



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

**TESIS**

La importancia del trabajo colectivo en la Pintura Mural, “Murales de la sala del consejo Universitario de la Universidad Autónoma Chapingo”.

PRESENTA:

HOMERO SANTAMARÍA PADILLA

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN ARTES VISUALES  
Orientación en Pintura

DIRECTOR DE TESIS

DR. Alfredo Nieto Martínez  
(FAD)

SINODALES

Dr. José Daniel Manzano Águila  
(FAD)

Dr. Víctor Fernando Zamora Águila  
(FAD)

Dr. Raúl Arturo Miranda Videgaray  
(FAD)

Dr. Darío Alberto Meléndez Manzano  
(FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, ABRIL DE 2021



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

## INDICE

### Introducción

1. Breve Historia de la Pintura Mural en México
  - 1.1. Los orígenes de la pintura Mural en México
  - 1.2. La Pintura Mural Prehispánica
  - 1.3. Pintura Mural Novohispana
    - 1.3.1 Estética de la pintura Novohispana
  - 1.4. El Muralismo del México independiente
  - 1.5. El Muralismo Moderno
2. Conceptos Básicos de la Pintura Mural
  - 2.1. La Pintura Mural
  - 2.2. Soportes en la pintura Mural
  - 2.3. Técnicas de la Pintura Mural
    - 2.3.1. Fresco
      - 2.3.1.1. Pigmentos para fresco
    - 2.3.2. Temple
    - 2.3.3. Óleo

2.3.4. Encausto

2.3.5. Silicato

2.3.6. Acrílico

2.4. Concepto de Pintura Mural

2.4.1. Composición

2.4.1.1. Diagonales simples

2.4.1.2. Las Leyes de una Superficie

2.4.1.3. Sección de Oro

2.4.2. El Dibujo

3. La importancia del trabajo colectivo en la Pintura Mural, “Murales de la sala del consejo Universitario de la Universidad Autónoma Chapingo”.

3.1. Lo colectivo en el arte

3.2. ¿El Arte y Pintura Mural, una expresión individual o colectiva?

3.3. Lo colectivo en la Pintura Mural, Murales del Consejo Universitario de la Universidad Autónoma de Chapingo

3.4. Crónica de “Los murales de la sala del Consejo Universitario de la Universidad Autónoma Chapingo,” y lo colectivo en esta obra

3.4.1. Planeación de una obra.

3.4.2. Dibujo

3.4.3. Boceto

3.4.4. Las Técnicas

3.4.5. Capacitación y grupos de trabajo

3.4.6. Producción

Conclusiones

Fuentes de Consulta



**Autor: Luis Nishizawa**

**Título: Hombre ICA**

**Técnica: Acrílico/Lino/Acrílico/aluminio**

**Medidas: 2 x 10 m**

**Año 1992**

## Introducción

Durante la etapa de formación en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, en la primera mitad de la década de los 90's tuve la oportunidad de acercarme a distintas disciplinas, talleres, y visiones del quehacer artístico que me ayudaron a ir sumando conocimientos y recursos, teóricos y prácticos. Dentro de estos acercamientos me inscribí al Taller de Pintura de Pintura Mural, llevado en aquel momento por el maestro Heraclio Ramírez Nuño. Probablemente con la motivación de la gran herencia cultural del muralismo mexicano, y como muchos, tenía expectativas alimentadas por la idea de un espacio de práctica y conocimiento que me llevara a entender esta disciplina, entender de técnicas aptas para el muro, la composición y sus estrategias y valerme del mural como un medio de expresión. Sin embargo, este acercamiento al taller de Pintura Mural llevado por el maestro Eraclio y las experiencias emanadas del mismo, ausentismo, falta de organización, desdibujaron cualquier esperanza de lograr un aprendizaje significativo y desarrollar una práctica que me acercara a esta forma de abordar la pintura. Me encontré con un espacio desorganizado y una falta absoluta de estructura, el taller no tenía una visión clara, las prácticas se centraban en el dibujo, sin ver en este un primer paso para pensar el mural desde el lenguaje gráfico y en las adecuaciones que el mural demanda del dibujo en varios sentidos. Mi desencanto fue tal que abandoné esa empresa al no llenar en lo más mínimo mis expectativas. Probablemente esa decisión se vio alimentada por la experiencia que había tenido algunos años atrás al cursar el primer año de la carrera de Artes Visuales en la ENAP, cuando tomaba el Taller de Técnicas de los materiales de Pintura, impartido por el Maestro Luis Nishizawa, durante algún momento del curso, ante nuestros ojos comenzó a aparecer una estructura que iba cambiando conforme pasaban

los días, poco a poco tomó forma, se trataba de un mural. Las clases se impartían con normalidad y cuando los estudiantes nos retirábamos, el Maestro Nishizawa y su equipo de trabajo se avocaban a la producción de una pieza de pintura Mural. El interés y la curiosidad me llevaron a pedir permiso para quedarme mirando, mientras trabajaban, el permiso se me concedió y en silencio, tratando de no interrumpir veía el ir y venir del Maestro y su equipo, era una suerte de danza, se acercaban, se alejaban, el maestro daba instrucciones y como un organismo, sus partes operaban de manera individual pero a la vez en conjunto. En realidad no era una clase, nadie me explicaba nada, es más ni siquiera volteaban a verme, pero aprendí de lo que veía, de lo que escuchaba, y de la transformación que experimentaba el espacio visual con el correr de los días. Tal vez por esto mi experiencia en el Taller de Pintura Mural fue tan frustrante.

