

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA  
ÁREA DE LA EDUCACIÓN EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN  
CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS



“EL MURAL ARTÍSTICO DURANTE LA  
ÚLTIMA DÉCADA Y SU INCIDENCIA EN  
LA SOCIEDAD LOJANA.”

Tesis de grado previa a la  
obtención del Título de:  
**Licenciado en Artes Plásticas.**  
Mención Muralismo.

**AUTOR:**

**WILSON GONZALO FAICÁN PUCHAICELA**

**DIRECTOR:**

**Arq. Marco Montaña.**

LOJA - ECUADOR  
2011

## ***CERTIFICACIÓN.***

Arq.

Marco Montaña

**DIRECTOR DE TESIS**

### **CERTIFICA:**

Que el trabajo de investigación titulado “EL MURAL ARTÍSTICO DURANTE LA ÚLTIMA DÉCADA Y SU INCIDENCIA EN LA SOCIEDAD LOJANA”. De autoría del señor Wilson Gonzalo Faicán Puchaicela, egresado de la carrera de artes plásticas, ha sido dirigido, corregido y revisado prolijamente en todas sus partes; observa las orientaciones metodológicas de la investigación científica y, cumple con lo establecido en la normativa vigente en la Universidad Nacional de Loja, para los procesos de graduación de licenciado, por lo que se autoriza su presentación ante las instancias universitarias correspondientes.

Loja, 7 julio del 2011

.....

**Arq. Marco Montaña**

## AUTORIA

Todos los criterios, opiniones, afirmaciones, análisis, interpretaciones, conclusiones, recomendaciones y todos los demás aspectos vertidos en el presente trabajo son de absoluta responsabilidad de su autor

Loja, 7 julio del 2011.

.....

*Wilson Gonzalo Faicán Puchaicela*

## **AGRADECIMIENTO**

Agradezco a la Universidad Nacional de Loja, a sus autoridades, a los docentes de la carrera de artes plásticas, en especial al Arq. Marco Montaña director de esta tesis, por ser guía en este proceso de formación profesional.

## DEDICATORIA

A mis padres, a mi familia y a mis amigos; quienes me alentaron en los momentos de desconfianza, sin ellos nunca habría tenido fuerzas para llevarlo a cabo y aunque merecen algo mejor, con todo y sus defectos es de ellos.



## INDICE

Portada	i
Certificación	ii
Autoría	iii
Dedicatoria	iv
Agradecimiento	v
Índice	vi
Titulo	viii
Resumen	ix
Abstrac	x
Introducción	1
<b>Capítulo I:</b>	2
El mural artístico	2
La estética en el mural	3
Importancia y función de la semiótica	5
La comunicación en el muralismo	7
Arte público y muralismo	9
Lo decorativo y lo artístico en el mural	10
La identidad en una sociedad	12
El artista frente a la sociedad y su incidencia en el muralismo	14

<b>Capítulo II:</b>	17
Aspectos técnicos del muralismo	17
Preparación de paredes	18
Técnicas empleadas	21
Descripción de los elementos compositivos del mural	27
<b>Capítulo III:</b>	39
Resultados	39
Antecedentes históricos	40
Antecedentes del muralismo en Loja	55
Descripción de aspectos básicos de tres murales realizados en la última década en la ciudad de Loja	61
Demostración y contrastación de hipótesis	76
<b>Capítulo IV:</b>	78
Análisis de propuesta plástica	78
Procesos de construcción plástica	79
Conclusiones	93
Recomendaciones	94
Bibliografía	95
Anexos	97

## TITULO

**“EL MURAL ARTÍSTICO DURANTE LA ÚLTIMA DÉCADA Y SU  
INCIDENCIA EN LA SOCIEDAD LOJANA.”**



## **RESUMEN**

La siguiente investigación, tiene como finalidad adentrarse en el mural artístico y su incidencia en la sociedad lojana, llegando a la instancia de relacionarlo con la problemática actual, ya que en nuestro medio en la última década se ha observado como el muralismo se basa en normas y técnicas repetitivas.

El análisis del problema permite integrar el propósito del trabajo investigativo, denunciando la actividad poco relevante en la ciudad de Loja frente al mural, donde su imagen decorativa no impacta, ni comunica realidades críticas sociales, pero también destacando el aporte que ha tenido la ciudad con los murales realizados por artistas de nuestro medio.

Entre los temas incluidos en el presente ordenamiento es destacar el aporte positivo o negativo del mural, como proceso cultural de la ciudad de Loja, siendo este parte integrante del desarrollo de los pueblos a través de los tiempos.

Es indispensable manifestar que el contenido teórico y la propuesta pictórica, permiten dar a conocer al público en general el lenguaje del mural artístico, el conocimiento histórico como sustento del progreso y adelanto de los pueblos.

## **ABSTRAC.**

The following investigation has as purpose to go into in the artistic mural and its incidence in the society lojana, arriving to the instance of relating it with the current problem, since in our means in the last decade has been observed as the wall it is based on norms and technical repetitive.

The analysis of the problem allows to integrate the purpose of the investigative work, denouncing the not very outstanding activity in the city of Loja in front of the mural, where its ornamental image doesn't impact, neither it communicates social critical realities, but also the contribution that has had the city with the murals carried out by artists of our means highlighting.

Among the topics included classification presently it is to highlight the positive or negative contribution of the mural, like cultural process of the city of Loja, being this it leaves integral of the development of the towns through the times.

It is indispensable to manifest that the theoretical content and the pictorial proposal, they allow to give to know the public in general the language of the artistic mural, the historical knowledge as sustenance of the progress and advance of the towns.

## 1. INTRODUCCIÒN

En el desarrollo artístico universal, el mural no es ninguna novedad; pues ha coexistido con el hombre desde el llamado arte rupestre del paleolítico, hasta nuestros días. Sin embargo, la particularidad de nuestra historia continental, produjo una transformación muy singular de su cultura, que particulariza también el desarrollo de las manifestaciones artísticas en cada país de nuestra América.

En el desarrollo de esta problemática, se hará un análisis del muralismo en nuestro medio y su relación con la sociedad, empezando por definir aspectos fundamentales como: conceptos y técnicas básicas del muralismo, concepciones del arte, su función social, la comunicación y, el artista frente a la sociedad.

En los últimos años, ha surgido en la ciudad de Loja, un interés notable por las investigaciones de carácter cultural, y preferiblemente a la plástica en particular. Es dentro de esta panorámica, que la presente investigación despierta el afán por conocer y estudiar diferentes murales que existen en el medio.

Por tal motivo el aporte en la investigación, contiene un estudio, descriptivo y crítico de la expresión mural lojana y, terminará con la propuesta de construcción de un mural, sobre una pared de mampostería de ladrillo, ubicado en un lugar público, que refleje la cultura local.

# **CAPÍTULO I**

## **2. EL MURAL ARTÍSTICO**

## 2.1. LA ESTÉTICA EN EL MURAL

Es importante anotar que cuando se habla de estética, el marxismo manifiesta que “La atribución de valores o valoración de la realidad reflejada en la imagen artística es inmanente a esa imagen. El artista la impone al lector, al oyente, al espectador, por medio de la imagen artística y no mediante una argumentación teórica exterior a esa imagen. Si el creador de una obra argumenta al margen de las imágenes sensoriales concretas y nos explica en un lenguaje teórico el sentido de su obra, no habrá producido un conocimiento artístico, y su creación no será propiamente arte”<sup>1</sup>

Aunque los teóricos del marxismo poco se ocuparon de la cuestión estética, esto no impidió que se prefiguraran una idea en torno al deber del arte. Desde este punto de vista, el arte se planteaba como un reflejo de la realidad, Esto se derivó en que el arte se comprendiera como un medio propagandístico a favor de la revolución. Se pensaba en un arte comprometido solidario e inspirado en la realidad de los individuos, un arte de realismo social, un arte también capaz de intervenir en esa realidad y cuyo destinatario era, por tanto, la masa.

Sin duda, los primeros años del siglo XX fueron años de gran idealismo; los valores del progreso ya impregnaban el ambiente, la tecnología comenzaba a desarrollarse con fuerza, nuevos proyectos políticos surgían por doquier y, en el arte, los movimientos de vanguardia rompían con la tradición academicista que supeditó la creatividad a valores inmutables durante algún tiempo.

Estos valores se expandieron por todo el globo, encontrando resonancia especialmente en América Latina e influenciando al muralismo mexicano desde el punto de vista ideológico. Tanto la experiencia de la revolución mexicana durante el mandato de Porfirio Díaz, así como la expansión de los ideales de la revolución rusa en 1917, fungieron como inspiradores, en un primer momento, de esta "revolución estética" porque la tierra es de quien la trabaja y porque ya basta de academicismos, ya basta de mirar a Europa”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> ADOLFO Sánchez Vázquez, *Estética y Marxismo*, México 1976, Pág. 40

<sup>2</sup> REVERA Marin 1997, pag. 87

Es importante anotar que Siqueiros, Rivera, Orozco y otros artistas, organizados políticamente en la Unión de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores, declararían en, un manifiesto publicado en el órgano divulgativo; El Machete: "Repudiamos la llamada pintura de caballete y todo el arte de los círculos ultra intelectuales porque es aristocrático, y glorificamos la expresión de arte monumental porque es de dominio público"<sup>3</sup>. Esta fue la primera bandera estética del movimiento.

Su principal soporte plástico, fue también materialización de su ideología. La monumentalidad sería inevitable, pues tenían como lineamiento resaltar y engrandecer la revolución y el pasado histórico del país. El muralismo mexicano como expresión de la monumentalidad, es una de las últimas evidencias de la integración de todas las artes en el siglo XX; es también una forma de conciencia social-plástica. La pintura mural es subordinada, es decir, tiene que ser complementaria de la arquitectura, siguiendo las proporciones modulares de la misma"<sup>4</sup>.

Sin embargo, para algunos autores, el muralismo mexicano, presenta una paradoja: la idea de que los murales llegan al pueblo es a veces errónea. Los murales mexicanos se encuentran, en su mayor parte, en los edificios estatales. El campesino común no fue nunca la verdadera audiencia de este trabajo, dado que fue producido por los burgueses y apoyado por un gobierno reformista que mató dirigentes populares como Zapata y Villa, Quizá, una de las cosas que más llama la atención, es que este movimiento artístico, si bien se supeditó en gran parte a la propaganda política, fue capaz de crear un código estético particular, aun cuando haya sido influenciado por la estética europea.

Siqueiros encontró la cosa de que tantos se habían olvidado: la utilidad y la finalidad del arte, pues en un país donde se lee poco, como en México, la pintura conserva su antigua función de propagar ideas... Pensó que una pintura, como una frase, era buena si expresaba clara y sobriamente una idea... Es pintura bella de ser simplicidad, bella de humildad voluntaria, fuerte

---

<sup>3</sup> REVERA Marin 1997, pag. 87

<sup>4</sup> CHARLOT y Siqueiros, 1923

de la sana disciplina que se puso el pintor que quiso ser hombre antes que ser hombre ilustre"<sup>5</sup>. De Orozco se diría: "el hombre es aparentemente el único asunto de su obra; lo rodean sus complementarios, su arquitectura, sus instrumentos de trabajo... Empero, su obsesión por el hombre, lejos de ser una exaltación, nace del interés que suscita en él lo incompleto, lo débil del tema"<sup>6</sup>.

Pero la contienda no fue sólo por la causa del pueblo, en el sentido estricto de la palabra. Fue también la contienda por la libertad de expresión y de creación, contienda por la práctica pública, abierta y clara de valores en los que estos artistas depositaron su fe. Pero sin duda en algo fue absolutamente único este movimiento: el muralismo mexicano pudo ser, al fin, la puerta de la independencia estética de México con respecto a Europa, la sublimación de un pensamiento en el cual cada latinoamericano se observa a sí mismo, más allá de las posiciones políticas de los artistas -o quizá a causa de ellas-, el muralismo mexicano fue la voz de América Latina, la materialización de un sueño común: el de la verdadera libertad.

## 2.2. IMPORTANCIA Y FUNCIÓN DE LA SEMIÓTICA

La creencia que privilegia el lenguaje escrito sobre otros lenguajes. —muy occidental y racionalista, por cierto—, se encuentra en retroceso, las nuevas corrientes de la lingüística tienden a ser incluyentes y reconocer la existencia de una *globalidad de Lenguajes*, que supone admitir que la "...apertura a todas las posibilidades comunicativas y expresivas, verbales y no verbales, sin ninguna exclusión previa"<sup>7</sup>. Entre las formas no verbales se puede incluir la pintura y por tanto a los murales. Si los murales envían un mensaje expresivo dirigido a los sentidos, apelan a *la sinestesia*, como *potencial humano primario*, que de acuerdo con Guerra Lisi y Stefani, "...articula la vicariedad de los sentidos, y comprueba la globalidad de todos los lenguajes y la posibilidad de trasposición de uno a otro.

---

<sup>5</sup> CHARLOT, México, 1926

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> GUERRA Lisi y Stefani, 2002 pag. 21



Desde sus orígenes conocidos, la pintura se utiliza como medio de expresión. Aquello expresado, el contenido cambia de acuerdo con las modas estéticas y las aportaciones de los creadores, pero también con los acuerdos intersubjetivos o sociales que crean la cultura. En particular la pintura pública, la de los espacios públicos, se asocia con la intención de incidir sobre la realidad social, partiendo de los fines propiciatorios adjudicados a las pinturas rupestres, pasando por los fines de adoctrinamiento propios de la pintura religiosa, tradición en la que se inserta el muralismo mexicano y causa de su persistencia.

La crítica estética indaga, reflexiona en torno a aspectos personales del artista como creador, aspectos subjetivos y psicológicos, o formales referidos a los medios de los que se vale, preguntan lo que el artista quiso expresar y como, las técnicas o instrumentos a los que recurren, sin dejar de reconocer que la obra de arte es polisémica y por tanto contiene múltiples significados. Se trata de una óptica focalizada en el individuo creador, pero además de los contenidos subjetivos, existen otros propios de una subjetividad colectiva o más bien cultural, que el artista traduce o expresa. “¿Es posible hablar de un lenguaje pictórico? De acuerdo con la *Teoría de sistemas dinámicos* que admite la interacción de lo verbal con lo para verbal como parte del discurso”<sup>8</sup>, la pregunta se puede contestar afirmativamente y agregar que el mensaje estético, como un mensaje para verbal, es un lenguaje, que genera un discurso y se expresa en textos visuales. Si la lingüística textual define al discurso como “... un conjunto más grande que la oración, que se sujeta a reglas de coherencia y cohesión”<sup>9</sup>, los murales, cuando narran una historia, un episodio o un mito, como expongo a continuación, constituyen un discurso, y por tanto son susceptibles de análisis por los actos y efectos del discurso (Mendiola, 1994). Los arqueólogos tienen perfectamente claro que las estelas, o las pinturas son los textos que les permiten interpretar el pasado, y “... esperan a que los lectores sensibles los descubran” (Ingarden, 1960), los historiadores hacen de los códices su material principal “... fuentes históricas de primera mano”, según Galarza (2002). Pero los murales que son su expresión contemporánea son

---

<sup>8</sup> SHANKER y Reygadas, 2003, Pag. 39

<sup>9</sup> SANCHEZ Martínez, 2002, Pag. 111

minimizados como texto cultural. De la misma forma, cuando se dice que la antropología es un conjunto de textos sobre otros textos (Hodder, 1988), textos que incluyen los mitos, las canciones, los chistes, los chismes, habría que agregar como textos a los murales, con su capacidad para narrar historias. Los murales pueden ser aceptados como un lenguaje que manifiesta un discurso, expresado en un texto que es interpretado mediante la lógica natural que permite a un interlocutor construir una esquematización y a su interlocutor reconstruirla, mediante operaciones del pensamiento que sirven para constituir y organizar los contenidos.

### **2.3. LA COMUNICACIÓN EN EL MURALISMO**

El muralismo, el más antiguo en la expresión del hombre, siempre buscó dialogar y conversar reteniendo pasajes históricos, relatando fábulas y leyendas, reviviendo hechos y fantasías para cuestionar y confrontar nuestros pensamientos y nuestros sentidos.

La principal función del muralismo no es decorativa sino comunicacional. El principal objetivo de un muralista es hacer hablar a las paredes para promover factores de comprensión y de cambio. Para ello el muralista investiga, estudia, crea y recrea la realidad histórica y social, empleando imágenes y símbolos comprensibles al público. El muralista, no piensa fundamentalmente en sí mismo cuando realiza su obra de arte, sino en los demás, en los otros, en las multitudes a las cuales está destinado su mensaje.

En nuestros días, muchas veces lo que queremos comunicar en imágenes, no se ajusta a los intereses de las instituciones que financian los murales, por eso prefieren dejar los muros en blanco, o decorar con enormes cromos fotográficos, o recurrir al onanismo de un artista, que se presta a jugar con elementos plásticos y engendrar un mural inexpressivo.

“¿Para qué llenarse de conflictos, dirán, con imágenes de nuestra realidad en cuadros y murales, si las mismas vivientes y reales ya decoran nuestras calles y plazas? Los más despistados podrán afirmar que el momento actual ya no

tiene por qué recurrir al muralismo, menos al arte público, a no ser que no diga nada, porque el mundo políticamente está cambiando y los problemas sociales están en vías de ser superados haciendo perder su razón de ser al muralismo tal como lo conocemos”<sup>10</sup>.

El hombre está olvidando o está tratando de ocultar que ingresamos a un nuevo milenio con el problema universal más grande de la humanidad: la expansión del hambre y la miseria que acentúan una injusta distribución de la felicidad.

Un muralista enfrenta un dilema: ser fiel a su vocación y conciencia o sucumbir a las presiones del sistema, porque no es fácil andar esparciendo imágenes en muros y paneles. Las vicisitudes del muralismo y del arte público en general, suponen siempre un desafío a la adversidad y la denuncia de la falacia institucionalizada constituye siempre un peligro.

Pero, el problema más conflictivo que soporta hoy en día el artista y el muralista de nuestros tiempos no es tanto externo sino interno a su persona: la desilusión y el desengaño que dan paso al pragmatismo, la falta de confianza en su mensaje, la pérdida de utopías... En otras palabras, el muralismo está en crisis porque los muralistas están perdiendo la fe.

Si los muralistas no asumimos nuestro compromiso con el mañana, si renunciamos a nuestra obligación de generar utopías, entonces habremos condenado al muralismo a su muerte. En estos momentos de desconcierto ideológico, de confusión política, se requiere más que nunca de la capacidad visionaria del artista. “Todos hemos visto a este mundo rodar por el despeñadero de la historia: guerras, revoluciones, frustraciones, victorias, derrotas... ¡Todos tenemos experiencias para recrear la utopía de la humanidad! Este es nuestro desafío como muralistas”<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Centro de Estudios Miguel Enríquez, Chile 1990, Pág. 7

<sup>11</sup> SIQUEIROS, David , 1964

## 2.4. ARTE PÚBLICO Y MURALISMO

Como dijera Blas Galindo: La acepción más extendida de arte público es aquella que implica la imposición de obras que sus destinatarios no han solicitado ni se reconocen en ellas, y que tampoco satisfacen sus necesidades estéticas, pero que en cambio han de costear - por la vía de presupuestos controlados por el sector gubernamental – y (lo que es igual de nefasto) han de padecer irremediabilmente.

El muralista D. A. Siqueiros, presenta en sus murales una etapa consensuada en el POLIFORUN, donde pintura, escultura, iluminación y sonido dan lugar a espacios interiores exteriores con significación urbana plenamente pública. En esta etapa no solo cuenta la propuesta del equipo de trabajo, sino la réplica de un público distinto al espectador pasivo de galerías y museos. Todo apunta a entender un cambio definitivo de nombre, del muralismo al arte público.

En lo referido al muralismo podríamos aclarar que no todo lo pintado o realizado en un muro es mural, ni tampoco lo es una pintura de gran tamaño. Un mural tiene características en su lenguaje tan particulares y propias como lo tiene el lenguaje del grabado o de la escultura. Un mural no necesariamente tiene que ser grande sino debe ser monumental, su estructura interna de composición debe sostener las formas y vincularlas con el entorno. El mural como lo definiera Siqueiros es una película quieta, esto se explica porque tiene un relato o guión y porque su composición es poliangular.

“Ronald Barthes, define muy bien en su libro “Lo obvio y lo obtuso” al GRAFITTY por su soporte, diciendo que el soporte del grafiti es la transgresión y esto me ha llevado a pensar también la definición del mural por su soporte, siendo el entorno social y la arquitectura lo que lo define o determina”<sup>12</sup>. Los grafiti, considerados murales equivocadamente tienen también su lenguaje particular (códigos muchas veces entendidos solamente por determinados núcleos sociales, o edades).

