

УДК 75.03
ББК 85.143(3)

Гришин Виктор Александрович,
*аспирант, факультет истории и теории искусств,
Московский государственный академический
художественный институт (МГАХИ) имени В. И. Сурикова,
Товарищеский переулок, д. 30, 109004 г. Москва, Российская Федерация
E-mail: v96875@yandex.ru*

МЕКСИКАНСКИЙ МУРАЛИЗМ. ОТКРЫТИЯ И ДРАМЫ Х. К. ОРОСКО

Аннотация: Феномен мексиканского мурализма первой половины XX в., возникшего на волне революции и последовавших за ней изменений в общественной жизни страны, поражает неожиданностью творческого порыва, динамизмом и новизной. В силу различных причин в нашей стране это направление в искусстве осталось недооценённым, и, наряду с более известными широкой публике представителями этого движения Д. Риверой и Д. А. Сикейросом, творчество замечательного художника Х. К. Ороско осталось на периферии общественного интереса. Между тем Ороско — художник уникальный, в начале своего творческого пути работавший в жанре карикатуры, но уже в первой монументальной росписи нашедший свой неповторимый стиль, — создаёт невероятно эмоциональные, символические композиции, сочетающие графичность и живописность. Х. К. Ороско чётко обозначает стилистические приверженности, использует их для вовлечения зрителя в свой мир, в своё восприятие действительности, для него жизнь — это преодоление, борьба, он понимает, что сердца людей отзываются на возвышение справедливости и это выше национальных различий. Его творчество выше вероучений и идеологий, оно цивилизационно, а статус искусства важнее нравочительства, доктрин и пояснений.

Ключевые слова: искусство, творчество, индивидуальность, экспрессия, контрастность, фантазия, взаимосвязь, символизм, интерьер, мурализм.

Прошло почти сто лет с тех пор, как возникли первые произведения мексиканского мурализма — стенопись таких крупных и оригинальных мастеров, как Диего Ривера, Давид Альфаро Сикейрос, Хосе Клементе Ороско, и других талантливых художников, принадлежащих к одному из самых ярких направлений в искусстве XX в. Возникший на волне мексиканской революции 1910–1917 гг., этот феномен и ныне поражает своей неуёмной фантазией, неожиданностью метафор и беспредельным динамизмом. До сих пор появляется немало вопросов по поводу того, как находящаяся на периферии развития современной культуры страна превратилась, наряду с дерзаниями европейского авангарда, в символ мощного творческого порыва.

Начало было положено мексиканским правительством, пришедшим к власти в результате народной революции, которое разработало программу развития образования и борьбы с неграмотностью. Эта программа, во многом обращённая к искусству, была одновременно романтически широка и поразительно конкретна. Создание большого числа настенных росписей в общественных помещениях соседствовало в ней с активизацией городского архитектурного пространства, систематической подготовкой учителей, созданием школ и многими другими преобразованиями. Регулярное финансирование и выделение больших площадей под росписи позволило мексиканским художникам осуществить иногда обращённые в прошлое, иногда одушевлённые мыслью о будущем, но всегда заряженные современностью творческие идеи.

Случилось так, что мировая известность мексиканского мурализма лишь отчасти совпала с исследованием его природы и форм, в том числе и в нашей стране. Настоящая вспышка интереса к нему возникла у нас в 1960-е гг. на волне подъёма отечественной монументальной живописи и экспериментальных решений в градостроительстве. Ощутимая в это время в нашей стране востребованность искусства широкого общественного звучания побуждала искать примеры художественной публицистичности не только в Европе, но и за её пределами. Советские художники с воодушевлением интересовались разработками мексиканских монументалистов, обращённых к городскому пространству. Речь шла не только о столичных объектах. В мозаике «Прометей», созданной Б. Тальбергом на фасаде Дома культуры одного из крупных предприятий Свердловска, изображение летящего в широком пространстве обнажённого гиганта было во многом инспирировано монументальными решениями Сикейроса. Официальные круги не были в восторге от произведения Тальберга: слишком дерзким казался отход от нарушения привычного анатомического формата фигуры, ещё больше коробил сам избранный художником мотив разрывающего цепи человека. Но время звало к эксперименту, и в Свердловске настояли на своём.