Unos años más tarde, el maestro Luis Nishizawa me invito a colaborar con él en la producción de una pintura mural, que mejor manera de entender un proceso de producción pictórica, con las características de la pintura mural, que enfrentarse a una situación real, de la mano de un gran Maestro. Fue en esta experiencia que si bien no se daba en el marco de una matrícula académica, si se dio en el ámbito de la Universidad, ya que mi vínculo con el Maestro Nishizawa y con su equipo de trabajo se dio en el ámbito de la ENAP, UNAM, de la cual eran académicos, siendo yo el único con la categoría de estudiante y aprendiz. No hubo tiempo de ninguna clase de pizarrón, el trabajo y el aprendizaje se concretaron como una acción directa sobre el muro. Fue durante esta experiencia donde además de comenzar a entender la importancia y las diferencias de la pintura Mural, comencé a observar una dinámica de trabajo muy diferente a la visión del

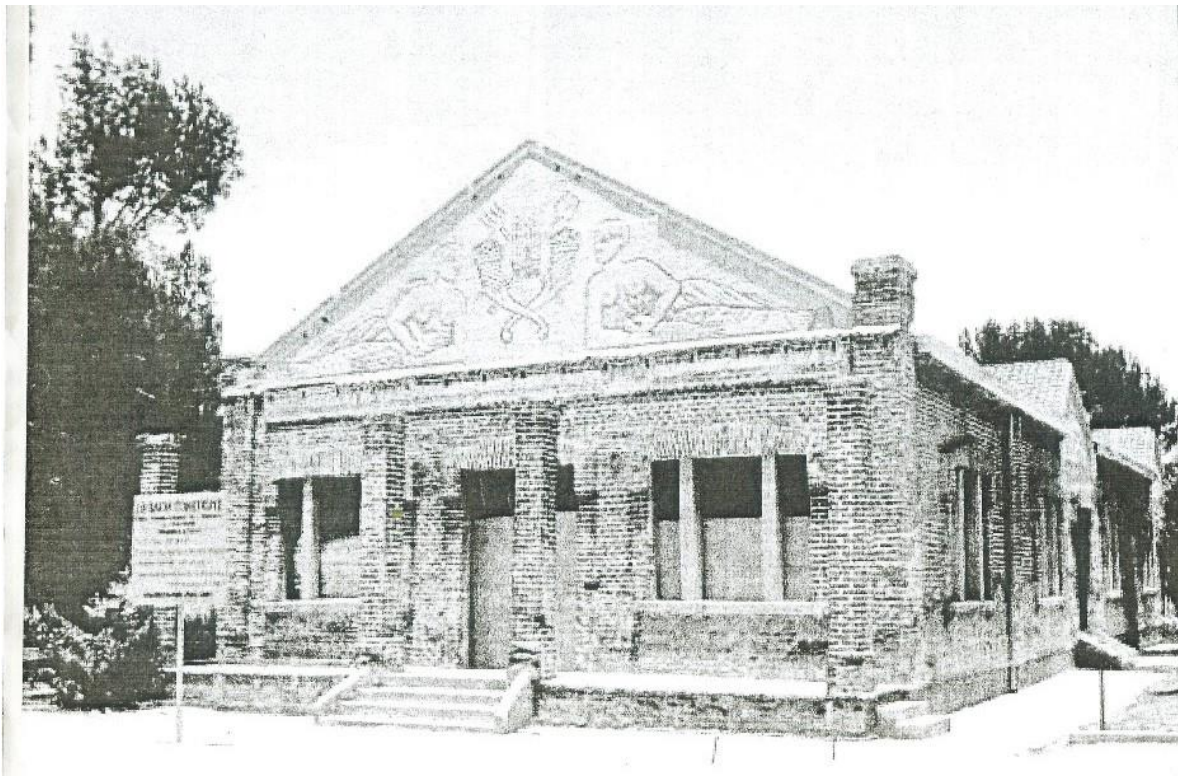


artista creador , que produce su obra de forma solitaria e individual, en este caso se daba una acción de conjunto, una necesaria coordinación y vinculo constante, subir y bajar, escuchar, confiar en la mirada de los demás y preguntar a los que tienen una vista ampliada por la distancia, “¿Cómo se ve?” . Esta forma de trabajar y de abordar una pintura, una pintura mural, desde lo colectivo me atrapo desde del inicio, en ese momento comprendí que la pintura mural es una actividad colectiva, su naturaleza lo demanda, y la manera de empalmar un proceso de enseñanza aprendizaje, a la par de un proceso de investigación producción en artes visuales, dejo en mí una experiencia enriquecedora y un conocimiento significativo. El paso de los años trajo otra invitación a participar en la producción de otro Mural, esta vez en la Universidad Autónoma Chapingo, y esta vez la invitación vino del recién nombrado maestro Titular del Taller de Pintura Mural en La FAD UNAM, Alfredo Nieto, por aquellos días todavía no me incorporaba a la planta docente de la FAD, pero para efectos prácticos debíamos coordinar el trabajo de alumnas y alumnos que participarían en el proyecto, de esta experiencia de producción, de coordinación de equipos de trabajo, capacitación y una constante catedra viva, surge la necesidad de documentar y analizar esta experiencia con el afán de que no se diluya, pero sobre todo tener un referente y evaluar la importancia de este tipo de proyectos como parte de las estrategias de formación académica.