---

<sup>12</sup> BARTHES Ronald, Lo obvio y lo obtuso, 2009

Dentro de las expresiones plásticas de lo público monumental podríamos hablar también de las gigantografías, que a diferencia del mural son imágenes únicas, de gran tamaño, cuadros grandes, con contenido social o no, que no cuentan una historia. Pueden ser permanentes (pintura, bajorrelieve, etc.) o efímeras (proyecciones sobre diferentes superficies, edificios, monumentos). Podemos hablar también de muros decorativos o con diferentes grafías, figurativas o abstractas. Lo importante es comprender que más allá de un compromiso estético el arte público lleva implícito un compromiso social y que cada manifestación artística de esta índole deja translucir una ideología, una filosofía, una postura frente al supuesto espectador. Compromiso social que significa tenerlo en cuenta como sujeto que busque dar sentido a su vida y concrete mediante la participación, la definición del tipo de espacio y organización social que lo contenga sobre la base del bien común. “La propuesta del arte público es replantear la construcción de un orden donde el espacio social recupere su protagonismo, donde la calle sea un conector entre lo público y lo privado y donde el espacio público sea el condensador de la vida social, un elemento de encuentro estructuralmente urbano. Incorporar el arte como constitutivo del espacio urbano es replantear la importancia de la ciudad con el medio ambiente, del habitante con su entorno y de la cultura como expresión de una identidad social”<sup>13</sup>. No implica transformar el espacio público tradicional sino generar un espacio urbano alternativo que enriquezca la comunicación y la memoria colectiva de los hombres que construyen una identidad.

## **2.5. LO DECORATIVO Y LO ARTÍSTICO EN EL MURAL**

Haciendo un sucinto recorrido histórico, para empezar a hablar, el mural ha sido una disciplina que, según las épocas y culturas en que se ha manifestado, ha revestido diversos significados (mágicos, religiosos, decorativos, críticos), así como múltiples técnicas y materiales (encausto, fresco, mosaico, relieves, pinturas sintéticas, técnicas mixtas, etc.). Algunos han perdurado hasta

---

<sup>13</sup> GARCIA Cancline, *Arte Popular y Sociedad en America Latina*, Mexico 1977, Pág. 72

nuestros días por las condiciones climáticas, materiales empleados más resistentes al paso del tiempo, o condiciones excepcionales, como es el caso de los murales de Pompeya, preservados bajo las cenizas durante cientos de años.

Pero por todo lo dicho no es cierto que el mural fue perfeccionándose ya que en el arte no hay evolución; basta citar la maestría de los murales egipcios en relieve, entre otros muchísimos ejemplos de la excelencia técnica del pasado.

El muralista para representar tiene que preguntarse ¿Para quién hay que pintar, para los niños, los jóvenes, los viejos? No es correcto suponer que las imágenes más figurativas sean mejor comprendidas por todos. Pongamos frente a un Toba “El Juicio final” de Miguel Ángel y una greca (abstracción de una serpiente) y veamos qué se comprende mejor. Puedo advertir la similitud entre una figura representada y la realidad, y no entender para nada el significado de la obra. Son tan humanos los murales de Miró o un mural aborigen con un sistema simbólico de sapos, serpientes, cóndores y símbolos abstractos como el citado Juicio Final.

El contenido de la obra es reflejo de los intereses de los espectadores y no del artista. Se diría que el artista interpreta y da siempre su propia visión. Por eso es el artista, que crea y transmite mensajes significativos desde y para un grupo determinado. Si el artista pertenece al pueblo, lo representará fielmente. El problema del arte mal llamado popular es que se ha alejado del pueblo porque el artista se para en otro lado. Cree representar al pueblo porque su arte cumple con determinados cánones ideológico-visuales, pero ¿el pueblo entiende su arte, adhiere sumisamente a sus cánones? Para que el pueblo entienda, sólo hace falta que haya MÁS ARTE, muchos más murales, distintos, plurales. Más educación en la comprensión del arte (en la que los artistas sí fuimos educados y creemos que todos nos comprenden), más artistas “subjetivos”, que propongan cosas nuevas, nuevas ideas, nuevas imágenes, y todos salidos y trabajando para el pueblo, que somos todos.

El mural no decora se dice pero todo arte es decorativo de alguna manera. Lo decorativo no es un término peyorativo, sino una condición inherente al arte,

aun en las obras de mayor dramatismo y expresividad. Al utilizar criterios plásticos de color, composición, etc., no se puede escapar tan fácilmente de los efectos estéticos que una obra provoca (más allá del mensaje transmitido).

La proliferación de técnicas si se habla de evolución, nos cuenta que no todos los artistas tienen los medios económicos, o que los marchantes o políticos de turno financien obras de alta o media durabilidad. Lo bueno es que igual se pinta. Sobre todo si nos estamos parando en la vereda del arte popular, habría que reconocer que aún es mejor una obra efímera que una no-obra. La última cena de Leonardo, quizás una de las obras más conocidas y analizadas de los últimos tiempos, es un mural en pésimo estado de conservación, gracias al espíritu experimental de Leonardo. Seguramente él no hubiera querido que la obra se deteriorara, pero no tuvo reparos en innovar cuando quiso hacerlo. Los artistas y las obras permanecen o caen por su propio peso, por más que las borren, se borren o queden. No hace falta regalar nada; no caigamos, en nuestro afán por purificar, en lo que hacen algunos, que generan la polémica para el sostén de sus propias obras. Nosotros hagamos arte y dejemos a los demás crear en libertad.

## **2.6. LA IDENTIDAD EN UNA SOCIEDAD**

Para clarificar el concepto actual de identidad podemos apoyarnos en lo que ya no es. El Diccionario de la Real Academia define "identidad" como "el conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás; la conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta de las demás"<sup>14</sup>, y el concepto moderno de hombre, establecía una compartimentación entre las categorías del mismo y del otro, de modo que la identidad era absoluta, estable, integrada y sustancial, en donde el lugar y el tiempo otorgaban la sustancia preformativa de la identidad del individuo.

Ese modelo tan perfecto colisiona de forma definitiva con la aparición de los medios de comunicación y de las tecnologías a distancia. La construcción

---

<sup>14</sup> VICTOR Silva, 1968



intelectual de la identidad y de la alteridad pierde su base más sólida, el emplazamiento físico. Con esta transgresión espacio-temporal, nos es posible pensar en el yo como algo alejado de aquellos parámetros de coherencia y estabilidad.

A este factor crítico se le añade una sociedad que ya no se entiende como transparente en el sentido de que pueda analizarse completamente, ya que la forma más efectiva de actuación implica la aceptación de la opacidad de la vida social.

La presión mediática nos lleva a una comunidad cuyos miembros están todos persuadidos de que sus identidades postizas son sus verdaderas identidades. Va a ser un proceso complicado el que permita contraponer las experiencias de la vida cotidiana, tangibles y presenciales con las experiencias virtuales producto de los medios (radio, televisión, internet etc.).

Estos medios se están convirtiendo en los actores de la ilusión democrática, a través de un modelado exhaustivo de la opinión del televidente oyente-receptor de la comunicación a nivel del inconsciente. "Estamos ante un "así serás", "así sentirás" "así pensarás" en vez de "esto harás" o "no harás". Esto supone la auténtica anulación de lo privado a cambio de la extensión totalizadora de lo público"<sup>15</sup>.

Pero es todo esto un fenómeno casual, natural, evolutivo ¿o acaso es un proceso vinculado a un proyecto de poder? : En cualquier caso, lo que sucede no parece desvinculado del contexto del poder político-económico internacional.

Simultáneamente, las culturas nacionales se van diluyendo en una supracultura transnacional y metanacional, de forma que el ciudadano está cada vez más empobrecido en su supuesta autonomía subjetiva. Muchos políticos se valen de la legitimidad de los intereses nacionales para arrastrar a los ciudadanos, cuando esos intereses cada vez son menos nacionales y su capacidad de

---

<sup>15</sup> FERNANDEZ de la Mora 1876.

influencia o de presión sobre los poderes fácticos es escasa o nula. Es una ilusión que camufla de identidad colectiva el sin sentido social.

En el ámbito político, se enaltece un modelo exclusivo y excluyente de democracia, entendida de una manera muy interesada e interesante para el poder actual, ridiculizando cualquier utopía social. Se hace apología del realismo, del sistema posible frente a los no demostrados. Mientras en el ámbito cultural se codifican las ideas y se convierten en mercancías las producciones intelectuales.

La gran conquista de nuestra época consumista no es la verdadera libertad, sino la falsa conciencia de que ésta se ha logrado. Nos hallamos condicionados mediante un sistema psicosocial que nos hace perder el dominio de nosotros mismos, nuestra identidad y sentido.

## **2.7. EL ARTISTA FRENTE A LA SOCIEDAD Y SU INCIDENCIA EN EL MURALISMO**

Se puede decir que para enfocar el análisis es necesario encaminarse bajo La doctrina del Materialismo histórico, porque trata de explicar el desarrollo de la sociedad tomando en cuenta factores de desarrollo técnico, material y práctico de la economía. Aunque a simple vista parezca difícil cohesionar esta forma de pensamiento con el acto de la creación artística, hay muchos factores que impulsaron el nacimiento de este pensamiento que posteriormente fueron sus bases filosóficas con las que estarían de acuerdo algunos artistas de la época. Partiendo de esto se comienza diciendo que el Materialismo Histórico no influyó en la técnica del artista, sino en el discurso de la obra que el artista pretendía elaborar.

Cuando la clase obrera en el Reino Unido comenzó a tomar fuerza en respuesta a la Revolución Industrial, fue el Muralismo mexicano, tras la Revolución, que planteaba nuevas ideas que iban moviendo a la población a deseosos cambios. Es ahí donde el artista por necesidad y compromiso con el pueblo, decide buscarle un espacio a su obra y justificarla dentro de un

movimiento social. Primero buscaban apoyar su discurso dialéctico, en el discurso artístico, tratando de plasmar el realismo social de la época. Esta inclinación artística también fue utilizada como fin político, como medio publicitario, debido a lo que su discurso planteaba. Sin embargo, aunque esta corriente artística haya servido como propaganda para promover una ideología esa no fue su única función, porque aunque podría sonar descabellado, el muralismo logra hacer un estudio de la sociedad a través de las diferentes exposiciones temáticas de la pintura.

Al inicio este movimiento toma como principal representación, la presencia del obrero en la despiadada lucha de clases, como lo vemos en el mural Campesinos oprimidos de Diego Rivera.



fig. 1 "campesinos oprimidos" Diego Rivera

En lo posterior el muralista no sólo se queda inmóvil con la representación de este sector, sino que basado en la historia de su pueblo, cambia el concepto de la lucha de clases y lo adapta a la realidad mexicana incluyendo en su obra, esta vez y al mismo tiempo, no sólo a la clase obrera que había sido excluida, sino que integra también a la raza indígena, como lo vemos en el mural

denominado " Mercado de Santiago Tlatelolco" en el cual busca en sus antepasados parte de su identidad, ayudando así a construir una memoria colectiva.



fig. 2 "Mercado de Santiago Tlatelolco" Diego Rivera

Podemos ver que la relación del materialismo histórico y el muralismo mexicano, es mucho más cercana. El artista al igual que el materialista histórico, se encarga de observar la sociedad que lo rodea. El artista va consumiendo esa realidad, analizándola y poco a poco haciéndola suya, para crear su visión acerca de ella y formar un lenguaje plástico que sobre una superficie o soporte, obtiene un discurso social. Pero lo que diferencia al muralista mexicano de cualquier artista, es que él como artista, no se queda sólo con una parte de la historia que es el presente, él busca en el pasado, recreando lo que otros vivieron bajo la misma circunstancia y la misma injusticia, presentando para los espectadores del presente un discurso no solo como fruto de su misma época, sino de hechos que han sido arrastrados del pasado y ordenados para crear un nuevo discurso que descansa en esta memoria colectiva.

## **CAPITULO II**

### **3. ASPECTOS TÉCNICOS DEL MURALISMO**

### 3.1. PREPARACIÓN DE PAREDES.

El primer paso para pintar un mural es identificar la pared o muro donde se pintara el mural artístico o la pintura exterior.

Preparación pared mural exterior. Como preparar una pared o muro para un mural o pintura exterior? Como se limpia la pared para el mural? Como resolver técnicamente problemas en las paredes cuando vamos a pintar un mural? Son interrogantes que el artista se plantea a la hora de trabajar un mural.

Preparación paredes o muros para pintar mural. Cuando se trata de bases muy densas ladrillo duro o cemento liso, con poca succión debe prepararse para que agarren, picando con martillo y escoplo. Un enlucido de una parte de cemento y tres de arena, aplicado con una llana de madera, producirá un acabado liso. Para superficies débiles -ladrillos viejos u hormigón ligero- el enlucido debe ser más débil que la base, porque al encogerse puede romper la pared original. Puede usarse una mezcla de una parte de cemento Portland, una parte de cal y cinco partes de arena.

“Una pared ideal debe verse fácilmente, incluso de noche, estar limpia y en buenas condiciones, protegida por un parapeto o cornisa y al lado de un edificio habitado y caliente. Debería dar al Este, para librarse de los rayos más fuertes del sol, y esta: protegida de los vientos predominantes”<sup>16</sup>.

Casi siempre, las pinturas murales tienen que hacerse en paredes ya existentes, y no en paredes especialmente construidas con intención de pintarlas. Una pintura exterior es tan resistente como la pared en la que está pintada, y si se desea que dure, seguramente habrá que preparar muy bien la pared antes de empezar a pintar. Por buena que sea la superficie, lo mejor es imprimir la pared con una solución estabilizador a o con una capa de pintura rebajada.

La duración de un mural exterior. La pintura durará normalmente de 3 a 10 años, después de lo cual reaparecerán el tono y características de la superficie original, sus juntas, grietas y crecimientos orgánicos. Los muros están

---

<sup>16</sup> MAYER Ralph, Materiales y Técnicas del Arte, Madrid 1985, Pág. 15



sometidos a una concentración muy destructiva de rayos ultravioletas, y también al ataque químico de ácidos y derivados del azufre. Continuamente son bombardeados por partículas de arena llevadas por el viento, por la lluvia y la nieve, y todos estos factores provocarán un rápido deterioro.

Limpieza de la pared. Por buena que sea una pintura, no se fijará a muros húmedos, grasientos, ahumados o excesivamente sucios. A menudo, preparar la superficie implica raspar, cepillar, picar, enlucir y eliminar los crecimientos orgánicos. Hay que prestar especial cuidado a las partes que están debajo de canalones y repisas de ventana, que se ensucian fácilmente. Es preciso eliminar con disolventes, detergentes neutros o por abrasión los residuos de grasa que tienden a permanecer en la superficie del hormigón después de fraguar.

Problemas principales en las paredes para pintar murales. La mayor parte de los problemas se deben a la humedad. Por lo tanto, es aconsejable esperar hasta principios de verano, cuando la pared está bien seca, para empezar a pintar. La humedad provoca una pérdida general de adhesión, abombamientos, escamaciones, descascarillamientos y manchas.

Hay que desviar el agua que pudiera manchar la pared. Comenzando a pintar a unos 30 cm. por encima del suelo se reducen las salpicaduras y la humedad ascendente. Hay que tener especial cuidado cuando se pinta un muro de retención que tenga al otro lado agua o tierra, porque la constante humedad destruirá rápidamente la capa de pintura. Lo mejor es emplear capas impermeabilizadoras, o bien muy porosas, como las pinturas minerales.

Álcalis y eflorescencias. El álcali aparece en todos los materiales de albañilería, y puede formar pompas, blanquear o decolorar una superficie pintada. Es preciso cepillarlo antes de imprimir la pared con una o dos capas de estabilizador resistente al agua. El estabilizador sella la superficie e impide las manchas causadas por una porosidad irregular de la superficie. También sella las manchas de orín u óxido debidas a estructuras de hierro unidas a la pared.



Pueden aparecer eflorescencias o florecimientos de la cal en cristales blancos y esponjosos. Quedan en la superficie, dejados por el agua que se ha secado al subir la temperatura.

Puede manchar o despegar la pintura, y hay que cepillarlo. En casos extremos, se esperan unos cuantos días y si la eflorescencia reaparece se cepilla de nuevo y se aplica una o varias capas de estabilizador.

Crecimientos naturales en paredes para pintar mural. Los mohos, algas, líquenes y musgos son un peligro importante: al crecer, pueden arrancar la pintura de la superficie. Muchas veces, los mohos son difíciles de identificar, y se les puede confundir con manchas de humo o suciedad o con la superficie natural de la piedra. Casi todos estos crecimientos pueden suprimirse con una mezcla de una parte de lejía con ocho de agua. Las pinturas en emulsión para interiores favorecen los crecimientos naturales; pero la mayoría de los colores para exteriores contienen estabilizadores de hongos.

Recubrimiento de pintura vieja en paredes para pintar murales. Si se pinta sobre una pared ya pintada, la nueva película se encogerá al secarse, y la fuerza ejercida puede desprender las capas originales. Un estabilizador o aglutinante suele resultar útil, pero puede que no consiga penetrar en varias capas de pintura vieja.

Las zonas de pintura semidesprendidas deben limpiarse del todo, al menos hasta un borde fuerte de pintura vieja. Existen productos para sellar pinturas delicadas, que son difíciles de cubrir.

Para quitar la pintura. Puede usarse vapor para quitar zonas extensas de pintura en emulsión; para otras pinturas existe un disolvente (Dicloruro de metileno). Puede quitarse cualquier tipo de pintura lijando o con la llama de un soplete. Hay un producto llamado Graffitiklens que elimina todo tipo de pintadas. Una vez limpia, hay que lavar la pared con detergente neutro.

Enlucido. Las paredes enlucidas presentan una buena superficie para pintar, pero si el enlucido se desmenuza, deben quitarse todas las zonas sueltas y raspar y rayar alrededor, hasta obtener una superficie segura con buen agarre.

Para hacer el enlucido, se mezcla cemento poroso, cal y arena en cantidad suficiente para dos capas. La cal hace la mezcla más manejable y elástica. Nunca debe darse un enlucido cuando existe peligro de lluvia.

## 3.2. TÉCNICAS EMPLEADAS EN EL MURALISMO

### 3.2.1. EL FRESCO

En el *buon fresco*, se aplica el color en la última de las varias capas de yeso. En la penúltima, el pintor superpone un dibujo preparatorio, o cartón, de la obra, aunque también puede trabajar sobre un esquema de color independiente. A continuación, refuerza con acuarela oscura las diferentes figuras y formas del cartón y aplica la última capa de yeso sobre el dibujo por pequeñas zonas, y el color sobre el yeso mojado. Al secarse, la cal contenida en el yeso reacciona químicamente con el dióxido de carbono del aire, formando una película de carbonato de calcio que une de forma estable los colores a la pared. Los colores de un fresco suelen ser poco densos, translúcidos y claros y, en muchos casos, tienen una apariencia calcárea. En el renacimiento se encontró el modo de dar un poco más de opacidad a los colores.

En el *buon fresco* es necesario pintar rápidamente, limitándose a lo esencial. El artista debe saber la cantidad de color que absorberá el yeso. Demasiada pintura hace que la superficie se agriete y hace necesario levantar la zona defectuosa, extender yeso fresco y volver a pintar.

En el *fresco secco* hay que proceder a quitar la corteza de yeso seco, frotando con piedra pómez, para después lavarlo con una mezcla clara de agua y cal. Los colores se aplican sobre la superficie resultante. “El efecto del *fresco secco* es inferior al del *buon fresco*, pues los colores no resultan tan claros, ni la pintura tan duradera”<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> MAYER Ralph, *Materiales y Técnicas del Arte*, Madrid 1985, Pág. 56

### 3.2.2. AL TEMPLE

Pintura al temple, técnica pictórica que consiste en disolver el pigmento en agua y templearlo o engrosarlo con huevo, caseína, goma o una solución de glicerina.