Характерны и другие факты. В 1955–1956 гг. в Москву приехал популярный среди прогрессивной интеллигенции мексиканский монументалист Диего Ривера. Это было свидетельством перемен. В сталинское время на первый план выдвигалась его приверженность к троцкизму, въезд в нашу страну в ту пору для него был закрыт. Правда, перед этим на рубеже 1920–1930 гг. Ривера принял участие в создании интересной и творчески перспективной группы «Октябрь», включавшей в себя художников, архитекторов, искусствоведов и деятелей кино: А. Дейнеку, М. Я. Гинзбурга, С. М. Эйзенштейна, Л. М. Лисицкого, а также известного немецкого графика и фотографа Джона Хартфильда. Они выдвигали на первый план задачи развития агитационно-массового искусства, обращались к разработке проблем синтеза искусств, внедрения художественного начала в промышленное производство, формирования коммунистического сознания. Но вернёмся в 1950–1960 гг. Поездки в экзотические страны в это время не раз вдохновляли художников. Люди старшего поколения помнят, какой шок вызвала показанная в Третьяковской галерее серия полотен С. Чуйкова по итогам поездки в Индию. Их поэтическая интона-

ция так отличалась от господствовавшей в картинах постсталинского периода скованности и однозначности, что казалось, будто перед нами разные миры. Позднее, в середине 1960-х, впечатление произвели живопись и графика московских художников П. Оссовского и В. Иванова, находившихся в период хрущёвской оттепели в творческой командировке в Мексике. Знакомство с жизнью страны и произведениями её выдающихся мастеров побудило их к поиску новых путей в монументальной живописи, оригинальному построению пространства картин, сопоставлению изображения человека, полного энергии и достоинства, и панорамного пейзажа.

Немногочисленные альбомы с репродукциями мексиканских монументалистов были тогда нарасхват. Своеобразным событием стало появление в 1965 г. книги Л. А. Жадовой «Монументальная живопись Мексики». Посетившая Мексику, лично знакомая со многими творившими в то время художниками Л. А. Жадова представила феномен мексиканского мурализма как близкий эстетическим и нравственным нормам шестидесятилетия. Был ярко описан ряд выдающихся композиций Сикейроса, Ороско, Риверы, намечены исторические этапы мексиканского мурализма. Правда, порой объективной оценке произведений мешали идеологические догмы. Они особенно сковывали автора книги, когда шла речь о явлениях, близких экспрессионизму и абстрактному искусству. Ограничивало и другое — господствовавший тогда в нашей гуманитарной среде узкий взгляд на приёмы и формы художественной символики.

Формат статьи и очевидная невозможность охватить в ней весь диапазон мексиканского монументализма вынуждает сосредоточиться на творчестве выдающегося мексиканского мастера Х. К. Ороско, менее известного широкой публике в России, чем его современники Д. Ривера и Д. А. Сикейрос. Он интересен и своим мировидением, и чуждым фракционности оригинальным взглядом на проблемы общества и человека, и, конечно, соединяющей поэзию и экспрессию манерой. Серьёзно отличает его от коллег и другое — отношение к архитектуре, которую он не воспринимал как доминанту художественного ансамбля, не раз отстаивая первенство монументальной живописи.

Родившись в 1883 г. в штате Халиско, будущий художник с семьёй переезжает в Мехико и получает там разностороннее образование: учится в Национальной сельскохозяйственной школе на агронома, Национальной подготовительной школе, где получает математические навыки, посещает вечерние курсы художественной академии «Сан Карлос», где изучает теорию и практику архитектурного проектирования. В 1910 г. Ороско вместе с другими молодыми художниками, сочувствовавшими революционным идеям, принимает участие в создании группы «Барбизон», воспринимавшей импрессионизм как удаление от социальных проблем. В 1916 г. состоялась его первая персональная выставка «Этюды женщин». Меньше всего представленные на ней живописно-графические композиции были похожи на академический рисунок. Лирическая трактовка отдельных фигур, сочетание тонкого акварельного письма и гротескных обострений, отчасти подсказанных наблюдением над нравами жриц любви, вызвали столкновение мнений в кругу столичных зрителей. Одни восхищались талантом художника, другие не могли принять его

оригинальные гротески. После этой выставки Ороско на два года с целью заработка выезжает в США, где на заводе игрушек расписывает куклы. Трудно было ожидать в то время, что через несколько лет он вернётся в США как крупный мастер мурализма.