Hoy entiendo la importancia de la estructura que debe tener una clase, un taller, un espacio de enseñanza, entendido como un espacio de experimentación y análisis, y entiendo también la importancia de un Taller como el Taller de Pintura Mural, sobre el cual recae parte de la herencia y tradición de la Pintura Mural en México, y como un

espacio universitario se desprende la necesidad de mantener estándares de calidad y actualización, que responda a las necesidades actuales. Pero sobre todo creo en la importancia de vincular y someter a los estudiantes a procesos de producción real donde las experiencias se traducen en un cúmulo de conocimientos y habilidades emanados del contacto directo con La Pintura Mural.

## Introducción.



**1**El Partenón, Universidad Autónoma de Chapingo

“Pintura mural siempre a la vista del pueblo, pintura que no se compra ni se vende, que habla a todo el que pasa, a veces, con

un lenguaje claro, otras, oscuro, que puede parecer rudo, insolente o aun insultante, pero que por su autenticidad es siempre digno, con la misma dignidad de la gran pintura religiosa de otros tiempos, con las mismas desigualdades cualitativas, si se quiere.”<sup>1</sup>

La Pintura mural es un tema recurrente, en investigaciones y publicaciones de diversa índole, todo esto probablemente motivado por la proximidad en el tiempo y en el espacio con los innumerables testimonios legados por el Movimiento Muralista Mexicano sin embargo gran parte de estos estudios se han hecho desde fuera del ámbito de la producción e investigación en artes visuales, es decir viendo al muralismo, y a la pintura Mural como un sujeto de estudio desde distintos ángulos, aspectos históricos, estilísticos, etc. Por tal motivo es de suma importancia voltear a ver a la pintura mural como una disciplina donde se conjugan muchos aspectos de la producción pictórica y como una actividad donde lo colectivo juega varios papeles muy importantes, en la apreciación o lectura de un mural, en la producción de la obra donde dada la naturaleza monumental se requieren de equipos de trabajo y de un gran número de personas, pero también como un espacio de aprendizaje y enseñanza donde empalmando la producción profesional y la labor académica se puede consolidar un proceso de enseñanza e investigación en Artes Visuales, donde se conjugan muchos aprendizajes y experiencias en un laboratorio vivo como lo es la Pintura Mural.

---

<sup>1</sup> CARDOZA y Aragón Luis, 1974, Orozco, SEP/UNAM, México. p.28

Este trabajo no apunta a descubrir los hilos ocultos en la Pintura Mural, de la que tanto se ha dicho y escrito sobre todo en México, la intención es la de elaborar un registro y análisis teórico práctico de una experiencia concreta, poniendo particular atención en el análisis del trabajo colectivo entendido como la suma de esfuerzos jerarquizados cuyo principal objetivo es el de producir una pintura mural y la vinculación que de este esfuerzo se hace con el quehacer académico. La intención es llevar al lector por un recorrido que le permita ubicar a la pintura mural como una manifestación artística que ha estado presente en el quehacer artístico de México. desde la época precortesiana y el posterior periodo colonial hasta llegar a lo que sin duda marcó una época sin comparación para el arte mexicano, como lo fue el movimiento muralista que dejó una honda huella en el arte universal, es un recuento que nos lleva hasta nuestros días, donde el ejercicio de la pintura de grandes dimensiones sigue siendo cultivado por creadores que no cesan en su esfuerzo de ver en el mural un espacio donde, el lenguaje de las formas, de la expresión pictórica, tiene un eco, un espacio monumental donde el derroche de esfuerzo requiere de una gran coordinación, de unificar miradas, de coordinar manos y pinceles en una sinfonía de formas y colores .

En este sentido el Capítulo I , Breve Historia de la Pintura Mural, está dedicado a contextualizar el tema de la pintura Mural como un producto cultural, y una forma de expresión artística que se remonta a miles de años atrás, entendiendo que estos registros pictóricos se han transformado con el tiempo, y entendiendo que este devenir a tocado de forma particular a México donde se bien no podemos hablar de una constante, si

podemos hablar de una tradición de pintura mural en México y de momentos clave o cúspide donde la Pintura Mural ha ocupado un lugar especial.

Posteriormente en el capítulo II se abordan, los “Conceptos Básicos de la Pintura Mural” donde de forma general se puede entender los aspectos formales, técnicos y materiales que son propios del Mural, analizando situaciones que son propias del Mural sobre el cual se centra este trabajo, es decir los Murales del Conejo Universitario de la Universidad Autónoma Chapingo, poniendo particular énfasis en aspectos técnicos y formales relacionados con dicho conjunto Mural.

Este recorrido sirve como preámbulo para hablar en el capítulo III de lo colectivo, su significado y sus implicaciones en la producción artística y en los procesos de enseñanza, todo ello para acercarnos a la cuestión principal en este trabajo que es la importancia del trabajo colectivo en la Pintura Mural, como lo fue en la realización de Murales de la sala del Consejo Universitario de la universidad Autónoma de Chapingo donde analizaremos esta experiencia de producción, su desarrollo, sus implicaciones, alcances y la evolución y concreción de este proyecto.