La pintura al temple es la técnica pictórica más antigua que se conoce; las pinturas murales del antiguo Egipto y de Babilonia, y las del periodo micénico en Grecia, están probablemente realizadas al temple con un aglutinante de yema de huevo, al que en algunos casos se añadía un poco de vinagre. Posteriormente el empleo del temple se extendió por Europa y alcanzó su culminación en Italia. Pintores florentinos de los siglos XIII y XIV, como Giotto, Cimabue y sus contemporáneos, solían utilizar esta técnica sobre una preparación de yeso blanco. Antes de pintar una tabla, de álamo, tilo o sauce, era necesario llevar a cabo un laborioso proceso. En primer lugar se rellenaban las fisuras con una mezcla de apresto, o cola, y aserrín. A continuación se cubría la tabla con un lienzo fino, que se sujetaba con apresto, y se revestía toda la superficie con un yeso espeso, conocido como *gesso grasso*, para aplicar finalmente, con brocha, una capa más fina llamada *gesso sottile* que constituía la superficie pictórica.

La superficie era muy absorbente, lo que obligaba al pintor a trabajar con gran rapidez y seguridad. El resultado era una superficie de gran suavidad, aunque la gama de colores estaba limitada. Las pinturas al óleo empezaron a sustituir al temple en el siglo XV.

Los pintores renacentistas italianos molían los pigmentos a mano y una vez conseguido el polvo lo mezclaban con el aglutinante. Hoy, este tipo de pinturas se están volviendo a poner de moda pero ya vienen envasadas y lo único que hay que hacer es añadir agua u otro aglutinante, generalmente caseína. Las pinturas al temple son opacas y mates y mantienen el color inalterable durante mucho tiempo.

### 3.2.3. LA ENCÁUSTICA

“Encáustica, pintura realizada con pigmentos mezclados con cera caliente o, más recientemente, con resina. Tiene la finalidad de fundir el pigmento en la superficie, produciendo así un acabado de gran duración. La encáustica (del griego *enkaustikos*, 'marcado a fuego') era una de las técnicas pictóricas más utilizadas en el mundo clásico”<sup>18</sup>.

Los antiguos griegos y romanos calentaban la superficie a pintar y la paleta con quemadores de carbón vegetal y trabajaban con una espátula de metal de dos extremos o con un pincel. Algunas veces grababan el dibujo con el extremo caliente de la espátula y después rellenaban la incisión con pintura. El enciclopedista romano Plinio el Viejo, en el siglo I de nuestra era, describía la técnica, ya entonces antigua, de hacerlo a.C.-siglo III de nuestra era) y los murales romanos descubiertos en Pompeya.

La encáustica seguía siendo el método más utilizado en el principio de la era cristiana (250-600) y uno de los ejemplos más notables es la *Virgen con niño entronizados* del monasterio de Santa Catalina del monte Sinaí, en Egipto.

Esta técnica cayó en desuso en el siglo VIII o IX y nunca ha sido resucitada en serio, con excepción de una breve reaparición en Alemania, en el siglo XIX, para la pintura mural. En el siglo XX se ha venido aplicando con cierto éxito para la pintura mural y sobre tabla. En la actualidad, se añade resina a la mezcla para endurecerla y facilitar su aplicación y todo el proceso se simplifica gracias a la paleta que se calienta eléctricamente.

### 3.2.4. EL ÓLEO

“La palabra óleo viene del latín *oleum*, que significa aceite. Así llamaban al aceite sacado de la oliva. En español existe como sinónimo la palabra *aceite*, que es un legado de la lengua árabe”<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> MKROON, Diccionario de términos artísticos, Lima Perú, 2009, Pág. 117

<sup>19</sup> MKROON, Diccionario de términos artísticos, Lima Perú, 2009, Pág. 228

En arte se conoce como óleo a los aceites que se usaban para combinar con otras sustancias y obtener así un producto idóneo para la pintura y como extensión, se fueron llamando óleos a la misma pintura en sí. También en el campo religioso se utiliza la palabra óleo para ciertos sacramentos en los que se aplica el aceite; en ese caso se dice santos óleos.

El uso del óleo se conoce desde la Antigüedad y estaba ya extendido entre los artistas de la Edad Media sobre todo combinándolo con la pintura al temple o al fresco. Con esta mezcla retocaban las obras realizadas en yeso y conseguían así un secado más rápido. Con el avance y las investigaciones de la alquimia se fueron inventando mezclas favorables para los resultados de la pintura. El aceite que más se empleaba era el de linaza que solía mezclarse con los pigmentos de minerales que son los que proporcionan el colorido, pero no era el único y cada artista en su taller tenía su propia fórmula que guardaba muy en secreto. Muchos siguieron los consejos y experiencias escritos en el Tratado del monje Teófilo que ya se conoce y se menciona en el año 1100.

Esta pintura obtenida con la mezcla de óleos ofrecía muchas ventajas al pintor, entre otras, el poder realizar su obra lentamente y sin prisas de acabado (lo contrario de lo que ocurría en la pintura al temple, o al fresco), el poder retocar la obra día a día, variar la composición, los colores, etc.

Las bases sobre las que se aplica el óleo son diversas, sin que por ello varíe su aspecto. Lo que si varía es la técnica de preparación de estas bases pues es muy distinto pintar sobre lienzo, tabla, fresco o cobre. A partir del siglo XVII con el arte barroco los pintores eligieron como soporte favorito de sus pinturas al óleo sobre lienzo, siendo este más práctico para la elaboración de grandes composiciones, que la tabla. De tal forma tomó importancia el material empleado por los artistas que se empezó a emplear la palabra lienzo u óleo en lugar de cuadro para designar las obras pictóricas. Los primeros grandes artistas de pintura al óleo fueron los flamencos.

Van Eyck utilizaba el óleo con gran precisión y los venecianos (Tiziano) lo ampliarán aprovechando las posibilidades de textura de la pintura con base de aceite. La perspectiva aérea la desarrolla Leonardo de Vinci (la Gioconda) El

flamenco Rubens, pintor barroco parte de una base oscura o neutra. Estos pintores se caracterizaban por ser directos en grado extremo (capas con gran vitalidad y mínimas correcciones). Rembrandt creará el "grisaille"; éste se convirtió en el método académico en el siglo XVIII. En el Romanticismo hay mayor libertad técnica. En el impresionismo los pintores usan una técnica más directa. En el expresionismo abstracto hay un intento de primar la expresión en lugar de la corrección técnica, igual que los neoexpresionistas.

El equipo que usan estos artistas son pinceles (cerda blanca o marta roja, también de pelo sintético, y diferentes tamaños), espátula, caballete y paleta. Las técnicas fundamentales son, trabajar por capas, o en directo "allá Prima".

### **Óleo sobre un muro**

En primer lugar, el artista se disponía a preparar la pared para recibir la pintura. La técnica está descrita por Giorgio Vasari (1511-1574), arquitecto y pintor teórico del arte italiano:

Primero se satura la superficie del enlucido con varias capas de aceite cocido, hasta llegar al punto en que la pared ya no absorba más. Cuando está la superficie seca se aplica una capa de blanco de plomo, de aceite, de amarillo de plomo y de arcilla refractaria. Se dan las últimas capas con polvo de mármol muy fino y cal, más una aplicación de aceite de lino. Para terminar, se extiende una mano de pez griega.

### **Óleo sobre tabla**

Esta técnica se dio sobre todo entre los artistas de la pintura flamenca. Preparaban la tabla con una capa de carbonato de cal terroso (creta) blanco y cola animal. De esa manera la madera resultaba compacta y lisa, a la espera de la pintura.

Es importante que la tela a usar se encuentre en óptimas condiciones y de preferencia sea nueva.

### 3.2.5. ACRILICO

El empleo de sustancias plásticas en forma líquida existía ya desde los albores del presente siglo, siendo entonces su misión específica meramente industrial, en la protección de maderas u obras pictóricas sobre vidrio. Sin embargo, fue hacia 1920 cuando un grupo de pintores mexicanos, entre ellos Siqueiros, Orozco y Rivera, aplicaron estas resinas como medio artístico en la ejecución de grandes murales en edificios públicos.

Se denominan colores acrílicos aquellos cuyo aglutinante es un médium compuesto por una emulsión acuosa de una resina sintética. Las pinturas se diluyen en agua. Existen dos tipos de resinas sintéticas: la resina acrílica y el acetato de polivinilo (PVA).

Para la obtención de la resina acrílica se parte de los ácidos acrílicos y metacrilatos, y se logra un producto soluble en agua y de gran rapidez de secado. Una vez seco es insoluble en agua, siendo soluble en metanol y alcohol. El acetato de polivinilo, por su parte, es incoloro y no presenta tendencia al amarilleo, seca de manera uniforme y permite obtener desde transparencias a opacidades máximas.



### 3.3. DESCRIPCIÓN DE LOS ELEMENTOS COMPOSITIVOS DEL MURAL

Se plantea una descripción de cuatro murales de diferentes artistas para abordar sus elementos compositivos:

**OBRA: “EL JUICIO FINAL”**

**AUTOR: MIGUEL ANGEL (1475-1564).**

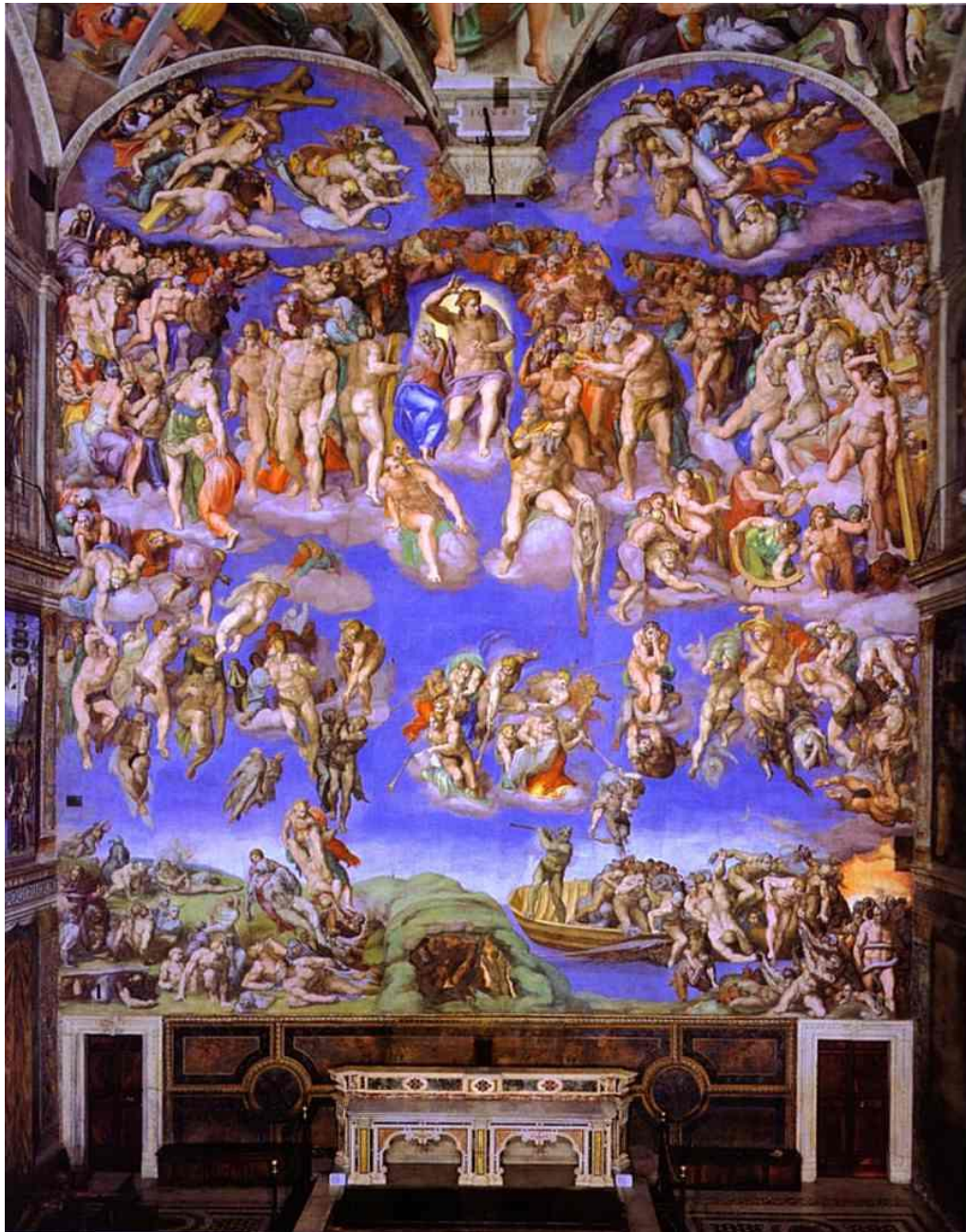


fig. 3 Miguel Ángel / Fresco /13,70x12, 20 m2/Año: 1537 y 1541 / Capilla Sixtina, Roma Italia

**Descripción:** En el Juicio Final la tensión se consigue mediante la propia composición de las figuras, liberadas de cualquier enmarcamiento arquitectónico a diferencia de lo que ocurre con la bóveda de la misma Capilla Sixtina y elaborando una recreación rítmica en torno a la atlética figura de Cristo, a semejanza de un sistema cosmogónico. De esta manera, Cristo aparece como centro y orden del universo según un esquema compositivo que Miguel Ángel aplicará también en otras obras de arquitectura, como con la estatua de Marco Aurelio en la remodelación de la Plaza del Capitolio, situada en el centro y desarrollando simbólicamente el concepto de eje nuclear del mundo. En este fresco, Miguel Ángel dispone la figuración en diversos planos, sin sometimiento a la perspectiva "oficial", y para ello se sirve de módulos decrecientes para los personajes, de arriba a abajo, para alterar el carácter estático de los grupos y exaltar cada actitud de movimiento. No es, como a simple vista pudiera parecer, una mera corrección del efecto de fuga. A todo ello contribuye, además, el agrupamiento de figuras en zonas de comunicación entre sí dentro de un ritmo general que afecta a todo el conjunto.

En cuanto al desarrollo temático, se puede apreciar una visión personalísima de Miguel Ángel en la historia que aquí se representa. Los modelos clásicos dejan de ser un objeto al que imitar para convertirse ahora en el instrumento de comprobación de su propio concepto plástico. Miguel Ángel, como anteriormente decíamos, lleva hasta las últimas consecuencias la integración del paganismo en el tema religioso, desnudando sin rubor todas las figuras del conjunto (Posteriormente, un pintor conocido como "Braghettone" se encargaría de cubrir las pudendas partes mediante la colocación de "paños de pureza", dando paso a uno de los más lamentables y bochornosos episodios de la Historia del Arte). Se puede también observar el recuerdo, desde el punto de vista iconográfico, a Dante, autor por quién Miguel Ángel sentía verdadera devoción. Ello le lleva a adoptar diseños próximos al arte de la Antigüedad Clásica, como es en el caso del Cristo, muy influenciada su pose por las clásicas representaciones de Zeus y Febo.

En cuanto al colorido, que la presumible y a menudo criticada escasa variedad cromática se ve ponderada por un abrumador dominio del dibujo, imprescindible para trabajar el fresco, que dota a las figuras de un

sorprendente carácter volumétrico y permite delatar, con la exaltación de los desnudos, el talante escultor del artista. Es preciso entender que, a diferencia de la Escuela Veneciana de pintura (Tiziano) el color es para Miguel Ángel un elemento autónomo que rompe los esquemas de armonía cromática del clasicismo. La utilización de verdes, rosas, azules y amarillos alteran la función clásica del color y, en relación a ello, la luz sirve para valorar la materialidad escultórica de las figuras, dotando a las mismas de una determinante inestabilidad.

En suma, el Juicio Final de Miguel Ángel es una obra cuya contemplación altera el ánimo de los más descreídos y supone, además, el ideal pictórico del artista florentino, siempre en relación con otros vehículos plásticos de expresión.

## **OBRA: “GUERNICA”**

**AUTOR: PABLO PICASSO (1881-1973).**



fig. 4 Pablo Picasso /349 X 776 cm/Año: 1937.

**Descripción:** El cuadro de Guernica, está pintado en blanco y negro, con diferentes tipos de grises y hasta unos tonos azules que apenas se aprecian. Es posible que esta elección de color se deba a que Picasso se percató del bombardeo por parte de la aviación alemana a la ciudad vasca de Guernica



(1937) a través de los periódicos. Otra explicación es que el pintor malagueño quisiera transmitir su pena, angustia e indignación representando este ataque como una obra teatral.

Para realizar esta obra de enormes dimensiones (349 x 776 cm) recorrió al cubismo para dar un aspecto más agonizante. Las diferentes figuras del cuadro presentan grandes bocas abiertas, ojos desorbitados y cuerpos deformados.

El Guernica es un cuadro que consta de ocho figuras que sufrieron diferentes cambios mientras eran pintados. Se podría decir que aunque Guernica parezca un lienzo desordenado Picasso estudió mucho la posición y la forma de los diferentes componentes.

Antes de ponerse a pintar la obra final, hizo diferentes estudios de lo que sería el Guernica que conocemos actualmente.

El lienzo está formado por una pirámide central coronada por la bombilla, la vela que sostiene la mujer que sale de una ventana y la cabeza agonizante del caballo. Esta pirámide encierra el cuerpo del caballo, la mujer semidesnuda de la derecha y el cuerpo mutilado del caballero a la izquierda.

A los lados de la pirámide podemos encontrar una mujer con los brazos alzados y la cabeza de la mujer que aguanta la vela a la derecha. En el lado izquierdo podemos encontrar el toro, erguido e impasible a la situación, símbolo español, una mujer que abraza el cuerpo muerto de su hijo y un pájaro.

Picasso se sirvió de diferentes bocetos para realizar el Guernica final. Estos bocetos tienen su origen en los recuadros de Sueño y mentira de Franco, donde en dos planchas divididas en nueve viñetas a manera de cómic, que ridiculizaba y criticaba al franquismo. Se dice que el Guernica sería la viñeta número trece de esta sucesión de recuadros.

En los diferentes bocetos del Guernica, se aprecia siempre el uso del cubismo, estilo seguido y apreciado también por los surrealistas, en el que una figura representa diferentes imágenes, una imagen múltiple.

Durante el período de entreguerras Picasso sigue utilizando el cubismo tanto en pintura como en el collage y la escultura.

La guerra civil marca una nueva etapa en su vida y su obra. Picasso abraza la causa de la República y acepta la dirección del Museo del Prado.

El Guernica pertenece a la época madura de Picasso y es una de las obras más importantes de todo el arte del siglo XX. Fue pintado a causa del impacto que le produjo al pintor el bombardeo a esta ciudad vasca el 26 de abril de 1937, ciudad mayoritariamente rural y poblada en esos momentos por mujeres, niños y ancianos, ya que los hombres se encontraban en el frente.

La profunda sacudida que le provocó a Picasso este hecho se traduce en Guernica, exhibido en el Pabellón Español de la Exposición universal de París de ese año.

En el Guernica, se pueden encontrar diferentes símbolos: el toro fuerte, erguido e imparable simboliza el pueblo español, que se defendía del franquismo. A la vez, el caballo o la yegua que se encuentra en el centro del cuadro, simbolizaría la feminidad de España, y el ave que se encuentra volando entre el toro y el equino representaría el deseo de paz y libertad.

El resto de personajes representa la agonía, la desesperación y la tristeza, reflejada en los cuerpos deformados, las bocas abiertas y los ojos desorbitados.

El Guernica representaba un grito contra la ideología y política franquista.

**OBRA: “LA TRINCHERA”**

**AUTOR: JOSÉ CLEMENTE OROZCO. (1883-1949).**



fig. 5 José Orozco / 349x776 cm. / año 1937

**Descripción:** La “Trinchera” es una de las obras más representativas, tanto de Orozco como del Antiguo Colegio de San Ildefonso. Sustituye al fresco “Los Elementos”, y en él plasma el artista la tragedia y la incertidumbre de la lucha, concentrado en tres figuras el sentido de su mensaje.

Los ejes diagonales sirven para definir la distribución del mural. Sobre un bloque de piedra caen dos hombres: uno, del que destacan las canas, dando la espalda al espectador, se desploma sobre el otro, cuyo rostro cubre con el brazo. Este atrae la atención por el uso de luz y sombras que marcan los músculos del cuerpo. Junto a ellos un tercer personaje arrodillado, en actitud desesperada, oculta su rostro para no ver el dolor de la muerte.

La diagonal del rifle, que se prolonga entre los cuerpos que caen, forma una cruz con el bloque de piedra y uno de los brazos extendidos.

Tanto en "La Trinchera" como en Destrucción del Viejo Orden aborda dos aspectos del mismo tema, la Revolución, sin limitarse a la de nuestro país, sino yendo más allá en tiempo y espacio con respecto a situaciones históricas semejantes.