Что касается монументальной живописи, первые большие проекты последовали только в 1922–1923 гг., когда он принял активное участие в росписи Национальной подготовительной школы [3]. С этого времени и до самой смерти, последовавшей в 1949 г., Ороско напряжённо работает, чередуя создание фресок с сериями станковых и графических работ. Много свидетельствует о его растущем интересе к сближению монументальной живописи с опытом искусства первых десятилетий XX в. По-своему интерпретировал он популярную в эпоху символизма форму панно, сочетая жёсткую живописность и декоративность цветовых решений. Кроме того, он придавал обобщённый характер станковой графической композиции и использовал традиционные формы скульптуры. Ороско способствовал тому, что отношения различных видов изобразительного искусства стали более тесными и многообразными. Он чувствовал, что в конечном счёте это призвано изменить структурные отношения изобразительного искусства и архитектуры.

Хотя Ороско участвовал в революционной борьбе, в отличие от Сикейроса, он не был пламенным революционером, не планировал покушений на политиков, не воевал и не был одним из организаторов коммунистического движения. Он также не интересовался мнением широкой публики о своём искусстве, не участвовал в светской жизни, не заводил многочисленных романов, как Д. Ривера. В определённый период, приняв участие в развернувшейся в Мексике гражданской войне, последовавшей после революции 1910–1917 гг., он не смог принять методы воплощения в жизнь идей, которые он в целом разделял. Всё это не изменило его восприятия капиталистического общества как мира агрессии, несправедливости, неравенства, но и не давало поводов для безоглядного восхищения социализмом. Это прежде всего объясняет его меньшую известность в СССР по сравнению с другими авторами мексиканских муралей.

При знакомстве с творчеством Ороско нельзя не увидеть социальную ориентированность его исканий. В самом начале своего обучения в художественной академии «Сан Карлос» в Мехико он активно сотрудничал с известным литографом и гравёром Хосе Гваделупе Посадой, мастерская которого была расположена рядом. Талантливые и самобытные офорты Посады заменяли неграмотным людям ежедневные новости о происходящих событиях и представляли собой средства массовой информации, читатели прозвали их «летучими листками». Для Ороско работа у Посады была потрясающей школой. Он научился передавать средствами искусства разные по характеру эмоции, рассказывать в форме карикатуры целые истории и одновременно оценил влияние символов на художественное восприятие людей. В отличие от тех монументалистов, для которых повествовательность и поиски ёмких олицетворений часто были несовместимы, Ороско не противопоставлял эти приёмы и склонности. Правда, в дальнейшем, вплоть до последних лет, пропорции между ними менялись, что придавало творческому процессу неожиданность и

новизну. Всё чаще в его исканиях преимущество получали фигуративно-символические композиции с нескрываемой доминантой, выделенной масштабом и цветом какого-то одного изображения.

Правда, в ранние годы, как, например, в серии станковых композиций «Мексиканская революция» (1926–1928), у Ороско побеждала нелюбовь к априорности в выборе выразительных средств и чрезмерному педалированию выразительных акцентов. Творческая независимость художника прослеживалась прежде всего в том, что он не следовал моде, не оглядывался на вкусы влиятельных лиц и мастеров своего направления. Уже тогда наметились некоторые черты его искусства, определившие своеобразие будущих монументальных работ. Среди них — индивидуальное сочетание графичности и живописности [3]. Ороско не был в этом одинок. Вспомним «Оборону Петрограда» А. Дейнеки, да и более поздние его полотна на тему спорта, в которых графические силуэты и тактичная подцветка, чаще всего инспирированная кино, обретают органичную стыковку. Ороско порой прямо вводит графику в монументальную композицию — в изображение отдельных фигур и сцен, не придавая слишком большого значения гармонизации объёмов и фактур. Удивительно, но уже в первых монументальных росписях Ороско обозначает свои стилистические приверженности, используя их для вовлечения зрителя в свой мир, своё восприятие событий. Ни в коем случае он не пытается создать нечто умиротворяющее, красивое. Монументализм воспринимался им как собранность, компактность, мужественное звучание в пространстве.

Ороско чувствует и понимает, что возвышение справедливости находит отклик в сердцах людей. В своём творчестве он часто оказывается выше вероучений и идеологий, затрагивает какие-то глубинные человеческие ожидания и реакции. Такой подход к творчеству во многом определяется его пониманием искусства как чего-то далёкого от нравоучительства и проповеди партийных доктрин, пояснений и упрощений.

