Dic. 1946.

Fernández, Justino, Orozco, "Genio de America", México, Cuadernos Americanos
Vol. 48, Nov., Dic., 1949.

Fernández, Justino, Arte moderno y contemporáneo de México, México. U.N.A.M.
Instituto de Investigaciones estéticas. 1952.

Fernández, Justino, Textos de Orozco, México, U.N.A.M. 1955.

Gamboa, Susana "La obra mural de Diego Rivera en México y los Estados Unidos";
Diego Rivera 50 años de su labor artística, México,
INBA, 1956

Gamio, Manuel, La población del valle de Teotihuacan, Tomo I, México, - - -
"Dirección de talleres gráficos", 1922.

Gombrich, E.H., Art and Illusion, London, Phaidon, 1962.

Kubler, George, y Soria, Martin, Art and Architecture in' Spain and Portugal and
their americans dominions 1500-1800, Harmondsworth
Midlesex, Penguin books (The pelican history or art), 1959.

- MacGregor, Luis, Actopan, México, INAH, SEP., 1955
- Meiss, Millard, Grandes épocas de la Fresque, New York, Hachette, 1969.
- Moral, Enrique del, El estilo, La integración plástica, México, "Seminario de la cultura mexicana", 1966
- Moyssen, Xavier, "Leopoldo da Vinci y Diego Rivera en Chapingo" Cuadernos de Culhuacan II, México, INAH, 1976.
- Myers, Bernard S., Mexican painting in our time, New York, 1956.
- Myers, Bernard S., Art and Civilization, London, "Hamlyn", 1967
- O'Gorman, Juan, La proporción en la pintura de Diego Rivera;
Diego Rivera 50 años de su labor artística, México,
INBA, 1956.
- Orozco, José Clemente, Autobiografía, México, (Ed. Occidental 1945) Ed. Era 1970
- Orozco, José Clemente, Autobiography, Austin, Univ. of Texas Press, 1962
- Orozco, José Clemente, The artist in New York, Austin, Univ. of Texas Press, 1974.
- Orozco, José Clemente, El artista en Nueva York, México, Siglo XXI, 1970.
- Owen, Peter, Painting, Oxford, 1970
- Pisa, Guida artística ilustrada, Milano, 1955
- Quasimodo, Salvatore, La obra pictórica completa de Miguel Angel, Barcelona, - -
"Noguer" 1968
- Ramos, Samuel, "La estética de Diego Rivera", en Diego Rivera, 50 años de su labor artística, México, INBA, 1956
- Ramos, Samuel, Diego Rivera, México, UNAM, 1958.

- Reed, Alma, Orozco, México, FCE, 1955
- Rivera, Diego, Mi arte, mi vida, México, Herrero, 1963
- Rodríguez Prampolini, Ida, "Dos conceptos del arte revolucionario", Anales del Instituto de Investigaciones estéticas. 33-36, México, UNAM. 1964
- Rojas, Pedro, Historia general del arte mexicano, época colonial, Tomo I, México, editorial Hermes, 1975
- Sejourne, Laurette, Arquitectura y pintura en Teotihuacan, México, "siglo XXI" 1966
- Suárez, Luis, Confesiones de Diego Rivera, México, "Era" 1962
- Suárez, Orlando, Inventario del muralismo mexicano, México, UNAM, 1972
- Tibol, Raquel, Historia general del arte mexicano, época moderna y contemporánea, México, Hermes, 1964.
- Toussaint, Manuel, Acolman, Monumentos, Colección Anahuac - Arte, México, 1948
- Toussaint, Manuel, Pintura colonial en México, México, UNAM 1955
- Toussaint, Manuel, Arte colonial en México, México, UNAM, 1974, 3 ed.
- Vigorelli, Giancarlo, La obra pictórica completa de Giotto, Barcelona, "Noguer", 1971
- White, John, The birth and rebirth of pictorial space, New York, T. Yoseloff, 1958
- Wolfe, Bertram David, The fabulous life of Diego Rivera, N. Y. Stein and Day, 1963.
- Wolfe, Bertram David, La fabulosa vida de Diego Rivera, México, "Diana" 1972
- La pintura mural de la revolución mexicana, Fondo editorial de la plástica mexicana, México 1960.