El suelo oscuro contrasta con los tonos claros de la escena, cuyo dramatismo se refuerza con el rojo de cielo, sugiriendo la sangre derramada por la contienda y el fuego de la lucha.

**OBRA: "SUEÑO DE UNA TARDE DOMINICAL EN LA ALAMEDA CENTRAL"**

**AUTOR: DIEGO RIVERA (1886-1957).**



fig. 6 Diego Rivera / 470x1560 cm. / año 1974

**Descripción:** El mural de Diego Rivera que lleva este título, fue pintado al fresco en 1947, mide 4.70 x 15.60 m. y tiene un peso de 35 toneladas, incluyendo una estructura metálica que lo refuerza.



Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central del pintor Diego Rivera, constituye una obra del muralismo mexicano que además de plasmar una síntesis histórica de México, genera su propia historia.

Rivera inicia el mural en 1947 por encargo del arquitecto Carlos Obregón Santacilia para decorar uno de los muros del salón Versalles, en el hotel del Prado. En la realización de la obra, Rivera hace uso del espacio de una manera saturada, el manejo de dos planos; el real y el onírico, planos en donde varios de los personajes evocan recuerdos a través del sueño. Pictóricamente la evocación de los sueños se reconstruye a través de un desdoblamiento en la imagen representada en los espacios vacíos.

En la división del espacio se identifica cuatro planos (superior, medio, segundo y primer plano).

El plano superior es el de la arquitectura y la vegetación; representada a través del follaje de los árboles, las construcciones arquitectónicas ubican en una etapa Colonial (extremo izquierdo), mientras que en el fragmento derecho, se encuentra la representación de un México moderno.

En el extremo superior derecho se ubica el México de los años cuarenta, identificado por una serie de construcciones modernas, entre las que figuran: el Palacio de Bellas Artes, la plaza de toros, el Banco de México, algunos edificios de departamentos, el monumento a la Revolución, etc.

En el nivel medio superior, sobresalen tres figuras: Benito Juárez, Porfirio Díaz, Francisco I. Madero, figuras claves en la evolución histórica de México que nos ubican en tiempo y espacio. En un segundo y primer plano, se encuentran la mayor parte de personajes que figuran a través de los diversos segmentos en que se ha dividido el mural. Este mural pone en evidencia el manejo de dos planos; el real y el onírico, planos en donde varios de los personajes evocan recuerdos a través del sueño. Entre los personajes cuyos sueños son evocados se encuentran en el primer plano (izquierda derecha):

Un anciano soñando en los tiempos del General Santa Anna una mujer anciana recordando al padre de su hijo. Un chinaco borrachín soñando en buenos



momentos. A su lado, un ex-militar recordando los tiempos del Imperio de Maximiliano de Habsburgo. Continuando con el segundo segmento, Nicolás Zúñiga Miranda soñando con la presidencia de México en tiempos del Gral. Díaz.

En el segmento central, en primer plano ubicamos a la familia de Porfirio Díaz: Luz Díaz (hija de Porfirio Díaz) del brazo de Carmen Rubio de Díaz (segunda esposa de Díaz), detrás de la hija, se encuentra Delfina Ortega (primera esposa de Porfirio D.), en la parte central, Diego niño (vestido al estilo de las familias burguesas), junto a él, la Catrina y su creador: José Guadalupe Posadas, hombre a quien Rivera admiró desde su infancia por ser en términos de Cardoza y Aragón: " un evangelista del grabado" quien supo captar y expresar el sentir del pueblo mexicano, así se explica, en este primer plano, la mirada atenta y solidaria de Posadas hacia la Revoltosa, mujer de origen chiutlahua, vestida de amarillo, quien con un garbo natural muestra al espectador su pantorrilla izquierda, mientras un gendarme (representante del orden social) le impide circular por la Alameda, espacio destinado durante el periodo porfirista, al tradicional paseo dominical de "las personas decentes". Detrás de Diego niño, la pintora Frida Kahlo posa su mano sobre el hombre izquierdo de Diego, en señal de apoyo. En su mano derecha, ella lleva el símbolo chino del yin y yang, símbolo de la complementación entre ellos.

Con respecto al vestuario, llama la atención, la oposición de los trajes, estilos que meten en oposición lo nacional / extranjero. Identificamos el vestido de Frida y la Catrina, en un estilo mexicano, que se opone a los vestidos que portan las damas porfiristas, identificadas con el gusto de la moda francesa. Asimismo, el sombrero y las pieles de las damas (estolas, boas, colas de zorro etc.) constituyen el rasgo de distinción entre las mujeres. Haciendo gala de protagonista principal, la Catrina porta un exagerado sombrero y sobre su cuello luce una serpiente de plumas como representación de Quetzalcóatl (serpiente emplumada) signo de una doble connotación que en apariencia la identifica con las clases altas pero que al mismo tiempo viene a ser la representación de un símbolo nacional, obsérvese también la semejanza en las faldas de la Catrina y Frida, así como en las cintas que entretejen sus cabellos.

Cerrando el segmento y dando apertura al tercer segmento, nos encontramos con las niñas del primer plano, identificadas en su condición de clase, por el vestido y las expresiones de sus rostros. Signos que a nivel pictórico marcan las diferencias de clase social; en la niña indígena la mirada asciende, su brazo sobre la cabeza, en actitud de protección ante la superioridad del gendarme revela la inferioridad e impotencia ante la superioridad de la "justicia".

En oposición, la niña rubia dirige la mirada en una linealidad horizontal hacia la niña campesina: igualdad lineal ante desigualdad en la vestimenta y la ubicación. A ello se incluye el perro ubicado en el espacio de los privilegiados y cuya actitud (a través del ladrido) es de rechazo a la familia campesina. En oposición a la niña campesina; la niña de blanco; abraza a su muñeca, en señal de protección, su sonrisa muestra seguridad, mientras que en la niña campesina, se observa un rostro de temor e incompreensión ante la interdicción, detrás de la niña de blanco, los padres de espalda, en actitud de indiferencia ante el suceso, pues el custodio del orden asegura la tranquilidad para las clases acomodadas, quienes circulan por la parte central, en la que se ubica el kiosco y los músicos para amenizar el ambiente festivo del paseo dominical. El representante del orden viene a marcar icónicamente, los límites del espacio entre una y otra clase social. El padre de la familia campesina ve con indignación al gendarme quien lo ha empujado del hombro hacia el extremo derecho, espacio de los humildes. Un joven indígena, al lado de la mujer campesina (primer plano) esconde un cuchillo en la espalda, su actitud es de alerta y decisión ante cualquier acto violento que pudiera suscitarse, hacia los de su clase, en forma ascendente un joven con pistola da apertura al campo de batalla.

Presidiendo la lucha revolucionaria aparece Emiliano Zapata sobre su caballo. Hacia la derecha, resalta la figura Francisco I Madero, iniciador de la Revolución mexicana, a quien las manos aclaman por haber derrocado a Porfirio Díaz. En forma descendente el General Francisco J. Mujica, forma parte de la trilogía del pueblo: campesino, soldado y obrero. En este segmento, se observa la situación que vivía el país con respecto a los ideales de la Revolución y el régimen presidencial de Miguel Alemán (1946-1952).

El México moderno de la década de los cuarentas (fragmento superior derecho del mural completo) se constituye por la figura presidencial!, acompañada de su consejero, el entonces arzobispo Luis Gonzaga y María Martínez (superior derecha). Descendiendo se encuentra la representación de la emergente burguesía. Iconos reveladores de la corrupción del sexenio alemanista: son el hombre de los cientos de millones, quien con una mano abraza a la mujer del árbol, mientras con la otra, sostiene los billetes.

Asimismo la caja fuerte de Cinycomex, SA de RI (Sociedad anónima de recursos ilimitados), quien en esos momentos manejaba enormes cantidades de dinero.

A través de algunas figuras del tercer segmento, Rivera transcribe la época de producción del mural (1947), etapa del periodo alemanista (1946-1952) en que los intereses de la nación, se postulaban en aras de una modernidad; en 1946 Miguel Alemán, llegaba al poder con un proyecto nacional bien definido, en el que su programa de modernización se inscribía en el marco del desarrollo económico capitalista.

## **OBRA: “EL DÍA Y LA NOCHE”**

**AUTOR: RUFINO TAMAYO (1899-1991)**



fig. 7 Rufino Tamayo / 8x2.50 / año 1954

**Descripción:** Rufino Tamayo tuvo desde muy temprano una honda comprensión y asimilación de los valores y aciertos del arte prehispánico. No sólo los que resultaron del análisis formal, sino también de los conceptuales que subyacen en la filosofía y en la poesía náhuatl. De esta forma aportó una

visión inédita y moderna de la cosmovisión y la estética de los antiguos mexicanos.

Fue precisamente El día y la noche el primer mural donde Tamayo interpretó y vertió de manera plástica los complejos conceptuales del ethos prehispánico. Esta noción esencial regía las normas indígenas en el entendimiento del universo, los contrarios en lucha, los opuestos como complemento: El día y la noche, lo masculino y lo femenino, lo bueno y lo malo, lo celestial y lo infernal, lo inmutable y lo que está en constante cambio. El Día y la noche es la primera cosmovisión que Tamayo plasmó en el mural, misma que años más adelante, con agregados plásticos, habría de repetirse en su concepción, aunque nunca en su expresión pictórica, Dualidad que en la obra El mexicano y el mundo, por ejemplo, son dos murales donde subyacen esencialmente la misma idea pero con diferentes formas.

En el mural El día y la noche lo permanente, simbolizado por las pirámides que representan una dualidad de base y altura, recortan contra el cielo, escenario del movimiento perpetuo, se redondea con el principio femenino de la noche, y dentro de ella se ve la luna iluminando y la pirámide que le construyeron los teotihuacanos.

## **CAPITULO III**

### **4. RESULTADOS.**

#### 4.1. ANTECEDENTES HISTORICOS DEL MURAL

Hace miles de años, el hombre primitivo sintió el deseo y necesidad de representar y tener a su lado la imagen de los animales que cazaba y que eran su alimento, en donde el soporte más lógico eran los muros, las paredes de la cueva donde vivían.

“Las pinturas y símbolos zoomórficos, así como la complicada liturgia que se desenvuelve en el interior de las cavernas, nos muestra una cosmovisión o una conciencia existencial frente al enigma de la muerte y de la vida, siendo probable que haya elaborado la abstracción de una divinidad.”<sup>20</sup>

Se puede decir que en ciertos casos también este hombre primitivo no se limitó a la sola representación de animales y su posterior efecto; sino que se preocupó además de realidades ritualistas que lo involucraban a él y a su sexo opuesto en el ámbito de la fertilidad, esto lo confirman los ejemplos encontrados de un desnudo femenino de unos 15000 a 10000 años a. de J.C. en la caverna La Madeleine en Penne (Tarn) de Francia, o los de las paredes de la cueva de Addaura, cerca de Palermo (Sicilia), en Italia, dibujos de figuras humanas y animales labrados en la roca a semejanza de una danza, hay aquí como en otras cavernas numerosas capas de imágenes superpuestas.

Con una muestra de estos ejemplos que hemos descrito de forma un poco sucinta, nos podemos dar cuenta que la pintura mural nace no como una forma de arte, sino como un requerimiento de tipo ceremonial, representativo y formal

“Tampoco estas pinturas de relieve fueron concebidas como decoración u ornato. El hecho de estar en grutas casi inaccesibles sugiere más bien que fueron parte de santuarios en donde se celebraban rituales mágicos.”<sup>21</sup> Los que probablemente tuvieron relación con las necesidades de la vida, como la necesidad de la caza por ejemplo, la idea de protección frente al peligro que ésta suponía, de ahí que quizás representaban imaginariamente el instante del hecho como una ceremonia de preparación para el evento; por otra parte, la necesidad de trascendencia propia, que reflejaba una idea religiosa ante el

---

<sup>20</sup> SEGARRA Iñiguez, Guillermo.- *Historia del Ecuador*.- Editorial OFIMEX.- Quito 1986. Pág. 111

<sup>21</sup> HATJE, Ursula.- *Historia de los estilos artísticos*.- Ediciones ISTMO.- España.- 1971. Pág. 2

enfrentamiento de una realidad desconocida que suponía la convivencia e interrelación con el medio en el que vivían.

En América en las cuevas de la Baja California, México y en las de Lagoa Santa, Brasil, hay pinturas de gran valor expresivo, que demuestran que el hombre primitivo de nuestro continente, al igual que el del Viejo Mundo, era capaz de elevar su espíritu.

Este periodo prehistórico es un poco ignorado en América, ya que la atención se centra principalmente en los polos culturales de Mesoamérica y del Perú, pero más como sitios de testimonios antropológicos antes que obras de arte.

La pintura mural constituye una de las primeras formas de expresión artística del hombre, usada en las primeras civilizaciones, en Extremo Oriente, India, China, Egipto y posteriormente en Grecia y Roma; pinturas de valor y calidad extraordinaria, desaparecidas o destruidas con el pasar de los años, con procedimientos llamativos como la encáustica, al temple, mosaico, al fresco, este último usado por los primitivos cristianos en la decoración de las catacumbas por el arte bizantino, en las primeras pinturas conocidas de la cultura prehispánica, en el Templo Azteca Efe, Teotihuacán (México), siglos II y IV y también en el románico, en definitiva el fresco fue la técnica decorativa por excelencia durante la Edad Media.

El renacimiento supuso un cambio considerable en la visión del mundo por parte del hombre. Sin embargo, este cambio se dio de manera paulatina en un amplio marco temporal (s. XIV, XV y XVI). El fenómeno, que abarcó todas las áreas de la vida social, tuvo como eje el paso hacia un nuevo orden en el cual el hombre y la naturaleza ocuparon el centro de atención dejando de lado el teocentrismo medieval, sin desconocer eso sí, la huella que aquel dejaría a través de la instauración del cristianismo. Con este norte, y desde el punto de vista artístico, tuvo gran importancia la recuperación (renacimiento) de las concepciones de la antigua cultura clásica grecorromana, que serían el modelo a seguir por los artistas de esa época, con la incorporación de los principios que el nuevo espíritu experimental produciría a través de los numerosos tratados y creaciones que teoristas y ejecutores como Brunelleschi, León

Batista Alberti, Vasari, y el mismo Leonardo aportarían.

“Uno de los últimos pintores del quattrocento florentino Ghirlandaio (1449-1494) adopta el ideal clasicista a los requerimientos de una acción descriptiva de la vida contemporánea de las altas clases florentinas. Los frescos de santa María Novella aparecen así como la ilustración de una crónica familiar en una afirmación clásica de la existencia.”<sup>22</sup>

“El traslado de Rafael a Roma en 1508 va a suponer una importante transformación en su arte. Julio II le encarga la decoración de las Estancias Vaticanas obra que realiza al mismo tiempo que Miguel Ángel en los frescos de la capilla Sixtina”<sup>23</sup>, lo cual resultó propicio para que el arte en general hallara auspicio en el mecenazgo de los personajes de estos grupos sociales. Estos requerimientos permitieron que los pintores contaran con amplios espacios de carácter arquitectónico y expusieran una obra de carácter monumental y público, a través de los frescos murales que realizaron en esas edificaciones.

El arte del s. XVII, e inicios del XVIII, recibió, el influjo de un entorno social que se vio convulsionado por los avatares histórico-religiosos y económicos que marcaron la época. La Contrarreforma católica traída como respuesta a la Reforma protestante, el crecimiento de una clase burguesa incipiente por el desarrollo de sistemas económicos de carácter capitalista, y la exaltación del poder de los monarcas, pronto llevó al arte a ponerse al servicio de unos y otros. Por una parte la necesidad de la Iglesia católica de acercar a la gente el mensaje religioso dio paso al naturalismo en las representaciones que adornaban los templos y a un clasicismo barroco cuando funde temas mitológicos con el mensaje cristiano; la clase burguesa admitió temas mitológicos y religiosos del antiguo testamento, pero la adaptación a la propia afirmación de su clase y de la realidad circundante otorgó preponderancia al retrato; y, finalmente el objetivo artístico final de los monarcas era la exaltación del Rey. Se crean en este contexto, las condiciones que darían lugar al apareamiento de

---

<sup>22</sup> VIÑUALES GONZÁLEZ, Jesús; ORS FUHRER, Carlos D; y otros. *Historia del arte, curso de acceso, volumen II*; Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid, 1989. Pág. 410

<sup>23</sup> *Ibidem*. Pág. 641



un nuevo estilo en las artes: el estilo Barroco, que se desarrolla en Europa aproximadamente entre los años 1600 y 1750, y que tendría también, por efectos del colonialismo, manifestaciones en América. Es un estilo de exaltación, que impulsa el movimiento, el naturalismo y la decoración.

Una tendencia clasicista dentro del barroco, se dio en Italia y en Francia, y es justamente en donde la pintura mural tuvo su aplicación, en lo que se conoce como barroco decorativo y la pintura de corte o cortesana.

El barroco decorativo, tiene su espacio en Italia. Teniendo como antecedente la obra de Aníbal Carracci, a mediados del siglo XVII la Escuela de Roma crea una pintura decorativa al fresco de un barroquismo extremo, con arquitecturas y cielos falsos pintados que aumentan la sensación de perspectiva y hacen desaparecer la limitación de espacio en techos y muros de los edificios. Ejemplos de éste tipo de pintura, tenemos en la obra de Andrea Pozzo y Pietro de Cortona quien “supone para la pintura romana la culminación del barroco. En sus obras la arquitectura se funde con la pintura y escultura en composiciones que tienden a buscar los efectos escenográficos con el empleo de arquitecturas fingidas o falsos espacios celestes.”<sup>24</sup> La pintura cortesana, que también cumple una función decorativa, encontró su punto máximo en un programa decorativo del palacio de Versalles en el reinado de Luis XIV, el Rey Sol, bajo la dirección del pintor de cámara del palacio Charles Le Brun, quien impuso en la obra, el seguimiento de férreas normas academicistas de gusto clásico, “En frescos y paneles decorativos se desarrollan escenas en donde se mezclan la alegoría, la historia y la mitología, de manera que el Monarca encarna la grandeza de los héroes antiguos”<sup>25</sup> que limitaron la libre expresión y fijaron su atención en el objetivo primario de exaltar al Rey y promover las bondades de la monarquía.

El auge de la burguesía determinaría en el S. XVIII, un cambio en el gusto estético que pasó de la búsqueda de lo grandioso al gusto por la comodidad y

---

<sup>24</sup> VIÑUALES GONZÁLEZ, Jesús; ORS FUHRER, Carlos D; y otros. *Historia del arte, curso de acceso, volumen II*; Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid, 1989. Pág. 163

<sup>25</sup> *Ibidem*. Pág. 163

el buen vivir, la exaltación esta vez de los placeres de la vida. Es la época llamada Rococó, en ella lo decorativo toma una función protagónica en los interiores de los edificios, que se adornan con paneles murales que tienen como finalidad el confort y el lujo. En este camino, aquello que resultaba raro, extraño o exótico resultaba especialmente agradable para la burguesía. “Los motivos orientales, sobre todo tomados de la porcelana china, fueron imitados en los interiores del rococó; son las chinerías. Vistas de pagodas, casas de té y paisajes imaginarios sobre fondos de color uniforme, sirvieron de decoración para muros y objetos hasta llegar a elaborarse un arte oriental al gusto europeo”<sup>26</sup>. Los temas son variados, desde escenas tomadas de las comedias, hasta personajes bufos, lo cual determina el carácter lúdico y frívolo que caracterizó al rococó.

En periodos subsiguientes hacia finales del S. XVIII y a partir del S. XIX la pintura mural pierde protagonismo en el arte de occidente, la pintura de caballete determinaría los rumbos de los movimientos y tendencias en el devenir del tiempo. La Revolución francesa de 1789, la Revolución Industrial, y el acontecer de las nefastas guerras mundiales marcaron históricamente este proceso; sin embargo, es un caso muy especial el aparecimiento del Movimiento Mural Mexicano en el S. XX, y resulta muy importante para los objetos del presente estudio hacer un acercamiento al mismo, ya que éste ha influido notablemente en el arte mural del resto de Latinoamérica y, en el caso particular de nuestro país y provincia.

Para ello nos remitimos a la pintura mural precolombina de centro América que en unidad con el conocimiento de los frescos renacentistas, y la idea de crear un arte público; incentivarían el aparecimiento de este movimiento, como respuesta de carácter artístico, a las condiciones históricas propias del México pos-revolucionario.