En la parte final a manera de conclusión se ofrecen una serie de reflexiones en torno a este conjunto Mural, desarrollado a lo largo de dos años y un gran número de experiencias e historias dignas de contarse y analizarse, pero más allá de lo anecdótico se busca contribuir por medio de este trabajo al enriquecimiento de la labor académica insertada dentro de los procesos de investigación producción en artes visuales, poniendo énfasis en las dinámicas de lo colectivo vinculadas a producciones profesionales. .

# Capítulo 1

## 1. Breve historia de la pintura mural en México

### 1.1 Los orígenes de la pintura Mural en México

El hombre primitivo en un intento por entender el mundo que le rodeaba, sublimó pictóricamente la realidad natural, valiéndose para ello de los medios que tenía a

su alcance, sus manos, su saliva, el tizne de las hogueras y algunas tierras, llevando sus vivencias, sus miedos, sus anhelos a los muros de las cavernas, donde con un sentido ritual representaban escenas de caza, en las que aparecían entre otras, imágenes de animales de diversas especies acechados por cazadores, figuras humanas estilizadas y símbolos que representaban su cosmovisión.



## 2 Gran bisonte policromado, cuevas de Altamira

Sin duda en estas primeras representaciones descansan los orígenes de la pintura y de otras representaciones artísticas y tal vez estas primitivas pinturas cuyas dimensiones se elevan por entre las bóvedas de las cavernas sean las primeras muestras de pintura mural. Viendo esos murales prehistóricos saltan a nuestra mente un sin fin de preguntas tales como ¿Quién o quienes realizaron esas pinturas?, ¿qué materiales utilizaron?, ¿fueron realizados por una persona o por un grupo? ¿Quiénes eran esos antiguos pintores? Sobre el origen de la belleza y sobre estas obras y quienes fueron sus autores, Eduardo Galeano nos regala este relato:

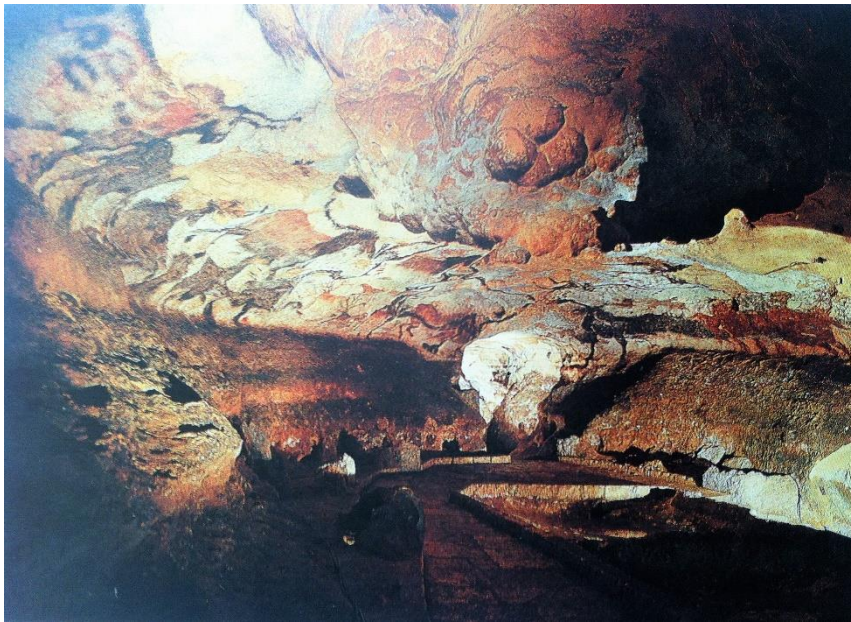
“Están allí, pintadas en las paredes y en los techos de las cavernas.

Estas figuras, bisontes, alces, osos, caballos, águilas, mujeres, hombres, no tiene edad. Han nacido hace miles y

miles de años, pero nacen de nuevo cada que alguien las mira.

¿Cómo pudieron ellos, nuestros remotos abuelos, pintar de tan delicada manera? ¿Cómo pudieron ellos, esos brutos que a mano limpia peleaban contra las bestias, crear figuras tan llenas de gracia? ¿Cómo pudieron ellos dibujar esas líneas volanderas que escapan de la roca y se van al aire? ¿Cómo pudieron ellos...?

¿O eran ellas?"<sup>2</sup>



**3**Cueva de Lascaux, Francia h. 15000-10000 a.C.

Las pinturas rupestres mas conocidas se encuentran en Europa como las de Laxcaux en Francia o de Altamira en España. Y desde el punto de vista de la historia del arte y de las

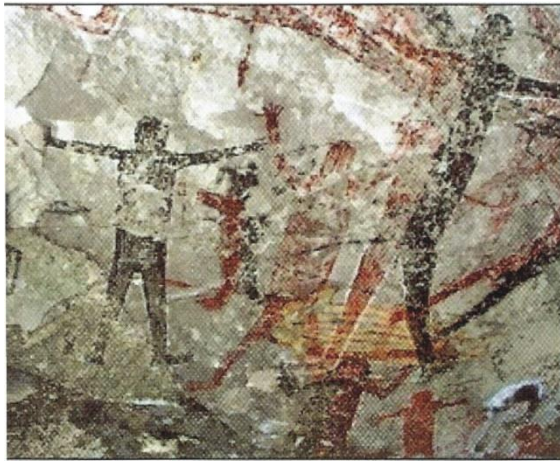
---

<sup>2</sup> Galeano Eduardo, Espejos, Madrid, Ed.Siglo XXI, 2014,p.3



técnicas pictóricas es una de las manifestaciones más antiguas, como lo menciona Roberto Alarcón al hablar de la Tecnología de la Obra de Arte:

Dentro de las Técnicas artísticas conocidas desde la antigüedad, la pintura Mural fue una de las primeras manifestaciones plásticas del hombre ,



4 Pinturas rupestres de la sierra de San Francisco, BCS, México.

relacionada con elementos mágico- religiosos.