В этом одно из основных отличий его творчества от работ собратьев по цеху Д. Риверы и Д. А. Сикейроса. Д. Ривера создавал свои муралы как цветные ковры в их древнем значении — рассказа об истории народа. Он просвещает людей, ведёт зрителя в идеальный мир, его герои красивы, здоровы, заразительно спокойны. Так воспринимаются фрески в Национальной школе сельского хозяйства в г. Чапинго (1926–1927) в Мексике под общим названием «Освобождённая земля». По сути, это — прославление вызванных революцией перемен, Ривера видит в них преодоление эры хаоса и противоречий и полное торжество гармонии.

Как известно, Ривера был яркой и колоритной фигурой среди парижских кубистов. В 1913 г. он познакомился с Пабло Пикассо и впоследствии стал его другом. Пикассо с восторгом отзывался о работах Диего. Парижская критика видела в нём живописца, способного, наряду с другими молодыми художниками, придать кубизму новое дыхание. Но одно дело — судьба направления, едва ли разделяемая с открытиями и перспективами французского искусства, новыми шагами парижской школы, сезонными колебаниями парижских салонов, другое — ощущение своеобразия своего пути и особого места в строительстве национальной культуры.

Конечно, пройдя через кубизм, Ривера приобрёл вкус к пластической организации формы, способность придавать картине ясный структурный характер. И всё-таки, несмотря на восторги друзей и лестные отзывы печати, многое появившееся в ту пору в его мастерской не казалось ему органичным, а главное, ему было трудно соединить кубистическую фактуру с демонстрацией социальной гармонии. В попытке кубизма многое связывать с членением человеческого лица и тела, фрагментарностью их срезов, деформацией нередко исчезала цельность человеческой фигуры, которую Ривера, вернувшись в Мексику, стал культивировать, видимо, потому, что этого требовала разьяснительная, просветительская концепция его искусства.

Интересно, что Ривера при этом вовсе не хотел отказаться от эстетизма, так много значившего в его произведениях парижского периода. Но это был совсем иной эстетизм, основанный преимущественно на сопоставлениях декоративных фактур и приёмов, повторах ритма и цвета, рельефно выступающих в затейливых ковровых композициях.

Различие художественного мировидения у Риверы и Ороско, их символических образов, приёма взаимодействия с архитектурой, явно обнаруживается, если сравнить роспись Риверы «Песнь о земле и тех, кто её освобождает» 1926–1927 гг. в Национальной школе сельского хозяйства, где появляется мотив Прометея, и фреску «Прометей» в Полона-колледже г. Клермонт, Калифорния, США, выполненную в 1930 г. Ороско. Образ Прометея в интерпретации Риверы не играет в композиции фрески какой-то исключительной роли. По своим масштабам он значительно меньше «Матери Земли». Но суть здесь не только в пропорциях, но и в самой концепции этого символического образа. Мифологический герой Риверы отдаёт людям огонь как подарок, переходящий знак, сувенир. Факел в руке его Прометея — это укрощённый огонь знания, цивилизации, образования и созидания. Торжественно и официально он вручает его, знаменуя воцарение земного рая.

Символическая концепция образа Прометея в работе Ороско весьма отличается от предложения его коллеги. Полный титанической одержимости Прометей — главный герой ошеломляющей своей энергией росписи. Занимая центральное место в монументальной композиции, он словно разрывает уподобленную оковам нишу, в которую вставлена вся фреска. Он принёс людям не знания, но огонь, сжигающий их, борьбу, восстание, страдание и боль. Две соседние росписи посвящены богам и монстрам, и нет разницы между ними, здесь и обращённая в корову Ио, и кентавры, и безумный Зевс.

В этой фреске в полной мере находит отражение неприятие Ороско традиционного взгляда на союз живописи и архитектуры. Возникает это впечатление от звучания относительно небольшой камерной росписи в алтарной части храма. Фреска по своему размеру не может спорить с огромным сводчатым помещением, но это впечатление обманчиво. Огромная фигура Прометея, мощными мускулистыми ногами опирающаяся о нижний край рамы и толкающая всю фигуру вверх, прочь из оков, заполняет собой всё пространство. Прометей у Ороско выбрасывает людей в большой мир, в переживания, ненависть, прочь из подземелья, в настоящую

жизнь. Он не несёт огонь людям, а поджигает их огнём, вынуждая вырваться из темноты. Аллегорический образ титана характерен для мировоззрения Ороско. Он не объясняет людям, что хорошо, что плохо, а погружает их в атмосферу страдания, нередко вытаскивая наверх самое тёмное, до сей поры скрытое внутри.