El movimiento mural mexicano se desarrolla en un amplio periodo comprendido entre 1910 y 1970. Algunos estudios coinciden en dividir cronológicamente al

---

<sup>26</sup> VIÑUALES GONZÁLEZ, Jesús; ORS FUHRER, Carlos D; y otros. *Historia del arte, curso de acceso, volumen II; Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid, 1989. Pág. 208*

movimiento mural mexicano en tres etapas: la primera correspondiente a la década de 1920; la segunda a la de 1930 y una tercera que va desde 1940 a 1955, registrándose luego una decadencia hasta 1970.

Fueron varios los hechos históricos, sociales y culturales que influyeron en el renacimiento de la pintura mural mexicana, así tenemos como antecedente a la exposición de arte indígena mexicano organizada por el pintor Gerardo Murillo más conocido como el Dr. Atl, en la Academia de San Carlos de la Ciudad de México en Septiembre de 1910; en oposición de carácter nacionalista frente a otra que, organizada por el dictador Porfirio Díaz, mostraba obras de la pintura española contemporánea. Este hecho pondría en relieve un creciente sentimiento nacionalista presente entre algunos intelectuales y artistas de la época, que de manera gradual fueron incluyendo en su producción, temas netamente mexicanos, frente a los modelos clásicos que se preconizaban en los programas educativos. La influencia que el Dr. Atl tendría sobre sus alumnos de la Academia de San Carlos, sería fundamental, ya que es él quien les acerca “sus impresiones sobre los murales renacentistas italianos e impulsa a sus alumnos a realizar la misma labor pero tomando como temas su propia tradición y cultura.”<sup>27</sup>

La etapa correspondiente a la década de 1920, corresponde al periodo que siguió a la revolución mexicana iniciada en 1908, y finalizada con la caída de Porfirio Díaz en 1911, que fue la reacción de un pueblo oprimido bajo la larga regencia dictatorial del porfiriato, que dio lugar a una marcada desigualdad social y al control externo de la economía mediante una desaforada inversión extranjera basada en la filosofía positivista que pregona Díaz y su círculo cercano. Esta etapa, “se caracterizó por los esfuerzos para crear la imagen del pueblo que surgía de las convulsiones de la Revolución”<sup>28</sup>. Y de vital importancia en ella, fue la presencia de José Vasconcelos en el Ministerio de Educación Pública, desde donde plantea la necesidad de contar con un arte público, popular y revolucionario nombrando en 1921 a Diego Rivera, como encargado

---

<sup>27</sup> EDITORIAL ESPASA CALPE, S.A. *Historia del Arte, España, 1999. Pág. 1220*

<sup>28</sup> ROCHFORT, Desmond.- *Pintura mural mexicana, Orozco, Rivera, Sequeiros; Editorial LIMUSA, S.A.; México D.F. 1993.*

gubernamental de las cuestiones relacionadas con el arte, y otorgando comisiones públicas a los pintores que, organizados en el Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios (del cual formaron parte Rivera, Siqueiros, Orozco, Guerrero, entre otros), manifestarían su radicalismo político e ideológico a través de su periódico “el Machete” donde publicaron en 1924, el manifiesto del Sindicato del 9 de diciembre de 1923, refiriéndose a la propuesta artística y estética menciona:

“Nuestra meta estética fundamental debe ser socializar la expresión artística y borrar el individualismo burgués...Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultra Intelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública...Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate.”<sup>29</sup>

Estos principios estéticos e ideológicos se vieron afianzados también, y desde el punto de vista identitario, con “la existencia de murales en las ciudades precolombinas anteriores a la conquista española, que Rivera conoce en una visita realizada en 1921 al templo de los Jaguares en compañía de Vasconcelos.”<sup>30</sup>, que influiría, en lo posterior, notoriamente en su producción artística mural.

Sin embargo, los murales de esta primera etapa no se alienaron fielmente a estos principios, sino que en un inicio reflejaron más la visión filosófica particular de cada artista, que como el caso de Rivera y Siqueiros, tenían claras influencias de Europa, puesto que hasta 1921 habían residido allá; siendo sólo hasta finales de ésta década que se va notando el espíritu didáctico, político y populista que identifica al movimiento mural mexicano. De esta primera etapa

---

<sup>29</sup> 49ROCHFORD, Desmond.- *Pintura mural mexicana, Orozco, Rivera, Sequeiros*; Editorial LIMUSA, S.A.; México D.F. 1993.pág 39

<sup>30</sup> EDITORIAL ESPASA CALPE, S.A. *Historia del Arte, España, 1999. Pág. 1220*

es representativo el mural “La Creación” *fig.8* de Diego Rivera, pintado en el Anfiteatro Bolívar.



*fig. 8* Diego Rivera, *La creación* 1922-23, encausto y pan de oro/ anfiteatro/ Bolívar. México

La segunda etapa desarrollada en la década de 1930, se caracterizó por un cambio de una temática pos-revolucionaria a otra de redefinición de la identidad nacional tras las secuelas de la independencia y la revolución, lo cual promovió la exploración sobre su propia historia, que bajo la nueva visión, tendría como resultado una renovada identidad nacional y cultural en la que el mestizo tendría un papel preponderante.

En este escenario, Orozco y Rivera crearon ciclos murales épicos con la temática de la historia mexicana que dotó de imagen visual a esa nueva identidad. Dos obras que pueden identificar este momento, son el conjunto mural denominado “La Conquista”, realizado por José Clemente Orozco en el Hospicio Cabañas (Guadalajara); y otra realizada por David Alfaro Siqueiros en el Sindicato Mexicano de Electricistas, con el mensaje de la condena al fascismo y en el cual explota magistralmente los efectos de la perspectiva para



la integración del observador, y explora las posibilidades de materiales de origen industrial.



fig. 9 José Clemente Orozco. Detalle de Mural en el Paraninfo de la Universidad de Guadalajara 1936-39

La tercera etapa, está matizada por el influjo que, sobre Orozco, Rivera y Siqueiros, tuvo el avance de la tecnología y la modernidad, aunque esto ya, en los últimos años de la década del treinta se venía notando en Siqueiros, como se ha mencionado, y también en Rivera que en sus visitas a Estados Unidos extrajo la temática de la industrialización, impulsada en aquellos años por la problemática de la segunda guerra mundial; para algunas de sus obras. Sin embargo, cada uno tuvo su propia forma de traducir el fenómeno industrial, que siendo de carácter no puramente mexicano, sino una consecuencia del acontecer socio-político internacional, dotó al muralismo mexicano de cierta connotación igualmente internacional, eso sí, sin apartarse nunca del tema central y nacional de México. Así tenemos que Rivera, “vio a hombre y máquina como un espectáculo de síntesis productiva y dinámica...Orozco concibió la modernidad industrial como una opresión monstruosa...Siqueiros, por otra parte, resaltó su denuncia apasionada del fascismo vistiendo su imagen con el ropaje de la modernidad mecánica e industrial”<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> ROCHFORD, Desmond.- *Pintura mural mexicana, Orozco, Rivera, Siqueiros*; Editorial LIMUSA, S.A.; México D.F. 1993. Pág. 159

Así mismo se debe resaltar que tampoco es que el fenómeno industrial haya sido ajeno a México, durante toda la era de posguerra la ciudad se extendió y con ello dio lugar a la presencia de espacios arquitectónicos que requirieron pronto de la acción del arte, lo que también dio lugar a la multiplicación de los encargos murales para las obras públicas. Esta transformación tuvo también su efecto sobre el arte pues nuevas corrientes se abrían paso, hasta llegar a cuestionarse la autenticidad del muralismo en relación con los principios que lo



fig. 10 Detroit Industry. 1932-33. Fresco. The Detroit Institute of Arts, Detroit, Michigan, USA

basaron. Un ejemplo de esta etapa es el mural titulado: “Alegoría Nacional” que José Clemente Orozco realizó en el Teatro al Aire Libre de la Escuela Nacional de Maestros en la Ciudad de México, y en el cual el artista abandona su lenguaje plástico particular de carácter figurativo para expresarse a través de formas geométricas cercanas a la abstracción que permiten al muro complementarse con la arquitectura circundante; además en el exploró otra posibilidad técnica como es el uso de silicato de etilo por recomendación del químico José Gutiérrez, antiguo colaborador técnico de Siqueiros.

No se puede aseverar que la historia del arte mural mexicano haya terminado con la muerte de Siqueiros en 1973, pues ésta continuó con la producción de artistas como Juan O’Gorman, José Chávez Morado, Francisco Eppens, con

los cuales incluso Diego Rivera y David A. Siqueiros intervinieron en el proyecto de la Ciudad Universitaria, y otros como Rufino Tamayo, Jorge González Camarena y posteriormente Arnold Belkin, etc.

En resumen, se puede decir que el muralismo mexicano, recorrió un sendero marcado por una relación forzosa entre los problemas de la búsqueda de la identidad y el proceso histórico nacional e internacional que fue desde la reafirmación de las raíces culturales a través de la temática revolucionaria, pasó por la transformación que el modernismo industrial le supuso y finalmente se vio absorbido por la nueva realidad social, donde las raíces culturales de donde ha surgido el pueblo mexicano sólo son un recordatorio.

En este marco, mucho ha influido el ámbito político que en toda Latinoamérica, ha tenido un desarrollo convulsivo por la presencia, por una parte, de una serie de dictaduras, gobiernos democráticos perversos, y por otra, de una clase reaccionaria contrapuesta a esa realidad que beneficiaba a unos pocos abriendo brechas inmensas entre clases sociales enriquecidas unas y empobrecidas otras; y al adoptar esa posición política han desarrollado la polarización entre la derecha e izquierda. Fue bajo esta realidad que el espíritu público del arte muralista hallaría en la ideología de izquierda su mejor ancla. En Chile por ejemplo, el conglomerado comunista, a través de brigadas muralistas interdisciplinarias, procedió a realizar este tipo de trabajo durante el gobierno de Salvador Allende, para sufrir luego la destrucción por la dictadura de Pinochet y la persecución del colectivo de sus autores.

Algunos muralistas que surgieron en Latinoamérica son: Federico Matus Vega (1964) de Nicaragua, autor del mural titulado “La pluralidad cultural del mundo” en el edificio central de La Haya. En Argentina, importante fue el aporte del grupo de muralistas llamado “Espartaco” formado en 1959 y disuelto en 1968 del cual formaron parte artistas como Ricardo Carpini, Juan Manuel Sánchez, Mario Mollari, Pascual Di Bianco entre otros, cuyo objetivo fue denunciar las miserias y luchas del obrero; y, el aporte de Ítalo Grassi, fundador del Movimiento Nacional de Muralistas y actual coordinador del mismo.



En la actualidad, las condiciones históricas plantean una nueva realidad, en la que factores como el auge de la globalización impulsada por el capitalismo, la caída de su antítesis: el comunismo en casi todo el mundo, el incipiente apareamiento de una renovada tendencia de izquierda en los gobiernos sudamericanos, y la creciente preocupación por el medio ambiente, juegan un papel importante en el que el arte mural latinoamericano, puede resurgir como una respuesta ante la pérdida de identidad de los pueblos por la invasión de las culturas dominantes, y el individualismo en el que se ve absorbido el artista por las reglas del mercado, aunque su validez, solo estará sujeta a la medida de la razón y del éxito, pues aún son tema de constante debate; o también, como una respuesta de carácter netamente artístico como un espacio de expresión con alcance público.

Hasta hace pocas décadas, el arte producido en América Latina era subvalorado por la crítica europea y norteamericana, pues se consideraba un derivado o imitación de las tendencias y principios estéticos de Europa Occidental y los Estados Unidos. Ya que la pintura y la escultura modernas, entendidas como artes autónomas y separadas de las esferas política y religiosa, son producto del desarrollo capitalista, no es sorprendente que en países donde perduraban estructuras semif feudales hasta comienzos del siglo XX, la "innovación estética" no fuera muy valorada por la población en general. En el mejor de los casos, los críticos europeizados calificaban de híbrido al arte local, una impura fusión de tradiciones disímiles (indígenas, africanas, asiáticas, europeas), claramente inferior a cada una de esas tradiciones en su versión más "pura" u original. Hoy, sin embargo, es esta misma hibridez la que recibe atención internacional, colocando a numerosos pintores y escultores de la región entre los más famosos (y caros) del mundo. En gran parte, es una cuestión de comercio, de cambio en los gustos estéticos, y de reorientación crítica del eurocentrismo que ha caracterizado la cultura occidental de los últimos cuatro siglos.

**Estados Unidos:** De las últimas décadas del siglo XX, el arte más francamente político dentro de la tradición muralista ha sido el de los chicanos en Estados Unidos, con nuevos murales hiperrealistas fig.11 como los de John Valadez (1951). Yolanda López (1942), En conjunto, los trabajos latinoamericanos se

caracterizan por su carácter paródico y heterogéneo, su riqueza cromática y su construcción de perspectivas y formas de representación que ofrecen modos no convencionales de comprender la realidad. Estas obras son, cada una a su manera, significativos esfuerzos por expresar, recrear y configurar ese difícil conglomerado de cosmovisiones que constituyen las culturas latinoamericanas, en su siempre inestable diálogo entre la tradición (precolombina, africana, colonial y moderna) y el cambio compulsivo de la era contemporánea.

Como hemos visto, el auge del muralismo mexicano se difundió por toda América latina, llegando incluso a EEUU gracias a las visitas que realizaron sus grandes exponentes a varios países de la región, (por cuestiones políticas unas veces como el caso de la visita de Sequeiros a Chile, o porque simplemente el adormecimiento del muralismo en México les obligó a ello) en las cuales, dejaron su influencia, que se interpretaría de manera distinta de acuerdo a las diferentes condiciones históricas e ideológicas.



fig. 11 Car Show Artist: John Valadez Year: 2001 Medium: Oil on canvas Size: 96"x 76"  
Collection: Dennis Hopper, Chicano Visions, presented by Target

**Brasil.** El legado muralista tuvo desarrollos significativos en Brasil, Ecuador y Colombia. El gobierno reformista de Getúlio Vargas en Brasil, con su campaña de unificación nacional a través del mestizaje y la "grandeza brasileira", patrocinó una escuela de realismo social en la que el pintor Cândido Portinari (1903-1962) ocupó un lugar predominante. Miembro del Partido Comunista,

Portinari se dedicó a explorar temas históricos y sociales en grandiosos murales que fueran claramente legibles para el pueblo mestizo, inmigrante y obrero. Su visión artística buscaba integrar el ideal del progreso ordenado lema de su país con la justicia comunitaria, como en su clásico óleo *Mestizo* (1934).

En **Colombia**, una era de modernización y apertura internacional favoreció en los años cuarenta el contacto con las tendencias artísticas de México y Europa, y el Ministerio de Educación fomentó un tipo de arte populista que se nutrió de las lecciones muralistas. El mayor representante del muralismo colombiano fue Pedro Nel Gómez *fig.12* (1899-1994), quien ejecutó 10 inmensos paneles en el Palacio Municipal de Medellín, pero con un tono muy diferente al de sus pares mexicanos: menos descriptivo, aunque también histórico, menos político aunque también social, y, sobre todo, más pictórico que narrativo.



**fig. 12 Recogedores de café Pedro Nel Gómez, cartón para fresco, 1941**

**Ecuador.** Por su característica indígena comparable a la mexicana, el arte ecuatoriano enfatizó temas indigenistas y buscó interpretar la experiencia de los grupos amerindios marginados y explotados. El más famoso creador de la época, Oswaldo Guayasamín (1919-1999), produjo en 1945 el primero de sus



grandiosos ciclos, las 103 pinturas agrupadas bajo el nombre de Huacayñan (el Camino de las Lágrimas, en quichua). La Edad de la Ira: Esta es la segunda gran serie pictórica o etapa. La temática fundamental de esta serie son las guerras y la violencia, lo que el hombre hace en contra del hombre Mientras vivo siempre te recuerdo: es la tercera gran serie o etapa, también conocida como “La Edad de la Ternura”, es una serie que Guayasamín dedica a su madre y las madres del mundo; y en cuyos cuadros podemos apreciar colores más vivos que reflejan el amor y la ternura entre madres e hijos, y la inocencia de los niños.



fig. 13 América, Oswaldo guayasamin, Mosaico

Su estética combina el realismo social con la descomposición cubista, la fuerza expresionista y la oscuridad del inconsciente, en temas centrados en las manos, rostros y elementos cotidianos del pueblo indígena.

Guayasamin realizó unas 180 exposiciones individuales y su producción fue muy fructífera en pinturas de caballete, murales, esculturas y monumentos. Tiene murales en Quito (Palacios de Gobierno y Legislativo, Universidad Central, Consejo Provincial); Madrid (Aeropuerto de Barajas); París (Sede de UNESCO); Sao Paulo (Parlamento Latinoamericano en el Memorial de América Latina). Entre sus monumentos se destacan "A la Patria Joven" (Guayaquil, Ecuador); "A La Resistencia" (Rumiñahui) en Quito. Su obra humanista, señalada como expresionista, refleja el dolor y la miseria que soporta la mayor parte de la humanidad y denuncia la violencia que le ha tocado vivir al ser humano en este monstruoso Siglo XX marcado por las guerras mundiales, las guerras civiles, los genocidios, los campos de concentración, las dictaduras, las torturas.

## **4.2. ANTECEDENTES DEL MURALISMO EN LOJA**

Históricamente el arte en Loja, se remonta a la época colonial, para lograr conocer con certeza de cómo fueron los inicios artísticos en nuestra ciudad. Se toma como referencia el registro de producción de imágenes en la provincia de Loja, que data de varios siglos; sin embargo, el florecimiento de las artes plásticas y la pintura mural es tardío.

En la época colonial, fue característico de las fundaciones españolas, las comunidades religiosas, las que se asentaron primero, y su función catequética hacia la comunidad indígena, exigía el uso de las imágenes religiosas con fines decorativos. Pero de aquella época, la referencia de la realidad de la pintura en nuestra ciudad es casi nula de lo que comúnmente se sabe, opacado este conocimiento aún más por el fenómeno que supuso la grandiosidad de la Escuela Quiteña; es por otro lado del todo incierto gracias a que algunos autores dan cuenta que esta escuela se extendió a lugares como Cuenca, Ambato y Loja, " Quito no tuvo la exclusiva en el funcionamiento de talleres

artísticos, aun cuando hasta ahora sólo se ha hablado de una “Escuela Quiteña” en el panorama artístico de América en la época hispánica.”<sup>32</sup>

Algunas referencias de artistas que han hecho pintura mural en Loja, da cuenta, de la presencia de José María Castro Villavicencio (1891-1977), entre los artistas que ha calificado como antecesores de la plástica lojana, a inicios del Siglo XX, cuando en 1923, regresa a Loja desde la capital. Su trabajo mural más conocido es el óleo denominado “Las Musas de la Inspiración” ubicado en la parte superior del escenario del Teatro Universitario Bolívar, “basado creativamente en un neoclasicismo, cuya composición denota movimiento figurativo, que sintetiza las artes en un concepto universal, y un colorido clasicista.”<sup>33</sup>



**Fig. 14** José María Castro, Teatro Bolívar

Otro pintor de las primeras épocas, cuya excepcional obra se puede contemplar hoy decorando la Iglesia de Santo Domingo, en una serie de pinturas al óleo sobre tela endosada a la pared, es el Fray Dominicano, Enrique Mideros (1885-1967), quien llega a Loja, en 1925 y realiza estas obras por encargo de la orden.

---

<sup>32</sup> MORENO PROAÑO, Agustín.- *Tesoros Artísticos*, Editorial Museo De Filanbanco, Ecuador, 1983. Pág. 50

<sup>33</sup> Aguilar M., Ángel; *Las Artes Plásticas del Siglo XX en Loja*; Editorial “Gustavo Serrano” CCE-L; Loja, 2005 Pág. 66



**Fig. 15 Enrique Míderos, Iglesia De Santo Domingo**

Otra referencia sobre esta primera época de la pintura mural en Loja a inicios del siglo XX, es aquellas pinturas que se encuentran en el interior del edificio de la Academia Santa Cecilia, que serían del autor Juan Emilio Manosalvas, quien habría llegado a Loja entre 1910 y 1915 para atender un contrato que le había hecho el Municipio como profesor de pintura



**Fig. 16 Juan Manosalvas, Academia Santa Cecilia**

Eduardo Kingman Riofrío (1913-1997), presenta un trabajo de mural ubicado en la Universidad Nacional de Loja, con la técnica del mosaico, y un colorido generoso en el cual denota una temática indigenista de denuncia social representado con las manos, símbolo de la producción.