Desde el principio del periodo Magdaleniense, hace más de quince mil años, el hombre plasmo en las pinturas rupestres elementos de la naturaleza y de su propio cuerpo, utilizando los materiales y herramientas proporcionados por el medio en el cual se movía. Así sabemos que las primeras técnicas empleadas en el mural fueron realizadas a base de pigmentos naturales de origen mineral, mezclados con ácidos, logrando así su permanecía en superficies sin preparación alguna.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Alarcón Cedillo, Roberto, 1993, Universidad Iberoamericana, México. p.11

En América existen incontables muestras de pinturas prehistóricas, en México han sido múltiples los hallazgos en torno a estos registros pictóricos, pero sin duda el más importante por su antigüedad es el de Baja California Sur en la cueva San Borjita, donde figuras antropomorfas y zoomorfas se elevan por encima de los 10m de altura, dichas pinturas podrían ser las más antiguas de América ya que se cree que tienen una antigüedad de 7 500 años a. C.<sup>4</sup>, estos podrían ser los registros pictóricos de este tipo más antiguos encontrados en nuestro continente y el primer antecedente que existe en México de pintura mural.

Antes de avanzar en este breve recorrido en el tiempo, habremos de detenernos para definir de manera breve nuestro objeto de estudio, es decir la pintura mural, que como su nombre lo dice es el registro pictórico que se realiza sobre un muro, aunque como veremos más adelante, determinados requerimientos técnicos que han llevado a la resolución de obras en superficies distintas al muro, pero integradas de manera posterior a este.

Esta revisión general partirá de los registros cronológicos más antiguos hasta llegar a nuestros días. Acotando esta revisión a las muestras de pintura mural realizadas en México.

---

<sup>4</sup> pinturas-rupestres-mas-antiguas-de-América , recuperado el 5 de febrero de 2018, <https://www.inah.gob.mx/boletines/2424->

Es claro como se mencionó anteriormente que las pinturas rupestres fueron realizadas en las paredes de las cavernas, estas paredes entendidas como las superficies laterales de un cuerpo y no como un muro de un material determinado realizado por la mano del hombre, Partiendo de este hecho podemos concluir que las pinturas rupestres son en efecto las pinturas murales mas antiguas, como ya se mencionó, en México existen incontables registros de pinturas rupestres, dispersas por todo el territorio, desde baja California hasta Chiapas. Aunque los ejemplos más notables y más antiguos se encuentran en Baja California Sur en la sierra de San Francisco donde se encuentran registros pictóricos muy bien conservados gracias a las condiciones climáticas y lo inaccesible del sitio, la mayor parte de estas pinturas datan del año 100 a.C. al 1300 d.C. y por su valor patrimonial fueron declaradas patrimonio cultural de la humanidad por la UNESCO en 1993.<sup>5</sup>



**5** Pinturas rupestres de la sierra de San Francisco BCS, México

---

<sup>5</sup> -sierra-de-san-francisco-celebra-25-anos-como-patrimonio-mundial-con-simposio-internacional, <https://inah.gob.mx/boletines/7816-sierra-de-san-francisco-celebra-25-anos-como-patrimonio-mundial-con-simposio-internacional>recuperado 20/sep/2019

Estos registros pictóricos nos muestran figuras antropomorfas, zoomorfas y diseños geométricos, algunas poseen rasgos naturalistas y otras son abstractas, realizadas con técnicas de delineado, tinta plana y algunos degradados. Estos pintores prehistóricos utilizaron una paleta limitada compuesta por tierras, negro y blanco. Aunque la función de estos primitivos murales se haya en el terreno de la especulación se cree que poseían un sentido ritual como lo menciona Gombrich:

“Es verosímil que sean vestigios de aquella creencia universal en el poder de la creación de imágenes; en otras palabras esos cazadores primitivos creían que con solo pintar a sus presas – haciéndolo tal vez con sus lanzas o sus hachas de piedra – los animales verdaderos sucumbirían a su poder” .<sup>6</sup>

Sobre las pinturas rupestres más antiguas no existen datos contundentes en torno a quienes las realizaron, fechas y otros datos, sabemos cuestiones generales como el hecho de que estas pinturas de un claro sentido ritual son productos culturales que junto con la cerámica, textilería, cestería y orfebrería formaron lo que hoy se conoce como arte paleoamericano y cuyos principales registros datan de 1300 a 200 años a. C..Mientras que las pinturas de San Borjita en Baja California. Son las pinturas murales más antiguas encontradas hasta este momento y se remontan a 7 500 años a. C, sin duda el trabajo de investigación sobre estos registros pictóricos seguirá dando frutos y arrojando nuevas luces sobre estas antiguas formas de expresión que forman parte de los múltiples

---

<sup>6</sup> GOMBRICH, E. H., La Historia del Arte, Madrid, Debate, 1998.p42

productos culturales del periodo Paleomaericano. Y Sobre el arte paleoamericano su origen sentido y su estética Juan Acha nos dice:

“Para nosotros, todo comenzó con la utilidad práctica de la sobrevivencia, cuando se enterraba a los muertos por que apestaban, se tocaba el tambor para que llueva y se dibujaba para propiciar la caza y la pesca. Luego los dibujos cumplieron fines comunicativos. Poco a poco se fue atribuyendo a seres sobre naturales el curso de los fenómenos naturales y humanos, mientras la fantasía iba creando los dioses a imagen y semejanza de animales quiméricos o del hombre. Surgió entonces el culto a las deidades y a los muertos. la magia fue pasando de tecnología a religión, con los asentamientos humanos y la aparición de la agricultura,”<sup>7</sup>

Al analizar visualmente estas pinturas, y lo que encontramos en estos muros de piedra son vestigios de un gran impacto visual, formas sintéticas y una paleta reducida de color, estas pinturas son sin duda alguna un primer momento en una línea de tiempo que se continua hasta nuestros días, pero que no se mantiene como una evolución uniforme sino que va cambiando de trayectoria, se ramifica y se hace diversa una línea cuyo trazo se va ajustando a los momentos que acompaña, línea que en momentos amenaza con interrumpirse tomando fuerza en nuevos trazos vigorosos que incorporan otra manera de ver, otros materiales, otras motivaciones. El trazo inicial lo vemos esbozado en el tiempo

---

<sup>7</sup> ACHA, Juan, Las Culturas Estéticas de América Latina,1993, UNAM. p 31-32

en los muros de las cavernas, pero, aunque el testimonio es rico visualmente, este carece de elementos suficientes que nos permitan profundizar en su estudio. De hecho, aunque estos primeros testimonios pictóricos observados en las pinturas rupestres encontradas en nuestro país en la sierra de San Francisco y zonas cercanas son muy antiguos no se ha establecido una relación directa con los murales realizados en la zona central y sur de México. Dichos Murales mejor conservados y más estudiados son los murales realizados posteriormente en la región conocida como Mesoamérica que abarca buena parte de México, en esta región se dio un desarrollo cultural muy complejo, con un sin fin de peculiaridades que lo diferenciaban de otras culturas que florecían en ese momento.

Como lo menciona Octavio Paz:

“A diferencia de lo que ocurría con persas, egipcios o babilónicos, las civilizaciones de América no eran más antiguas que las europeas: eran diferentes. Su diferencia era radical, una verdadera otredad.<sup>8</sup>”

---

<sup>8</sup> Paz, Octavio, Los privilegios de la vista. Arte de México, en Obras Completas IV, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2001. P. 108



DiseñoTheotihuacano  
de pintura mural

## 1.2. La Pintura Mural Prehispánica

Las pinturas rupestres del norte de México son un referente importante de la pintura mural prehispánica, sin embargo haciendo un análisis exhaustivo no podemos tender un puente firme entre estas primitivas formas de expresión pictórica y el periodo en el que florecieron las grandes culturas mesoamericanas, si bien todo se puede poner bajo la denominación de prehispánico las pinturas rupestres del norte del país corresponden a otro nivel de desarrollo cultural con marcadas diferencias. Hecha esta aclaración nos dispondremos a hablar de la región de Mesoamérica y en particular de la pintura mural que se desarrolló en esta área del mundo, antes de la llegada de los españoles.

La civilización mesoamericana produjo sistemas culturales muy complejos, cuyas manifestaciones y productos culturales causaron y causan fascinación hasta nuestros días.

Mesoamérica fue la designación dada por el etnólogo alemán Paul Kirchhoff<sup>9</sup> para agrupar a una región con rasgos culturales compartidos como el uso de ciertos cultivos así como la forma o técnica de cultivo, que incluía el uso de la coa ó bastón aplanador, espejos de piritita, tubos de cobre para horadar piedra, espadas de madera con hojas de pedernal, patios para juego de pelota, escritura jeroglífica, signos para números y valor relativo de estos según la posición: años de 18 meses de 20 días cada uno, con cinco adicionales; combinación de 20 signos con 13 números para formar un periodo de 260 días. Todos estos rasgos eran comunes a las culturas que habitaban esta vasta región y a pesar de que experimentaban diferencias de orden lingüístico y en cuestiones de orden político y religioso.<sup>10</sup> Estos pueblos compartieron diversas formas de expresión y producción cultural como la pintura.

Las primeras crónicas y testimonios de los productos culturales que podemos llamar “arte prehispánico” y sobre todo los que son de mayor interés por tratarse de registros pictóricos sobre muro provienen de los testigos que presenciaron la imponente grandeza de otra cultura, tal es el caso de Hernán Cortés que al describir la manera en la cual decoraban los muros nos dice:

“Y estas casas y mezquitas...tienen las muy atumadas con plumajes y paños muy labrados y con toda clase e gentileza...”