Поискам изобразительной и выразительной активности монументализма сопутствует у Ороско растущая самостоятельность по отношению к архитектуре. При этом художник начинает использовать интерьер как увеличительное стекло для экспрессивных фресковых композиций. В этом также заключается принципиальное отличие его идей и исканий от другого великого современника, Д. А. Сикейроса, который в своём творчестве агитировал за коммунистические идеи, звал в революцию, на баррикады, его искусство пропагандировало новую жизнь. Мощь и страсть этого мастера не знали границ, ему было тесно в рамках интерьеров, искусство его безудержно выливалось на улицы и площади городов, преображало фасады зданий, меняло экстерьер городского пространства, создавало новый симбиоз различных элементов среды.

Напротив, поиски Ороско стимулировала замкнутая интерьерная среда. Такая архитектура нужна была ему то как строгое обрамление, то для поиска контрастов, то в переходе от неожиданных сцеплений форм, увеличивающих их эмоциональное напряжение, к открытому противостоянию. Интерьер помещений, в которых Ороско делал росписи, воспринимался художником как побуждение к концентрации выразительных средств и ещё большему усилению воздействия на зрителя.

Как говорилось выше, Ороско, воспринимая интерьер как призму для прояснения форм и смыслов своих работ, научился по-разному, но определённо и решительно соотноситься с ним. Он понимает фреску не как заполнение возникающих на стенах пустот, не превращает её в один из элементов декора, а делает муралы образной и пластической доминантой, по-новому определяющей облик интерьера.

В этом, как подчас и в активных отношениях с архитектурой, фрески Ороско напоминают монументальные произведения эпохи барокко. Как и там, его сюжеты всеохватны, полны конфликтов, в которых нет места победе. Человек не имеет надежды на спасение, но он живёт, страдает, существует. Самым объёмным произведением мастера с уверенностью можно назвать роспись в «Осписио Кабальяс» 1937–1939 гг., включённую во всемирное наследие Юнеско [5]. Пятьдесят пять фресок общей площадью более 1200 кв. м, выполненные в здании бывшего храма, создают причудливый мир идей, символов и образов. Огромная по сложности задача мастерски решена. Ороско смог здесь особенно масштабно прояснить своё видение истории человечества, драматически раскрыть своё отношение к проблемам жизни и смерти. Здесь и рассказ об истории Мексики и завоевании Нового Света, и отношение автора к современному механистичному миру, и кровавая история доиспанской Америки, наконец, взгляд Ороско на мир под властью конквистадоров, свергнутых богов и всадников конца света. Ни в прошлом, ни в настоящем этот художник не видит успокоения. Фигура горящего человека, возносящегося вверх в куполе храма, плывущие в океанах огня корабли, безликая толпа в очереди

к священнику — впечатляющие примеры символизма Ороско в этом соперничающем с барокко монументальном комплексе.

Во фреске «Катарсис» отношения с архитектурой строятся без всякого подбострастья к ней. Колонны находятся перед работой, но по сути это никак не учитывается художником. На первый взгляд это должно мешать обозрению фрески, однако эта ситуация не волнует Ороско. Ему важнее донести до зрителя тональность образа, его непроходящее напряжение, сопутствующее ему минималистское или, напротив, бесконечное пространство и, конечно, смену устойчивости взрывными ритмами, резко меняющуюся оптику изображения. Всё это в пространстве фрески подчинено символам и архетипам, обращённым к подсознанию зрителя или его ощущению противоречий жизни: распутницы, готовые к соитию с перемалывающими людей механизмами, люди, ставшие частью машин и окончательно теряющие человеческий облик, шпана, наносящая удары ножом в спину ближнему, красные знамёна, так похожие на огонь, в котором всё сгорает, знамёна, зовущие в никуда, на борьбу без конца и смысла. Необычность и потрясающая неожиданность этой картины усиливает экспрессию произведения, по которому мы безошибочно узнаём XX в.