Existe un letargo en el proceso de creación del mural en nuestra ciudad, pero en la década de los setenta, el renacer se hace presente con la creación de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Técnica Particular de Loja caracterizada por el uso de colores planos, geométricos, con mucha amplitud de espacios, con un mensaje mayoritariamente narrativo, histórico, ornamental, religioso por su naturaleza católica, y alegórico, realizada por artistas como Sigifredo Camacho, Fabián Figueroa y Estuardo Figueroa.



Fig. 17 Sigifredo Camacho, UTPL 1983

En 1971 se crea el Instituto de Cultura y Arte (ICA) adscrito a la Universidad Nacional de Loja, que a su vez, crea el Taller de Artes plásticas en 1976, bajo la dirección del profesor chileno Gerardo Sáez con el objetivo de desarrollar las artes plásticas en Loja a través de una concientización plástica y muralista desde el punto de vista filosófico, social y humanístico, acercándose al conocimiento del muralismo mexicano y del arte ecuatoriano, con esquemas latentes a la problemática actual, sobre la educación, la medicina, la pérdida de valores, y el agravio social del hombre tercermundista.





Fig. 18 Gerardo Sáez. Área de la Salud UNL

Es importante mencionar la bipolaridad de expresiones y producción de estas dos corrientes antes mencionadas, que son el testimonio del desarrollo del muralismo en Loja, aunque las intenciones fueron diferentes; en cuanto a lo funcional, ambas líneas tienen una convergencia, ya que en ambos casos las obras terminaron decorando ambientes arquitectónicos, pero no hay que olvidar que el mural debe vincularse plásticamente a estos espacios.

En los últimos años se destaca la propuesta muralística del artista Marco Montaña que con su grupo de jóvenes Talleristas, proponen un trabajo con contenido estético y artístico, que han transformando la propuesta del mural en la ciudad y provincia de Loja. En su inicio por la necesidad de hacer un arte social influenciado por ideas de izquierda, realizó obras de tinte panfletario, para luego transformar y madurar su creación bajo aspectos sociales con un mensaje político, guiados hacia la crítica, la denuncia, y la sátira. Sus murales poseen un lenguaje bien estudiado basado en elementos de tipo cultural, con efecto de “religazón”, combinando el pasado histórico social con héroes y elementos de la cultura popular. Su última propuesta de mural en el Salón de la Ciudad del Ilustre Municipio de Loja, confirma que es una obra en la que puede apreciar aspectos puramente plásticos y estéticos con solidez en la composición, y su estructura formal. En su fase inicial la técnica utilizada fue

el látex acrílico, para luego utilizar y dominar la pintura acrílica automotriz, que ofrece una riqueza especial de colorido, muy difícil de manejar por su casi instantáneo secado, pero que ha permitido ir dominando detalles, aplicando veladuras, hasta llegar a obtener su propuesta final.



Fig. 19“La Guadaña de la Hora Zero” 30.76x 5.35 2010

Las manifestaciones de arte público, son muy variadas, todas ellas, buscan satisfacer sus necesidades comunicacionales, que pueden ir desde preocupaciones artísticas hasta ideologías políticas, con un fin de denuncia o simple alegoría u ornato. En la actualidad si bien es cierto que instituciones públicas o privadas están interesadas por decorar espacios con murales, se tiene que considerar que quienes lo solicitan prevén un tema que por lo general es un elemento extra plástico, pero que el artista tiene que sustentarlo de acuerdo a su postura de creador, por tal motivo la pintura mural en Loja tiene buen futuro, porque a diferencia de épocas anteriores, existen variedad de actores que están conociendo y cultivando este género, unos con obras murales alegóricas ecológicas y otros que realizan panfletos críticos y satíricos defendiendo posiciones de izquierda como lo hacen un grupo de jóvenes bien intencionados llamado “Protesta”.



Fig. 20 Grupo protesta “la naturaleza no se vende” 10x 2.60m, 2006

Lo interesante es la propuesta plástica que cada instante ira transformándose, si nos acogemos a un proceso investigativo serio, en el cual nuestra gente sea el personaje directo y nuestro crítico más severo, y que el mural cumpla la función de incluyente por ser parte del lenguaje universal.

#### 4.3. DESCRIPCIÓN DE ASPECTOS BÁSICOS DE TRES MURALES REALIZADOS EN LA ÚLTIMA DECADA EN LA CIUDAD DE LOJA.

Se realiza una descripción básica de tres murales, de tres artistas diferentes con sus particularidades conceptuales, formales y técnicas

##### DESCRIPCIÓN DE LA OBRA SIMÓN BOLIVAR



1º. AUTOR: Gerardo León

TÉCNICA: Acrílico sobre revoque de concreto y delineado en bajorrelieve.

DIMENSIONES: 11.68x 8.00 UBICACIÓN: Frente al museo Puerta de Ciudad Año 2002.

En la presente obra se puede ver la intención de nuevas técnicas en la elaboración de murales: como es la aplicación de revoque de concreto, técnica muy desarrollada por el artista Fabián Figueroa, que ha sido un referente para nuevos actores que han visto en esta técnica procedimientos interesantes que explorar

El mural está estratégicamente ubicado frente a la denominada Puerta de la Ciudad, en el cual diariamente circulan cientos de personas, oriundos o visitantes.

Es un referente alegórico histórico, dedicado al libertador Simón Bolívar héroe latinoamericano en el cual el color es limitado tal vez por la técnica aplicada, demostrando claramente que el artista no logro resolver los problemas de perspectiva, donde prácticamente todo está en un primer plano a no ser por la aplicación de colores primarios que hace una diferencia entre un primer y segundo plano, mientras que este se confunde con el tercero, por la similitud de colores aplicados.

La composición del espacio conlleva al observador, a ubicarse en un solo elemento central, que es el retrato de Simón Bolívar, que en general se direcciona en un estatismo horizontal, a pesar de sus líneas de horizonte irregulares. Cabe señalar que existen 3 elementos adicionales que se unifican por las diagonales que forma la bandera del Ecuador.



## DESCRIPCION DEL MURAL” MÚSICOS”



AUTOR: Fabián Figueroa

TÉCNICA: Acrílico sobre concreto.

DIMENSIONES: 8.50 x 3.20

UBICACIÓN: Fachada Edif. “Miguel Cano” del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de Loja

Año 2000

El mural se encuentra ubicado en el Conservatorio de Música Salvador Bustamante Celi, al norte de la ciudad de Loja, y es una muestra alegórica de carácter musical.

Contiene elementos figurativos planimétricos estilizados de personas y de instrumentos musicales que son parte de la formación académica de este centro. Su composición abierta está dada en cuatro planos en sentido horizontal, con ligeras combinaciones oblicuas de los instrumentos y de las montañas que dan la sensación de perspectiva. Su cromática es limitada en tonos azules y celestes, combinado con escasos espacios de color rojo, y ocre.

Lo interesante de esta alegoría, es que no tiene personajes principales, todos juegan con la composición que lo hacen dinámico.

El dialogo con algunos estudiantes del Conservatorio fue fructífero por que afirmaron que este trabajo representa la identidad del conservatorio, y que su

aspecto formal los identifica como músicos, pero que la institución comience a darle tratamiento para que no desaparezca por el abandono que esta.

Actualmente el muralismo abre un sin número de posibilidades para la creación, es por eso y a juicio personal que el trabajo mural presente no le da la importancia ni el valor histórico que el conservatorio tiene; y las personas que diariamente ingresan al conservatorio están formándose una idea equivocada del mismo.

## DESCRIPCION DEL MURAL "RESEÑA HISTÓRICA DE LA COMPANIA HIDALGO & HIDALGO"



AUTOR: Diego Espinoza

TÉCNICA: fibra de vidrio.

DIMENSIONES: 25 m x 8m

UBICACIÓN: coliseo ciudad de Loja

El presente mural es el de mayor dimensión en la provincia de Loja ubicado al sur de la ciudad en un lugar estratégico en donde circulan diariamente cientos personas. Está elaborado en una técnica mixta, nueva en nuestro medio, donde se aplicó el alto relieve con fibra de vidrio coloreado monocromáticamente.

En la utilización de elementos compositivos de la obra, se ve claramente la deficiencia del artista para resolver los problemas anatómico y escorzos presentados en la figura humana que componen dicho mural. Utilizo la perspectiva para lo cual utiliza un punto central donde converge la composición formal para diferencia la historicidad del mural, pero esta obra rompe bruscamente la armonía del paisaje urbano, lo que demuestra que no hubo un estudio adecuado del entorno.

A juicio personal el poder económico sometió al artista y al muralismo a sus intenciones, bajo la complicidad de autoridades de nuestra ciudad lo que es cuestionable. El autor de la obra resalta la filosofía y vida de Julio

Hidalgo, fundador de la empresa “Hidalgo & Hidalgo”, que como se puede ver se desconecta del proceso histórico social que nuestra provincia posee.

.



**FOTOGRAFÍAS DE LOS MURALES REALIZADOS EN LA ÚLTIMA DÉCADA  
EN LA CIUDAD DE LOJA.**



**1º AUTOR:** Marco Montaña  
**TÉCNICA:** Pintura automotriz sobre concreto.  
**DIMENSIONES:** 9.30 x 8.28  
**UBICACIÓN:** Fachada Edificio Central del Col. Beatriz Cueva de Ayora  
**Año:** 2005



**2º. AUTOR:** grupo "La Guadaña de la Hora Zero"  
**"América Mestiza e Indómita con el pensamiento de Bolívar"**  
**TÉCNICA:** pintura automotriz.  
**DIMENSIONES:** 10.76x 5.35 m  
**UBICACIÓN:** Complejo Ferial  
**Año** 2002.



3º. AUTOR: grupo "La Guadaña de la Hora Zero"  
"Loja florece en los Andes como Eterna Poesía"  
TÉCNICA: Pintura Automotriz sobre concreto.  
10.76x 5.35 m  
UBICACIÓN: Complejo Ferial Año 2006



4º. AUTOR: Kinti Puka  
"mural ecológico"  
TÉCNICA: Pintura Acrílica sobre concreto.  
9x 2m  
UBICACIÓN: escuela  
Año 2010





**5º.** AUTOR: Kinti Puka  
"paisaje"  
TÉCNICA: Pintura Acrílica sobre concreto.  
9x 2m  
UBICACIÓN: escuela Alonso de Mercadillo  
Año 2010



**6º.** Autor: Salvador Villa  
"San Francisco"  
TÉCNICA: Acrílico sobre concreto.  
7.10 x 2.26m  
UBICACIÓN: Colegio San Francisco  
Año 2003.



**7º. AUTOR:** Wilson Faican  
"Tigre"  
**TÉCNICA:** Pintura Acrílica sobre concreto.  
12x 5 m  
**UBICACIÓN:** COMIL 5  
Año 2010



**8º. AUTOR:** PROYECTO GARABATO PÚBLICO 2011  
**COORDINADOR:** Wilson Faican.  
**TÉCNICA:** Pintura Acrílica sobre madera OSB.  
20 x 4 m  
**UBICACIÓN:** Coliseo Ciudad de Loja  
Año: junio2011



**9º.** AUTOR: Wilson Faican  
"Ecología"  
TÉCNICA: Pintura Acrílica sobre concreto.  
7x 3 m  
UBICACIÓN: COMIL 5  
Año 2009



**10º.** AUTOR: Wilson Faican  
"se aprende jugando"  
TÉCNICA: Pintura Acrílica sobre concreto.  
12x 3.50 m  
UBICACIÓN: COMIL 5  
Año 2008





11º. AUTOR: grupo "La Guadaña de la Hora Zero"  
 "Historia de Loja"  
 TÉCNICA: Pintura Automotriz sobre fibrocemento.  
 30.76x 5.35  
 UBICACIÓN: salón de la ciudad municipio de Loja  
 Año 2010



12º. AUTOR: anónimo  
 "niños de Suramérica"  
 TÉCNICA: Pintura Acrílica sobre concreto.  
 12x 3m  
 UBICACIÓN: talleres de la empresa eléctrica  
 Año 2010



**13º.** AUTOR: Grupo protesta  
"la naturaleza no se vende"  
TÉCNICA: Pintura Acrílica sobre concreto.  
10x 2.60 m.  
UBICACIÓN: colegio Beatriz Cueva  
Año 2006



**14º.** AUTOR: Kinti Puka  
"S/T"  
TÉCNICA: Pintura Acrílica sobre concreto.  
9x 2m  
UBICACIÓN: escuela Alonso de Mercadillo  
Año 2010





**15º.** AUTOR: anónimo  
"s/t"  
TÉCNICA: Pintura Acrílica sobre concreto.  
9x 4m  
UBICACIÓN: Colegio Beatriz Cueva de Ayora.  
Año 2008



**16º.** AUTOR: anónimo  
"personajes de la historia"  
TÉCNICA: Pintura Acrílica sobre concreto.  
10x 2m  
UBICACIÓN: Colegio Hernán Gallardo Moscoso  
Año 2009



**17º.** AUTOR: anónimo  
"Evangelización"  
TÉCNICA: Pintura Acrílica sobre concreto.  
5x 3m  
UBICACIÓN: Colegio Calasanz  
Año 2010



**18º.** AUTOR: anónimo  
"Libertad"  
TÉCNICA: Pintura Acrílica sobre concreto.  
16 x 3m  
UBICACIÓN: UTPL  
Año 2007

#### 4.4. DEMOSTRACIÓN Y CONTRASTACIÓN DE HIPOTESIS.

Hipótesis.- “Los murales elaborados en la ciudad de Loja, durante los últimos diez años, no reflejan la realidad socio histórico y carecen de un estudio técnico en la ejecución de los mismos.”

La presente hipótesis es comprobada y afirmada gracias a una descripción básica de tres murales pictóricos de artistas diferentes, en el cual la investigación de campo establecida por la técnica de la observación y del dialogo con distintas personas, hace conocer que ninguno de los murales mencionados reflejan la realidad histórico social para los que fueron concebidos, y que se han convertido en alegorías decorativas en las espacios en los que se encuentran ubicadas.

Es interesante el aporte de la sociedad en una investigación, es por eso que con el dialogo se demuestra que los murales no cumplen la función de comunicacional en lo referente a lo histórico social, y solo se remiten a conceptos como: esta bonito, es grande, es monumental, representa nuestra identidad, es colorido, decora nuestra ciudad, etc.

En la parte técnica se menciona que para realizar un mural con la técnica del látex acrílico, tiene que existir un procedimiento técnico inicial en la preparación del soporte a pintar, lo que permite su conservación posterior y durabilidad.

La técnica del revoque de concreto y el alto relieve con fibra de vidrio, cumple la función en conservación pero los artistas no lograron una calidad estética en su parte formal, y compositiva.

También se pone de manifiesto que no todos los murales ubicados en la ciudad de Loja tienen dificultades en su concepto, composición forma y técnica. Mediante la investigación se comprobó que existe el destacado aporte del artista Marco Montaña, que conjuntamente con su grupo de talleristas han hecho que el mural en la ciudad y provincia tenga la transcendencia comunicacional que nuestra sociedad requiere y sea un

referente para las futuras generaciones de artistas que están deseosos en aportar con el mural artístico al desarrollo del arte y la cultura en beneficio de nuestra sociedad.

## **CAPITULO IV**

### **5. ANÁLISIS DE LA PROPUESTA PLÁSTICA.**



## 5.1. PROCESO DE CONSTRUCCIÓN PLÁSTICA

Para la elaboración del presente mural, fue de gran ayuda todo el proceso investigativo que se llevó a cabo. El mural fue encargado por el Ejército Ecuatoriano, para ser trabajado en el Salón de Honor del Colegio Militar “Tcn. Lauro Guerrero”.

Título.- Dios y la patria: Esta obra presenta una panorámica de la provincia de Loja, su variado ecosistema, la fuerte tendencia religiosa, urbanística, patriótica, y productiva, conjugando con la riqueza de la cultura precolombina.

Formato. La obra tiene una dimensión de 10.5 metros de ancho y 4 metros de alto, con un total de 42 m<sup>2</sup>.

Ubicación. En el hexágono del Salón de Honor del Colegio Militar Lauro Guerrero, ubicado en la Avenida Salvador Bustamante Celi, Barrio Amable María, frente al Parque Industrial. Este mural está pintado sobre una pared de mampostería de ladrillo, con pintura acrílica satinada.



fig. 21 entrada al hexágono .Edificio principal del COMIL – fig. 15 Salón de honor

Teoría Estética. La permanencia en este medio social está asociada a escenarios duros y horribles de injusticia y desigualdad. Este proceso de creación se basa en encontrar en el materialismo histórico el discurso para

sintetizar las experiencias sociales de nuestro medio y transformarlos en lenguajes estéticos.

El materialismo histórico no influye en la técnica utilizada, sino en el desciframiento de los títulos didácticos como: la producción, educación, biodiversidad, religiosidad, etc., conjugando soluciones formales con tendencias del realismo social, de una realidad histórica.

### Tipo de Composición.

Procura el realismo social, en los formas y personajes utilizados, que reflejas nuestro ecosistema, religiosidad, y producción diversa.

La composición es de carácter dinámico, constituyéndose en esquemas lineales, con mucho movimiento: Se basa en la jerarquización del espacio visual, no tienen la misma importancia unas imágenes que otras, y la orientación oblicua es muy dinámica que provoca tensión apartándose de las orientaciones básicas del espacio (horizontal y vertical).



fig. 22 boceto de la obra

Las imágenes están en contrapicado, en donde el punto de vista se sitúa desde un lugar más bajo que el motivo, y nos coloca en una posición psicológica de inferioridad respecto al elemento. Se aplicó el llamado plano medio en donde la figura humana se muestra incompleta (fig.16) por la parte inferior reforzando la superioridad de algunas de ellas denotando poder y reverencia.





fig. 23 Boceto de la Virgen del cisne

Se estableció la sección áurea en cada uno de los cuatro lados, se trazaron líneas perpendiculares para formar puntos de intersección centrales, estos puntos acaparan la atención de un encuadre. A si también el plano de conjunto entre la figura humana y los bordes del cuadro existe algo de aire para que la composición no se restrinja.

La perspectiva es un recurso importante en esta composición, permitiéndonos que el observador tenga la sensación de profundidad. El mural consta con dos columnas redondas en las esquinas y dos en formas cuadrangulares en el centro para lo cual se utilizó el abatimiento de esquinas y rincones.

**Abatimiento  
de columnas**



**fig. 24** Rebatimiento de columnas

Los bocetos son, recursos indispensables a la hora de armar, un proyecto de mural, pero para que se trasmita a un espacio monumental es necesario utilizar la escala siendo un elemento imprescindible que posibilita la ampliación o reducción de un objeto sin alterar las propiedades estructurales o formales de éste. Implica relación de tamaño y la cuantificación de dicha relación.



**fig. 25** bocetos previos

El contraste cromático y la interacción cromática se deben tener en cuenta a la hora de componer. Se aplicó la yuxtaposición de los colores, el uno actúa como fondo, asumiendo un color complementario al de otro, que lo hace como. La dualidad frío-caliente se prolonga en el dinamismo. Mientras el azul, verde y el cian de las montañas, y lugares umbríos alejan la composición, el amarillo, naranja rojizo y amarillento del cielo lo acerca. La gama fría es recesiva; indicadora de distancia. La gama cálida es expansiva y parece acercarse, pero siempre acompañado con la luz lateral y frontal: que obtiene la ilusión del volumen. Se utilizó el color negro para promulgar lo desconocido y lo misterioso, y el blanco que sugiere armonía, luz, y pureza cromática.

El color rojo implica acción y movimiento, por tal razón se lo ve reflejado en la zona central con las banderas, la vestimenta de la Virgen del Cisne, y en sectores diversos de nuestra composición

Se utilizó el color violeta en formas naturales como es el Sauce y en nuestro horizonte cubista, que acompañado en la paleta con el azul y el cian, denotan elegancia, dignidad, y el poder evocador de nuestra cultura religiosa.

El color dorado lo represente en las máscaras tolitas para dar a conocer la riqueza natural que nuestra provincia posee.

Es necesario indicar que el mural fue trabajado en tonos que intentaron simbolizar la riqueza cultural de nuestro pueblo, pero debemos mencionar que en trabajo cromático es imposible representar la variedad tonal y lograr un mimetismo absoluto

El ritmo se aprecia en el mural DIOS Y LA PATRIA en el orden acompañado, sucesión o acaecimiento de las cosas. Se utilizó el espacio y el tiempo como medio plástico que permite que se redefina la estructura y periodicidad de nuestra cultura lojana.