---

<sup>9</sup> \_SANCHEZ de Bustamante L. Tiempo Mesoamericano, INAH, Mesoamérica/mesoamerica.html, <https://www.inah.gob.mx/images/interactivos/20150101>, Recuperado 15 abril de 2018

<sup>10</sup> Bernal, Carrasco, 1987, Historia General de México, El Colegio de México, Harla, México. p. 150,158



El asombro que provocó en estos nuevos espectadores el “arte prehispánico” y en los que de manera posterior intentaron trazar una estética de los productos culturales prehispánicos saltaban del horror ante la imposibilidad de ajustar lo que veían a lo que conocían como lo comenta Octavio Paz:

“Desde el principio, como siempre ocurre, se intentó aminorar la extrañeza de la civilización mesoamericana y de su arte. Parecía inexplicable que los indios americanos, por si solos y sin contacto con el exterior, hubiesen creado sociedades complejas y que, en muchos aspectos, rivalizaban con las europeas.”<sup>11</sup>

Durante mucho tiempo se creyó que el legado mas importante del México prehispánico se encontraba en las construcciones arquitectónicas y que la mejor muestra de su arte la podíamos ver en la escultura, sin embargo poco a poco se han ido revelando las imágenes pintadas en los muros que se encontraban ocultas, mostrándonos una cosmovisión fijada en los muros de piedra y en el tiempo por medio del color y la forma.

Los Cantares Mexicanos nos dan cuenta de la importancia que la pintura y los pintores tenían para estos pueblos:

El buen pintor: entendido, dios en su corazón,  
Diviniza con su corazón en las cosas,  
Dialoga con su propio corazón.  
Conoce los colores, los aplica, sombrea;  
Dibuja los pies, las caras,

---

<sup>11</sup> Paz, Octavio, Los privilegios de la vista. Arte de México, en Obras Completas IV, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2001. P. 108

Traza las sombras: logra un perfecto acabado.  
El mal pintor: corazón amortajado,  
Indignación de la gente, provoca fastidio;  
Engañador, siempre anda engañando.  
No muestra el rostro de las cosas;  
Da muerte a sus colores,  
Mete a las cosas en la noche.  
Pinta las cosas en vano; sus creaciones son torpes, las hace al  
azar,  
Desfigura el rostro de las cosas.<sup>12</sup>

La pintura prehispánica se desarrolló básicamente sobre tres soportes, la cerámica, los códices y los muros. De la cerámica se conservan innumerables ejemplos de diversas culturas que ilustran la importancia de la pintura y la destreza de sus ejecutantes, de los códices se conservan muy pocos, debido a las características propias de los soportes sobre los cuales se realizaban, ya que estaban pintados sobre piel o papel, y habrá que decir que no solo el tiempo se encargó de consumir esos antiguos libros que guardaban auténticos tesoros de conocimiento, también el fuego y la sinrazón borrarón para siempre esas pinturas.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> LEÓN Portilla, Los Antiguos Mexicanos, 1993, FCE, México. p 163

<sup>13</sup> Diego de Landa al establecer el tribunal en Maní, comenzó a incautar y destruir sus objetos religiosos lo que incluía no sólo imágenes sino los códices. FLORESCANO Enrique, Memoria indígena. México, Taurus, 1999, p. 232.

Los primeros estudios sobre pintura prehispánica se basan en la escases documental y no por ello carente de importancia, dichos estudios sirvieron para sentar las bases de análisis posteriores, los primeros investigadores van trazando con sus observaciones el gran mapa que tenemos hoy en día de la pintura prehispánica, una de estas miradas es la de Manuel Toussaint. Que en sus estudios sobre la pintura precortesiana nos recomienda la siguiente clasificación:

“La pintura Precortesiana debe de estudiarse en varias manifestaciones:1.-Decoración de edificios, a semejanza de los de la arquitectura griega. 2.- Pintura religiosa, que llega a producir obras sueltas. 3.- La colección de documentos que conocemos con el nombre de códices precortesianos.<sup>14</sup>”

Pero además de sugerir la clasificación anterior Don Manuel Toussaint nos da la siguiente panorámica de la pintura indígena

“El pintor precolombino era el hombre sabio que poseía el secreto de la escritura y de las diversas ciencias a que se referían los códices así vemos que se le llama Tlacuilo, es decir maestro. Por su asunto los códices pueden clasificarse de la siguiente manera: códices cronológicos- su mayor producción consta de anales- genealógicos, catastrales, rituales, calendáricos y filosóficos. Como todo el arte precortesiano, la pintura tiene como base el simbolismo religioso y es difícil, en consecuencia, encontrar códices que caigan aisladamente en cada uno de los

---

<sup>14</sup> Toussaint Manuel, Arte Colonial en México,1990, UNAM, México. p.7

renglones indicados. Los arqueólogos llegan a simplificar esta clasificación dejando dos simples divisiones: códigos calendáricos-mitológicos y códigos histórico-tradicionales.”<sup>15</sup>

El rompecabezas de la pintura mural prehispánica se ha ido armando poco a poco mostrándonos la importancia de la pintura sobre muro. Estas obras se realizaron en el exterior e interior de los edificios precolombinos, partiendo de un muro encalado el cual se pintaba de distintas maneras en algunos casos como en las pinturas de Teotihuacan se pintó al fresco, es decir, teniendo el muro químicamente receptivo trabajando de primera intención a la manera de un fresco y se continuaba con la ayuda de aglutinantes que permitieran la fijación del color,

En la actualidad tenemos mucha información sobre pintura mural prehispánica, producto de la investigación de muchos especialistas que se han abocado a su estudio, tal es el caso de la Dra Beatriz de la Fuente cuyo legado es de gran importancia, y sobre el tema nos refiere:

“El universo de la pintura mural prehispánica en México es abundante y complejo: testimonio inigualable de una de las actividades humanas primordiales del México antiguo.”<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Íbid, p7-8