За годы вынужденного простоя в монументальном творчестве, обусловленного гонениями и вынужденным отъездом из страны, окончательно сформировались и обрели новые оттенки гражданская позиция и мировоззрение Ороско. Как художник, он ведёт борьбу с индустриальным обществом, с присущим ему аппаратом угнетения и массовой буржуазной культурой. Не отмежевывается, не уходит в тень, а вновь и вновь атакует и бьёт символами, энергией и правдой образов. Ороско создавал свои фрески в совершенно разных по функциям помещениях: бывших храмах, конференц-залах, столовых, библиотеках. И всегда стремился шокировать, активизировать зрителя, побуждал понять, что правда всегда горька и, чтобы добиться справедливости, надо многим жертвовать.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Голомиток И. Н., Каретникова И. А.* Искусство стран Латинской Америки. М.: Искусство, 1959. 52 с.
- 2 *Голомиток И. Н., Каретникова И. А.* Современное прогрессивное искусство в странах капитализма. М.: Искусство, 1965. 71 с.
- 3 *Жадова Л. А.* Монументальная живопись Мексики. М.: Искусство, 1965. 236 с.
- 4 *Herner I. Siqueiros, del Paraiso a la Utopia.* Mexico: Secretaria de Cultura del Distrito Federal, 2010.
- 5 *José Clemente Orozco: Pintura y Verdad.* Mexico: Instituto Cultural CABANAS, 2010.
- 6 *Pellicer C., Azpeitia R.* Mural painting of the Mexican revolution. Mexico: Fondo ed. de la plastica mexicana, 1985. 316 с.
- 7 *Rodrigues A.* Diego Rivera, Pinturo mural. Mexico: Fondo ed. de la plastica mexicana, 1999.

* * *

Grishin Viktor Aleksandrovich,
Post-Graduate student,
Department of History and Theory of Art,
Surikov Moscow State Academic Art Institute,
Tovarishchesky Lane 30, 109004 Moscow, Russian Federation
E-mail: v96875@yandex.ru

MEXICAN MURALISM. DISCOVERIES AND DRAMAS OF J. C. OROZCO

Abstract: The phenomenon of Mexican muralism of the first half of the twentieth century originated during the revolution and the subsequent changes in the social life of the country, and it amazes with the creative impulse, dynamism and novelty. For various reasons this direction in art has remained undervalued in our country, and, together with the representatives of this movement D. Rivera and D. Siqueiros, more known to the public, the creativity of a remarkable artist J. C. Orozco remained at the periphery of public interest. Meanwhile, Orozco, a unique artist, working in the genre of caricature at the beginning of his career, found his own unique style, and created an incredibly emotional symbolic compositions, combining the graphic and the picturesque. J. C. Orozco clearly indicated his stylistic commitment, and used them to involve the viewer in his world, in his perception. For him the life is overcoming and struggle, he understands that people's hearts respond to the exaltation of justice and this is above all national differences. His work is above creeds and ideologies, it is civilizational, and the status of art is more important than morality, doctrines and explanations.

Keywords: art, creativity, individuality, expression, contrast, imagination, relationship, symbolism, interior, muralism.

REFERENCES

- 1 Golomshtok I. N., Karetnikova I. A. *Iskusstvo stran Latinskoj Ameriki* [Arts of Latin America]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1959. 52 p.
- 2 Golomshtok I. N., Karetnikova I. A. *Sovremennoe progressivnoe iskusstvo v stranakh kapitalizma* [Modern progressive art in the capitalist countries]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 71 p.
- 3 Zhadova L. A. *Monumental'naja zhivopis' Meksiki* [Monumental painting in Mexico]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 236 p.
- 4 Herner I. *Siqueiros, del Paraiso a la Utopia* [Siqueiros, the Paraiso to Utopia]. Mexico, Secretaria de Cultura del Distrito Federal Publ., 2010.
- 5 *José Clemente Orozco: Pintura y Verdad* [José Clemente Orozco: Painting and Truth]. Mexico, Instituto Cultural CABANAS Publ., 2010.
- 6 Pellicer C., Azpeitia R. *Mural painting of the Mexican revolution*. Mexico, Fondo ed. de la plastica Mexicana Publ., 1985. 316 c.
- 7 Rodrigues A. *Diego Rivera, Pinturo mural* [Diego Rivera Mural]. Mexico, Fondo ed. de la plastica Mexicana Publ., 1999.