#### Aspecto del Mural.

Combina con el entorno arquitectónico en forma, colores y figuras geométricas del marco y parte del fondo cubista. Está garantizado para una larga durabilidad sin perjuicio de cambios climáticos por ubicarse en un sector

central y cubierto. El mural está ubicado en un lugar público que diariamente recibe la visita de cientos de personas.

### Temática.

El tema de esta obra es alegórico, se utiliza imágenes religiosas, personajes diversos responsables del engranaje productivo, símbolos naturales e históricos, basados en nuestra riqueza cultural, y biodiversidad. La obra tiene como anécdota o descripción literaria una acción de progreso, cultura, identidad e historia. Utiliza como inspiración nuestra provincia y todo lo que día a día en ella se refleja.



fig. 26 simbología de la naturaleza

### Relación Mural-Historia.

Representa el aporte invaluable que esta provincia, proporciona a la productividad del país, el honor patrio representado en la figura de un militar y la figura predominante de la virgen del cisne, símbolo de nuestra religiosidad por siglos. Las máscaras precolombinas símbolo de la historia de nuestras culturas como los paltas y Saraguros.



fig. 27 boceto de la figura de la educación militar

### Relación Mural-Sociedad.

Esta obra nos muestra la necesaria función que desempeña la gestión política, económica y cultural de la ciudad y provincia de Loja. Simboliza la esperanza que ponemos diariamente todos los lojanos para que esta tierra aporte y sea participe del trabajo y producción. Convirtiéndonos en la actualidad en una sociedad no sumisa al poder reinante, si no en un conglomerado que trabaja diariamente para conseguir relevancia nacional y universal.

## Símbolos Principales.



fig. 28 Educación militar

- Tres estudiantes y un militar en pose de reverencia: que simbolizan los valores morales que son los más elevados de todos los valores naturales: La bondad, la pureza, la veracidad, la humildad del hombre están por encima de la genialidad, brillantez, vitalidad exuberante, estabilidad y del poder de un Estado.
- La Virgen del Cisne símbolo de nuestra religiosidad predominante.
- La Bandera de la Institución, del Ejército Nacional, la Bandera de nuestro país, la Bandera de Loja, y la Bandera de Saraguro, simbolizan nuestra razón histórica y heroica de un pueblo que luchó para conseguir su independencia y libertad.





fig. 29 símbolos patrios

-El sauce, una hoja, y un reptil, significa la complejidad de nuestra región en su biodiversidad.



fig. 30 Biodiversidad y cultura representado en la mazorca de maíz

- Las máscaras de la cultura Tolita: nuestra cultura precolombina.



fig. 31 mascara, cultura tolita

- Dos campesinos esforzándose como personajes claves en la productividad de esta Provincia.



fig. 32 campesinos

- El maíz producto que tiene bastante incidencia en la alimentación diaria de la gente. Además es una actividad que genera empleo y recursos para

las familias cuya producción es bastante representativa y se vende en el mercado local, provincial, y nacional

- Personas caminando que representa el inicio de la faena para poner en funcionamiento todo el engranaje productivo.
- Montañas cubistas, son la línea de horizonte de nuestra provincia.
- Una iglesia, y un elemento central cubista que significa la tendencia ecléctica en nuestro ordenamiento urbano



fig. 33 la religiosidad presente

Crítica Personal. Esta es mi cuarta obra mural, en mampostería de ladrillo y acrílico. Como se puede observar mi actividad como artista, docente, y promotor cultural, me ha permitido ir conociendo y perfeccionando la técnica y simbología utilizada, pero nunca estoy satisfecho con las obras que realizo, porque no las doy por terminadas. Pero espero que este trabajo sea un aporte a la plástica de nuestra ciudad, y sirva como inspiración a quienes tengan la oportunidad de verlo.



## FOTOGRAFÍAS DEL PROCESO DE EJECUCIÓN DE LA OBRA

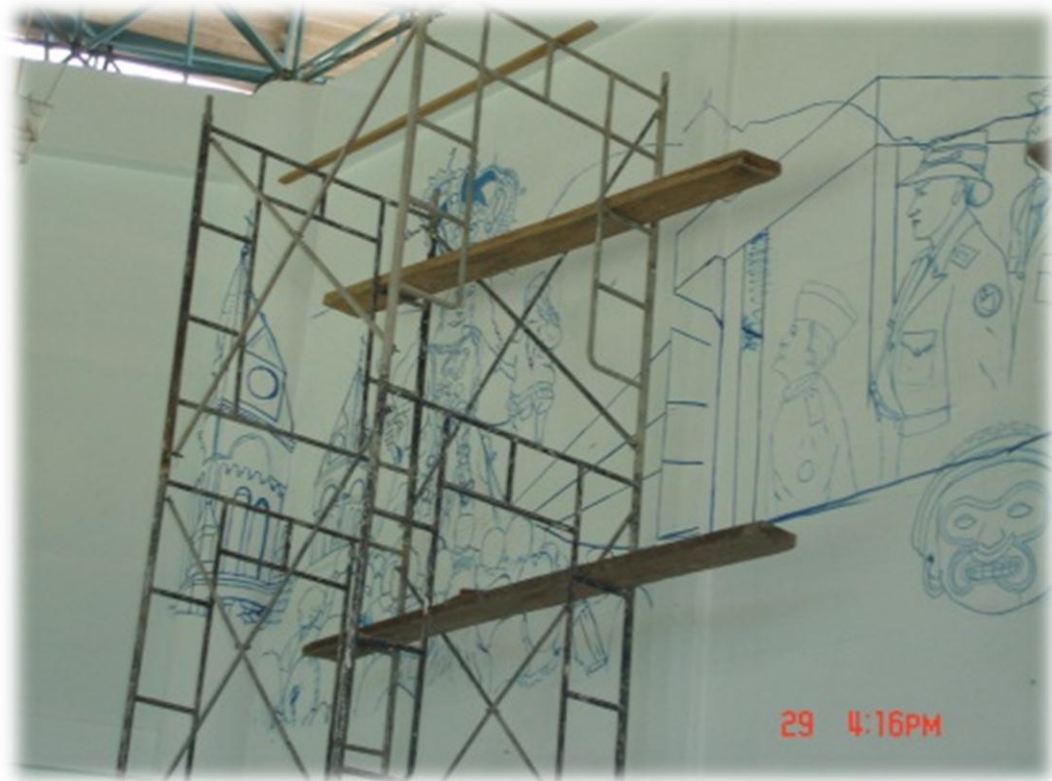


fig.34 dibujo preparatorio del mural



fig. 35 aplicación del color en la atmosfera



fig. 36 unificación del color en toda la obra



fig. 37 tratamiento de detalles finales



### 5.1.1. FOTOGRAFÍA DE LA OBRA

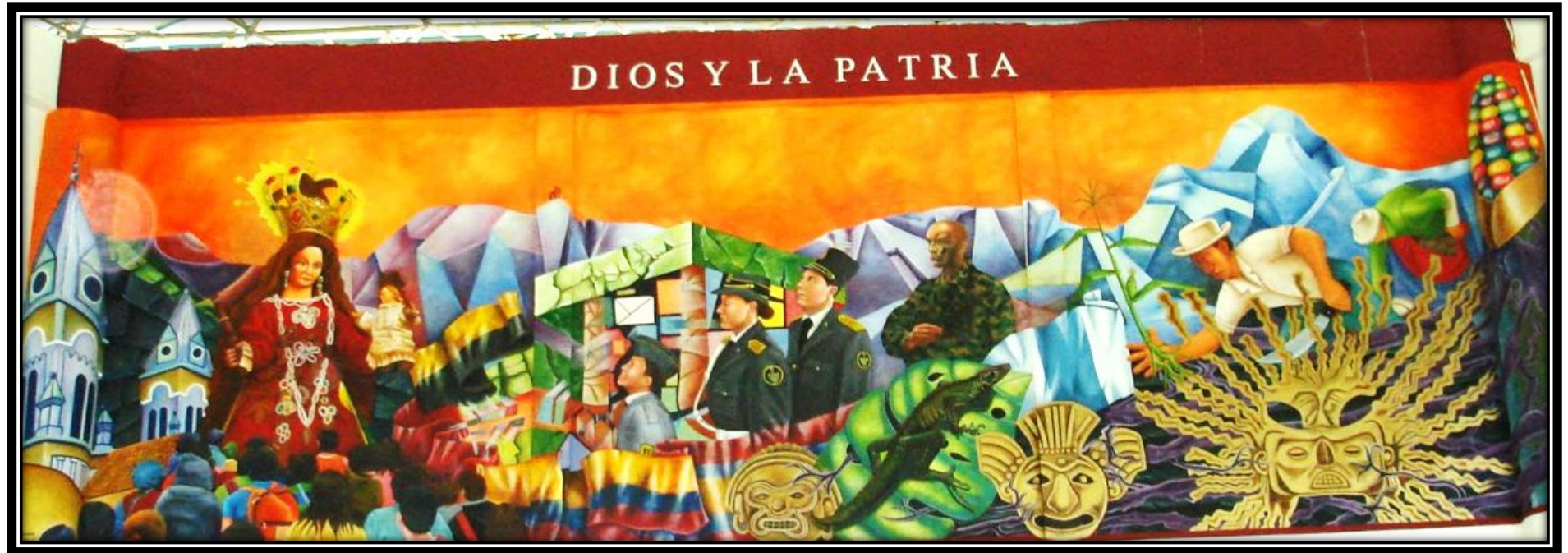


fig. 38 "Dios y la Patria" Wilson Faican



## 6. CONCLUSIONES

Culminado el proceso investigativo, se ha logrado ampliar el conocimiento en el estudio del arte mural en Loja, lo cual permite establecer las siguientes conclusiones:

- ✓ El muralismo en Loja, decora principalmente espacios arquitectónicos de instituciones públicas y privadas.
- ✓ En Loja lo que predomina es el mural decorativo, con carencia en su contenido y estructura formal.
- ✓ Existen trabajos panfletarios de tinte político, que no son considerados como obras muralísticas.
- ✓ En Loja el muralismo, se desarrolla condicionado al poder económico que poseen los que contratan la obras
- ✓ la falta de conocimiento del proceso técnico en la preparación de soportes para murales han permitido obras en estado de deterioro.
- ✓ El desconocimiento de la función del mural por parte de la sociedad, ha permitido que los artistas tengan a su disposición espacios públicos para construir propuestas sin mayor expresividad.
- ✓ El conformismo del lenguaje utilizado para el arte público, ha logrado murales inexpresivos y repetitivos en su estructura formal
- ✓ Existen murales en la ciudad y provincia de Loja, que han demostrado calidad estética artística, manifestando madurez técnica y un proceso investigativo.
- ✓ El aporte de las carreras en artes plásticas de las universidades locales, ha sido beneficioso para la formación de jóvenes artistas que son los que están promoviendo el arte mural en nuestra ciudad.

## 7. RECOMENDACIONES.

Mediante el análisis de la problemática planteada se considera pertinente proyectar las siguientes sugerencias:

- ✓ A la hora de la creación de un mural, el artista debe considerar primordialmente un estudio investigativo científico para formular los bocetos que se transformaran en obras.
- ✓ Los murales no tienen que ser espacios saturados de imágenes, sino poseer un lenguaje bien intencionado hacia las masas.
- ✓ Las Instituciones públicas y privadas que encargan un mural, tiene que aportar con ideas frente a su objetivo institucional, y no ser los propositivos en imágenes y conceptos.
- ✓ Los artistas tienen que proponer técnicas renovadoras en el mural, pero al utilizarlo no deben caer en lo experimental, si no basado en un estudio técnico serio.
- ✓ Tener presente que las obras muralistas son de carácter público, y se enfrentaran directamente a la crítica social, por tal motivo es responsabilidad del artista dar un mensaje propositivo y no intenciones escondidas por los poderes económicos
- ✓ Seguir realizando diferentes actividades artísticas, en lugares de concentración popular, para que la sociedad siga informándose y conociendo los diferentes lenguajes artísticos que proponen los artistas de la localidad.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

- ❖ ALDRICH, Virgil. C. Filosofía del Arte, primera edición en español, 2002.
- ❖ BODINO, Maristella y Pallavisini, En "Grandes Maestros del Arte", Editorial Marín, Barcelona 1977.
- ❖ BUCHHOLZ, Elkw Linda, Leonardo da Vinci, Editorial KÖNEMANN, España 2000.
- ❖ COPLESTON, Frederick; Historia de la Filosofía.-EDICIONES BARCELONA, 1986
- ❖ DE AZCÁRATE RISTORI, José María y otros.- Historia del arte.- Editorial Grupo ANAYA, S.A., Barcelona, 1995.
- ❖ FAERNA GARCÍA – BERMEJO, José María; GÓMEZ CEDILLO, Adolfo.- Conceptos fundamentales de arte.- Editorial Alianza.-Madrid, 2000.
- ❖ GROMLING, Alexandra, Miguel Ángel, Editorial KÖNEMANN .España 1999.
- ❖ HATJE, Ursula.- Historia de los estilos artísticos.- Ediciones ISTMO.- España.- 1971.
- ❖ HAUSER Arnold, Historia Social de la Literatura y el Arte, Tomo II. Debate. Madrid-España 1998.
- ❖ HERBERT, read, El significado del arte. Editorial Madeco, Madrid España. 1989
- ❖ <http://mexico.udg.mx/historia>
- ❖ <http://minguell.tarrega.com>
- ❖ <http://sunsite.dcc.uchile.cl/ate/murales/técnicas.htm>.
- ❖ <http://www.voltaire.net.org>

- ❖ JANSON, H. W. ; Historia general del arte.-Tomo 1.-Alianza Editorial.- Madrid, 1995.
- ❖ KULTERMANN Udo, Historia de la Historia del Arte, ediciones Akal, S. A. Madrid 1996, 360 p.
- ❖ MONTEROS CUEVA, Karina.- “Restauración de la Capilla del Rosario de la Iglesia de Santo Domingo” (Tesis).- Universidad Técnica Particular de Loja.- Loja, 1997.
- ❖ PALOMERO PÁRAMO, Jesús.- Historia del Arte.- Algaida Editores S.A. - Sevilla, España.- 2001.
- ❖ Panorama del Arte Ecuatoriano. Editorial El Conejo Quito – Ecuador 1993.
- ❖ QUENOT, Michel.- El Icono.- Editorial Desclée de Brouwer, Bilbao 1990.
- ❖ ROCHFORT, Desmond.- Pintura mural mexicana, Orozco, Rivera, Sequeiros; Editorial LIMUSA, S.A.; México D.F. 1993.
- ❖ RODRIGUEZ CASTELO, Hernán.- Nuevo diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX.- Editorial Centro Cultural Benjamín Carrión.- Quito, 2006.
- ❖ ROSENTAL y Iudin, Diccionario filosófico, Bogotá, Colombia 1985
- ❖ SALVAT EDITORES S.A.; Arte colonial del Ecuador; Barcelona, 1977.
- ❖ SEGARRA ÍÑIGUEZ, Guillermo.- Historia del Ecuador.-Editorial OFIMEX, Quito, 1986.
- ❖ STREMMEL Kerstin, Realismo, editorial Taschen, Alemania 2004
- ❖ UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA.- Panorámica de la Plástica Lojana.- Editorial universitaria.- Loja, 2004.
- ❖ UNIVERSIDAD TÉCNICA PARTICULAR DE LOJA.- Pintura mural, escultura y vitrales.- Loja, 2004.

## 9. ANEXOS

Anexo 1: Proyecto

# UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA



AREA DE LA EDUCACION EL ART Y LA EDUCACIÓN

CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS

PROYECTO DE TESIS

TEMA

**“EL MURAL ARTÍSTICO DURANTE LA ÚLTIMA DÉCADA Y SU INCIDENCIA EN  
LA SOCIEDAD LOJANA.”**

Autor:

Wilson Gonzalo Faicán Puchaicela

Coordinador:

Arq. Marco Montaña

*Loja – Ecuador*

2011

## **TEMA**

**“EL MURAL ARTÍSTICO DURANTE LA ÚLTIMA DÉCADA Y SU  
INCIDENCIA EN LA SOCIEDAD LOJANA.”**



## **1.- Presentación**

El ser humano realiza por medio del arte la sorprendente operación de dar permanencia a lo fugaz de hacer presente lo que ya pasó, de aprisionar tiempo, sensaciones -emociones, que gracias a la memoria, percibe y conserva lo que vemos, escuchamos y lo que nuestras manos tocan, donde se acrecentó la magia -del arte rupestre conjugándose magníficamente con el aporte renacentista, que es un impulso operado en el mundo de las letras y de las ideas, más aún en la pintura como testimonio universal de la hegemonía misma del hombre.

La factibilidad de la investigación es el asimilar las dificultades que se presentan en todo aspecto (bibliográfico -físico-económico, etc.) invitando a conseguir un trabajo simultáneo con los requerimientos sociales, acogiéndose a formulaciones plásticas conscientes a las condiciones de nuestro medio, por ello eligieron formas apropiadas para poner las obras de los artistas al alcance de las masas como son. -los grandes murales y grabados.

Es indispensable manifestar que el contenido teórico y la propuesta Pictórica, permiten dar a conocer al público en general el lenguaje del mural artístico, el conocimiento histórico como sustento del progreso y adelanto de los pueblos, fundamentalmente en el aspecto cultural.

## **2.- JUSTIFICACIÓN**

En una exposición de caballete, las masas no forman parte integrante de esta manifestación artística, por ser elitista, solo de un grupo bien definido. El mural es todo lo contrario y tiene que cumplir su rol de comunicacional, y de incluyente. Pero nuestra sociedad está en una posición de observador pasivo, solo esperando cambios impuestos por poderes económicos, sociales y políticos de nuestro estado.

El proceso estético en el mural, no se ha fortalecido con lenguajes estudiados, se presenta con creaciones que no comunican y dejan que impongan su placer formal a su antojo, lo que ha ido alejando el valor del mural y para lo que fue creado desde sus inicios.

El pensamiento del investigador es verdadero cuando se rebasa toda arbitrariedad, con la única finalidad de contribuir a la comunicación de nuestra realidad, poniendo en la palestra al verdadero beneficiario que es nuestro pueblo.

### **3.- MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL**

Hace miles de años, el hombre primitivo sintió el deseo y necesidad de representar y tener a su lado la imagen de los animales que cazaba y que eran su alimento, en donde el soporte más lógico eran los muros, las paredes de la cueva donde vivían.

La pintura mural constituye- una de las primeras formas de expresión artística del hombre, usada en las primeras civilizaciones, en Extremo Oriente, India, China; Egipto y posteriormente en Grecia y Roma, pinturas de valor y calidad extraordinaria ,desaparecidas o destruidas con el pasar de los años, con procedimientos llamativos como la encáustica, al temple, mosaico y al fresco, este último usado por los primitivos cristianos en la decoración de las catacumbas por el arte bizantino (mosaico), en las primeras pinturas conocidas de la cultura prehispánica, en el Templo Azteca e Teotihuacán (México), siglos II y IV y también en el románico, en definitiva el fresco fue la técnica decorativa por excelencia durante la Edad Media.

En el Renacimiento la pintura al fresco, alcanza su máximo esplendor, donde los grandes maestros de los siglos XV y XVI pintaron murales, desde Giotto hasta el Veronés y el Tiziano, pasando por Leonardo, Rafael (Las Estancias) y Miguel Ángel (la Capilla Sixtina):

En el barroco y rococó la decoración de interiores se la realiza, en paredes, techos de salones, palacios y templos, era alcanzar el ansia de espacio infinito o amplitud, caracterizando a pintores como Pietro de Cortona, Andrea Pozzo, Bernini, Bayeu, negando al célebre Francisco de Goya.

A fines del siglo XIX tras un receso histórico surge la pintura mural en función del lugar y como arte aplicado a la arquitectura del edificio. Representativos de este renacer son los murales del Panteón de Paris y los frescos de la Iglesia de la Trinidad de Boston, etc. Posteriormente la herencia de las técnicas europeas, es asimilada por artistas de México, quienes crean la Escuela Mexicana constituida por grandes maestros como Diego Rivera (1866 -1957), José Clemente Orozco (1885 -1949), y David Alfaro Siqueiros (1896 -1974), quienes decoran por encargo del gobierno

revolucionario de México (1910) una serie de edificios públicos, basándose por un nihilismo trascendente, por una militancia política inconformes por la rutina teórica práctica, conjugando todo el pasado y todo el futuro en un presente indubitable en sí un arte humanista antiaristocrático definitivamente sociológico, influenciado decisivamente por la revolución de un pueblo democrático cansado del maltrato, llevando la pintura a las calles introducirla en la vida nacional educando a un pueblo: he aquí el propósito que animaron desde un principio al muralismo mexicano.

La conciencia plástica del Ecuador tiene que ver con los antecedentes del esplendor de las culturas aborígenes, con una Vocación tradicionalmente cultivada durante la época colonial y con el proceso desenvuelto durante la república, expresando no solo en temática localista, sino en lenguajes de occidente- El ejemplo del Muralismo Mexicano no cundió por todo el continente, nuestro país sintió su influencia por la estancia en México de Guayasamín y Galecio, contribuyendo en buena medida para la afiliación de muchos otros a la tendencia de denuncia social e indigenismo incluido -como el caso de Kingman.

A finales del siglo XX, en nuestra ciudad el movimiento muralístico empieza a surgir, la creación de murales en las dos Universidades es un antecedente fiel, pero estamos observando un conformismo en el sistema estético académico, perdiendo consiguientemente su dominio ideológico, en donde los valores culturales humanísticos están sometidos a un círculo político burgués en función del aspecto económico (decorativo), subrayando que no existe la identidad que un pueblo requiere para su existencia cultural y social.

El mural ha marcado su visión, del mundo y la naturaleza desde la antigüedad fortaleciéndose en el renacimiento e integrando soluciones posteriores de raigambre Neoexpresionista -Cezanista; Expresionista -Cubista; Fauvismo -Tendencias Abstractas; influencia por surgimientos de revoluciones como las de Bolchevique rusa y de la Revolución agraria de México manifestándose de manera similar en la literatura y pintura.

El feísmo liquida toda concesión esteticista. Se intenta hacer del arte un arma de combate eficiente, capaz de penetrar en todas las conciencias, para alertarlas y comprometerlas con una lucha que no admite desviaciones políticas ni estilísticas.

La comunicación corresponde a las vivencias de un pueblo de forma directa, no alienada a entendimientos conceptuales ajenos, sino con mensajes que nuestro pueblo se sienta equilibrada con su propia identidad a través del rigor formal y de color, por tal motivo nuestro trabajo llegará a las calles donde la diversidad social se nutrirá por lo observado.

Los murales alcanzarán un lenguaje de formas, volúmenes, planos, líneas de colores, perspectivas, escorzos, simbologías, representando el trabajo, sus costumbres su literatura, sus cantos, su religión y política etc., renegando lo representado por décadas, conduciendo a interpretaciones creadoras y en superficies preparadas y adecuadas.

A través de la historia, las sociedades se han sentido identificadas por las vivencias plasmadas en el mural contrastadas por conceptos de oposición. En nuestro medio en la actualidad existe un apego a las imágenes decorativas, limitando renovaciones de conceptos lo que permitirá un conformismo y retraso cultural en todos los aspectos.

Un buen mural no es el fruto de un hallazgo más o menos original, sino el resultado de un deseo constante y solitario de investigación. La composición juega el papel de dar soltura a la imaginación, donde la utilización de la perspectiva, el volumen, el espacio, el movimiento, las direcciones etc., crearán efectos visuales y sensaciones de monumentalidad, que al igual que la semiótica serán el aporte de comunicación con el espectador



## Marco conceptual

**Arte:** forma específica de la conciencia social y de la actividad humana, consiste en un reflejo y recreación de la realidad a través de imágenes artísticas.

**Fresco.-** Técnica o arte de pintar con pigmentos de origen mineral resistente a la cal y empapados de agua sobre un muro con revoque de yeso todavía mojado, es decir fresco.

**Temple.-** Consiste básicamente en la mezcla de tierras o pigmentos con un aglutinante constituido por cola yagua o bien por yema de huevo, agua y aceites, procurando obras de gran calidad pictórica, en las que a diferencia del fresco es posible el retoque posterior. El soporte del temple puede ser cualquier materia, sin que ésta exija grandes preparaciones.

**Encáustica.-** Basa sus efectos en una preparación previa del muro, trabajando en caliente sobre la que se aplican colores al temple fundidos en cera, es un procedimiento que prácticamente, no se usa hoy en día, no se detalla la enseñanza.

**Óleo.-** Tal como se conoce en su forma y técnica habitual, pintando por etapas, es usado igualmente en la pintura mural ya sea pintando sobre pared previamente preparada o sobre tela que es luego aplicada al muro, siendo este último sistema de uso muy corriente en nuestros días, tanto por la facilidad de manejo y transporte, como por el hecho de poder trabajar en el estudio.

**Pintura Mural.-** Es algo que está en función de, es decir, no constituye como un dibujo o un cuadro una obra de arte en sí misma, aislada e independiente de otras obras, sino una obra aplicada a otra: a un muro que forma parte de una habitación que a su vez forma parte de una edificación.

**Escala.-** Responde exactamente en su ancho y alto, justificando las proporciones del mural a la pared que irá destinado. Es la reproducción a tamaño real, del tema que va ser pintado en el mural.

**Estarcido.-** Consiste en agujerear con un alfiler o rueda de estarcir, mediante una línea continuada de agujeros, los trazos de un dibujo que ha de ser colocado a una superficie. Una vez hecha la mencionada línea de agujeros y situado el dibujo encima de la superficie, se pasa golpeando suavemente una pequeña bolsa que contiene pintura negra en polvo que pasa a través de los agujeros del estarcido reproduciendo o calcando el dibujo en el soporte definitivo.

**Perspectiva.-** Arte que enseña el modo de representar sobre una superficie los objetos, en la forma y disposición en que aparecen a la visión. Desde el Renacimiento, en occidente y durante largo tiempo, el espacio dependió de la estructura de la perspectiva, ya sea con uno o dos puntos de fuga, o lo que es tomado el objeto frontal o angularmente.

**Mosaico.-** Técnica que se utiliza pequeños fragmentos de color como vidrio, piedra, terracota, mármol u otros materiales, para dar en un orden las formas requeridas, unidas con argamasa entre sí.

**Volumen.-** Espacio que ocupa un cuerpo, el volumen de los cuerpos es el resultado de sus tres dimensiones, ancho, alto y profundidad. El volumen resulta de la relación entre peso y densidad. Es una estructura formal tridimensional, escultórica.

**Cúpula.-** Bóveda en forma de un segmento de esfera, sobre una planta redonda o poligonal.

**Desnudo.-** La representación del movimiento del cuerpo humano para realizar estudios.

**Escorzo.-** El dibujo de escorzo pretende representar el aspecto tridimensional real de un objeto desde un punto- de vista dado, bajo las reglas de la perspectiva.

**Estuco.-** Preparación de una masa de yeso, agua de cola y aceite de linaza que se aplica en espeso, como revestimiento decorativo.

**Fraguado.-** Es la acción de endurecimiento de un mortero, argamasa, yeso

o barro en el trabajo de construcción.

**Mortero.**- Argamasa o mezcla.

**Muro.**- Pared simple con revestimiento, sea de piedra, adobe, ladrillo o tapia.

**Pared.**- Obra de fábrica levantada a plomo, con grueso, longitud y altura proporcionada para cerrar un espacio o sostener cubiertas.

**Valla.**- Línea o término formado de estacas indicadas o de tablas unidas para cerrar algún sitio o señalarlo.

**Capitalismo:** formación económico-social que sucede al feudalismo. En la base del capitalismo, se encuentra la propiedad privada de los medios de producción y de la explotación del trabajo asalariado. La ley fundamental de la producción capitalista consiste en obtener plusvalía.

**Ciencia:** forma de la conciencia social; constituye un sistema, históricamente formado, de conocimientos ordenados cuya veracidad se comprueba y se puntualiza en el curso de la práctica social.

**Comunicación:** en su acepción más amplia, la comunicación incluye todo intercambio de mensajes, transmisión de significaciones entre personas o grupos, e incluye un emisor, un receptor y un mensaje. La comunicación no opera como agente estimulador en una sola dirección sino como un circuito completo en que el receptor, a su vez, se torna emisor.

**Comunismo:** doctrina que aspira a la colectivización de los medios de producción, a la repartición, según las necesidades, de los medios de consumo, y a la supresión de las clases sociales.

**Conciencia:** forma superior tan solo, del reflejo de la realidad objetiva. La conciencia constituye un conjunto de procesos psíquicos que participan activamente en el que conduce al hombre a comprender el mundo y su ser personal. La conciencia no es una casualidad innata, está determinada por la posición del hombre en la sociedad, por sus condiciones de vida, su educación, etc. la conciencia, como activa reacción del hombre en respuesta

a las exigencias de la sociedad, constituye una poderosa fuerza innata de perfeccionamiento moral del ser humano.

**Creación:** actividad humana que produce valores materiales cuantitativamente nuevos. La creación constituye una facultad del hombre surgida gracias al trabajo, la cual le permite formar una nueva realidad con el material que tiene a su alcance para dar satisfacción a múltiples necesidades sociales y espirituales.

**Crisis:** punto en que se produce un cambio brusco y decisivo tanto en el orden físico como en el psicológico.

**Cultura:** conjunto de valores morales y espirituales, así como los procedimientos para crearlos, aplicarlos y transmitirlos, obtenidos por el hombre en el proceso de práctica histórico-social.

**Democracia:** una de las formas de poder que se caracteriza por proclamar la subordinación de la minoría a la mayoría y el reconocimiento a la libertad y a la igualdad de derecho de los ciudadanos.

**Géneros Artísticos:** formas de existencia y desarrollo de las artes. El concepto de género artístico se formó en los siglos XV –XVI. En las distintas artes, existen diferentes criterios para dividirlos en géneros. Así, en la base de los géneros pictóricos y de grabado se encuentran facetas singulares de la multiplicidad estética del mundo real (géneros: histórico, costumbrista, batallista, paisaje, naturaleza muerta, etc.).

**Hombre:** Ser social desde el punto de vista biológico, en el plano de las premisas naturales de su aparición, el hombre es considerado como el grado supremo del desarrollo de los animales en la tierra.

**Identidad:** conjunto de actitudes, pautas de conducta y atributos físicos determinados por el sujeto, condicionados por la sociedad donde se desarrolla, y a menudo relacionados con los conceptos de masculinidad y feminidad.

**Institución:** grupo de individuos que se agrupan en colaboración con una finalidad común mediante una relación unitaria con los individuos al margen de ella.

**Lenguaje:** cualquiera de los sistemas que emplea el hombre para comunicar sus sentimientos o ideas. El uso de los signos implica el uso de una función simbólica sumamente afinada.

**Movimiento social:** intento de ciertos grupos para asumir un orden de valores estableciendo una sociedad por otra (presumiblemente mejor). Dentro del movimiento social se producen a menudo acciones colectivas, como manifestaciones. La motivación de los individuos es también objeto de investigación.

**Sensibilidad:** Capacidad de advertir, interpretar y responder a las excitaciones producidas por estímulos externos o internos.

**Sensibilización:** acción o efecto de aumentar la sensibilidad, hacer sensible a alguien con respecto a un problema o hecho interno.



## **4.- Objetivos**

### **4.1.-Objetivos Generales**

4.1.1.- Determinar la incidencia del muralismo en nuestra sociedad, con la observación y descripción de la propuesta pictórica de los artistas muralistas de nuestro medio.

### **4.2.-Objetivos Específicos**

4.2.1- Contribuir con la investigación a la consolidación de un arte plástico que exponga valores estéticos y humanos más auténticos y consecuentes con nuestro tiempo.

4.2.2- Demostrar que los diferentes murales artísticos, son muestras alegóricas que no reflejan la realidad socio – histórica de nuestra ciudad y provincia.

4.2.3- Elaborar un mural artístico que refleje procesos sociales históricos, con procedimientos técnicos conocidos, y utilizando elementos plásticos del medio.

## **5.- HIPOTESIS**

### **5.1.1.-Enunciado:**

Los murales elaborados en la ciudad de Loja durante los últimos diez años no reflejan la realidad socio histórico y carecen de un estudio técnico en la ejecución de los mismos.

### **5.1.2.- Fundamentación:**

Las manifestaciones artísticas plásticas a través de la historia han sido utilizadas como medio para difundir determinadas ideas, para lo cual siempre se han prestado algunos artistas y tendencias. En la actualidad, es necesario analizar los fenómenos disociadores que se presentan en la sociedad y en proyectar al arte como forma de la conciencia social que debe involucrarse en su problemática y proponer alternativas que tengan un acercamiento a lo humano

### **5.1.3.- Demostración:**

El estudio y la descripción del arte en su desenvolvimiento histórico, además de la observación directa de la situación real de esta problemática en nuestro medio y en la actualidad nos darán fundamentos para la verificación de esta hipótesis

## **6.- METODOLOGIA:**

Para la elaboración de la presente investigación con el tema " El Mural Artístico durante la última década y su Incidencia en la Sociedad Lojana", es factible utilizar el método científico porque permitirá un acercamiento real y fundamentado a las técnicas utilizadas en la construcción de los murales artísticos construidos en la ciudad de Loja en la última década, el interés de las autoridades de las instituciones públicas por contribuir al desarrollo socio histórico y a la identidad cultural en base a la recolección de información, criterios diversos, referentes históricos de libros, revistas, folletos etc.

El método Deductivo- Inductivo, se lo aplicará en el análisis de campo y con el uso de fotografías, permitiendo la observación directa con los murales existentes en la ciudad de Loja.

El método analítico, que permitirá desglosar y descomponer el objeto de estudio, para explicar las técnicas utilizadas en el diseño y construcción de los murales en la ciudad de Loja y el impacto que provocan desde el punto de vista socio – histórico y cultural.

El método sintético, permitirá reforzar el conocimiento de las técnicas utilizadas por los artistas lojanos en la construcción de murales artísticos y el impacto social que provocan.

El método descriptivo, el cual se basa en la recolección de información, de criterios diversos, referentes históricos de libros, revistas, folletos etc., servirá para el análisis y comprobación de hipótesis.

El método Experimental, esta con el trabajo práctico previo al diseño del mural, el cual consiste en la realización de dibujos varios, y proyectos a escala de murales acorde con el contenido teórico del tema planteado.

Finalmente se presentará la muestra muralística que estará acorde con el sentido teórico investigado.

## 7. ANEXOS

### ANEXO: 1.

#### Presupuesto

- Material Bibliográfico.....\$ 200,00
- Impresión.....\$ 150,00
- flas..... \$ 20,00
- Empastado 12 ejemplares..... \$ 170,00
- Derechos arancelarios.....\$ 20,00
- Imprevistos..... \$ 180,00
- Construcción de mural.....\$ 800.00
- Inauguración de Mural..... \$ 300.00
- **TOTAL..... \$ 2740,00**

## **ANEXO: 2.**

### **Referentes Teórico Sobre la Propuesta Plástica**

Teniendo como fundamento los aspectos teóricos que se han mencionado en este proyecto, pretendo expresar, representar e interpretar teniendo en cuenta la necesidad de llegar de manera directa al público, especialmente con la gente común que no tiene la oportunidad de observar manifestaciones artísticas, además pretendo transmitir un mensaje en la que se viabilice la observación y sensibilice al ser humano para una mejor sociedad.

El arte funciona por procesos de acumulación en los que una generación retoma lo mejor de la anterior y le inserta su propia característica, es lo que pretendo realizar en este mural, tomare como referentes a varios artistas muralistas que han sido y son personajes importantes en el desarrollo del arte.

La temática fundamental será aspectos sociales, políticos, religiosos, ecológicos utilizando la simbología como elementos esenciales en la composición. Tomaré referentes de algunos movimientos artísticos que me parecen interesantes estéticamente para poder transmitir este mensaje como: expresionismo, realismo, cubismo y el referente más importante la propia realidad de nuestro mundo.

En lo que se refiere al aspecto técnico trabajare sobre una pared enlucida con materiales tradicionales en las artes plásticas como: papel, acrílico, tintas, pinceles, espátulas, etc.



## 8. BIBLIOGRAFIA

- AZCARATE, José María. Historia del Arte, 7a. Españolas, 1975. Ed. Madrid, Publicaciones
- AKOUN, André... (et -al), Trad. Juan José Ferrero, Diccionario del Saber Moderno: Las Artes, - Bilbao; Mensajero, 1977.
- BAYON, Damián. Artistas Contemporáneos de América Latina - Barcelona, Ed. Del Serbal/Unesco, 1981.
- CIRLOT, Juan Eduardo. Arte del Siglo XX, Barcelona, Labor, 1972. Vol. II.
- FERNÁNDEZ, Justino, EL Arte Mexicano, Biblioteca de Arte en Color, sin año de edición. FORMAGGIO, Dino, Trad. José Francisco Ivars. Arte, Barcelona, Edit. Labor, 1976.
- GARCÍA CANCLINE, Néstor, Arte Popular y Sociedad en América Latina. Teoría y praxis, México, Grijalbo, 1977.
- GIMPEL, Jean. Trad. Juana Bignozzi. Contra el Arte y los Artistas, Barcelona, Editorial Gedisa, 1979.
- HAUSER, Arnold. Trad. Vicente Romano y Ramón. Sociología del Arte, Madrid, Ed. Guadarrama, 1975.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, Historia del Arte Universal Barcelona, Everest, 1974.
- LÓPEZ CHUCHURRA. Estética de los Elementos Plásticos, Barcelona, Labor, 1971. (Nueva colección labor).
- MARÍN D' HOTELLERIE, José Luis. Introducción al Dibujo Técnico Arquitectónico, México, Ed. Trillas, 1982.
- MAYER RALPH. Trad. Juan Manuel Ibeas. Materiales y Técnicas del Arte, Madrid; Herman Blume, 1985.

- MURRA y METER and Linda. Diccionario de Arte y Artistas, Barcelona,
- Instituto Parramon Ed., 1978.
- READ, Herbert, E1 Significado del arte, Madrid, Ed. Magisterio Español, 1973.
- RAFOLS, J. F. Historia Universal del Arte, Barcelona, Ed. Ramón Sopena, 1971.
- RIBADENEIRA, Edmundo. Teoría del Arte en el Ecuador, Quito, Banco Central del Ecuador, 1987. (Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano Vol. 31).
- RIVERA, Diego. Arte y Política, México, Grijalbo, 1979.
- TIBOL, Kaquel. Historia General del Arte Mexicano: Arte-Moderno y Contemporáneo, Buenos Aires, Hermes, 1969, Vol. 11.
- TAYLOR, Joshua C. Trad. Elisa Moreno. Las Bellas Artes en América, México N. O. E. M. A Editores, 1981.
- WAKE, Dora, Betty Beatty. Diccionario Manual Ilustrado de Arquitectura: Con los términos más comunes empleado en la construcción, México, Ed. Trillas, 1982.
- La Pintura Mural Mexicana, Arte Universal, Fondo de Cultura Económica, 1967 México.

## 9. ESQUEMA

- i. PORTADA
- ii. CERTIFICACION
- iii. AUTORIA
- iv. DEDICATORIA
- v. AGRADECIMIENTO
- vi. INDICE

TITULO

RESUMEN

ABSTRAC

### 1. INTRODUCCION

### CAPÍTULO I:

### 2. EL MURAL ARTISTICO

2.1. LA ESTÉTICA EN EL MURAL

2.2. IMPORTANCIA Y FUNCIÓN DE LA SEMIÓTICA

2.3. LA COMUNICACIÓN EN EL MURALISMO

2.4. ARTE PÚBLICO Y MURALISMO

2.5. LO DECORATIVO Y LO ARTÍSTICO EN EL MURAL

2.6. LA IDENTIDAD EN UNA SOCIEDAD

2.7. EL ARTISTA FRENTE A AL SOCIEDAD Y SU INCIDENCIA EN EL  
MURALISMO

### CAPÍTULO II:

### 3. ASPECTOS TÉCNICOS DEL MURALISMO

#### 3.1. PREPARACION DE PAREDES

#### 3.2. TECNICAS EMPLEADAS

#### 3.3. DESCRIPCION DE ELEMENTOS COMPOSITIVOS DEL MURAL

### CAPÍTULO III:

### 4. RESULTADOS

#### 4.1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

#### 4.2. ANTECEDENTES DEL MURALISMO EN LOJA

#### 4.3. DESCRIPCION DE ASPECTOS BASICOS DE TRES MURALES REALIZADOS EN LA ULTIMA DECADA EN LA CIUDAD DE LOJA

#### 4.4. DEMOSTRACION Y CONTRASTACION DE HIPOTESIS

### CAPÍTULO IV:

### 5. ANALISIS DE PROPUESTA PLÁSTICA

#### 5.1. PROCESOS DE CONSTRUCCIÓN PLÁSTICA

### 6. CONCLUSIONES

### 7. RECOMENDACIONES

### 8. BIBLIOGRAFIA

### 9. ANEXOS