<sup>16</sup> De la Fuente, Beatriz, 1995, La Pintura Mural Prehispánica en México, UNAM, recuperado el 5/10/20, <http://www.pinturamural.esteticas.unam.mx/sites/all/themes/analyticly/images/galerias/boletin/boletin2.pdf>, p2

En la pintura Mural Prehispánica se combinan ya dos artes la arquitectura y la pintura, esta combinación fue la que permitió su permanencia hasta nuestros días ya que testimonios de otro tipo como los códices se perdieron para siempre consumidos por el tiempo, el fuego y la sinrazón. Aunque se habla de manera general de pintura mural prehispánica, debido a un estilo general, se tienen que observar diferencias estilísticas en las distintas culturas mesoamericanas así como diferencias de estilo en una misma cultura, observada en distintas etapas o periodos que van marcando rasgos particulares

. Hoy en día los restos de pintura mural son significativamente inferiores que los testimonios arquitectónicos, sin embargo, el estudio, los trabajos de conservación y los nuevos hallazgos nos llevan a imaginar lo impresionante que debieron ser las ciudades antiguas llenas de color en sus muros. Los muros, principalmente, de piedra eran aplanados con una mezcla de cal y arena, y sobre esta capa que era consecutivamente más delgada hasta llegar a la aplicación de una capa delgada de cal, se aplicaba el color. En el exterior se usaba una combinación limitada de colores y en el interior de las construcciones se ampliaba la paleta y se hacían mas complejos los diseños. Sobre las técnicas que se usaron en la pintura mural, podemos encontrar una gran diversidad que parte de la pintura a la cal, en combinación con distintos temple, rematando en múltiples

casos con un pulido final que caracterizaba a muchas de estas pinturas.”<sup>17</sup>

Sobre los soportes usados en la pintura mural prehispánica, la Dra. Ascensión Ferrer en su libro sobre pintura mural nos refiere lo siguiente:

*Las culturas indígenas de la América precolombina usaron como soporte los muros de piedra de sus palacios, templos santuarios y pirámides, así como el adobe para sus construcciones más modestas. Sus técnicas pictórico-murales eran parecidas a las europeas clásicas, si bien el acabado de pulimentado se practicaba sobre fondo rojo. Se estucaba y teñía la piedra tallada. El uso de la cal era conocido antes del Descubrimiento.*<sup>18</sup>

Sin embargo, estos estudios son solo una aproximación por lo que vale la pena ampliar la revisión sobre la técnica de la pintura mural indígena prehispánica. Sobre esto tomaremos los estudios realizados por Roberto Alarcón en su libro tecnología de la obra de arte en la época colonial, en su apartado de pintura.

En México, el conocimiento de la pintura mural se remonta a épocas históricas muy tempranas. Sabemos de la existencia, en varias regiones de nuestro país, de pintura rupestre trabajada a

---

<sup>17</sup> Ídem,p3

<sup>18</sup> FERRER MORALES, A., La pintura mural, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995. p.45-46

base de ácido úrico al igual que en otras partes del mundo. Los habitantes de este continente, aun sin conocer los avances de otras zonas geográficas, para el periodo clásico habían desarrollado toda una especialización en las técnicas de decoración mural. Desde entonces se han utilizado el temple y la pintura a la cal, técnicas que siguen siendo empleadas hasta nuestros días...

Son muchas las características de la pintura mural del México antiguo que la diferencian de las técnicas empleadas en el viejo continente, destacando las del empleo de distintos materiales para la construcción de los muros. Estos van a corresponder al desarrollo arquitectónico de la cultura de que se trate, de los materiales disponibles en la región y del desarrollo tecnológico de la época a la que pertenece la construcción. Así encontramos desde el empleo de materiales pétreos pegados con arcilla, piedras unidas a base de cal y arena, y bloques de tepetate unidos con lodo, hasta el uso de piedra perfectamente cortada y unida con mortero de cal y arena- como en Teotihuacán-, o la utilización de piezas de barro cocido, unidas a base de concha molida calcinada –un tipo de cal- y arena como en Comalcalco, Tabasco durante el clásico maya.

La preparación de los muros para ser decorados con pintura, dependía tanto de materiales locales como del conocimiento técnico de los artistas. Generalmente el muro se aplanaba con

materiales como lodo o una pasta a base de cal y arena; sobre esta capa se aplicaba un enlucido que se realizaba aplicando varias manos de cal mezcladas con una goma natural. De esta manera se evitaba la gredosidad de la cal al fraguar, terminando con el bruñido de los aplanados. Se ha mencionado como tradicional el empleo de la baba de nopal para realizar la mezcla del aplanado, así como la mezcla de ácido úrico que daba consistencia a esta capa.

Sobre este enlucido se realizaba el dibujo, generalmente a mano libre, - ya que solamente se ha encontrado repetición de elementos en los guarda polvos de Teotihuacán, y al realizar el análisis comparativo de estos elementos se ha comprobado que no se usó la técnica de la sinopia-; éste generalmente se realizaba utilizando una aguada aplicada con pincel muy delgado.

La aguada consistía en una pequeña cantidad de pigmento finamente molido, generalmente de color rojo o negro, con agua o agua segunda de cal. Así las áreas que quedaban delimitadas por el dibujo eran cubiertas por colores generalmente planos y sin mezcla. Una vez terminada esta labor, se delineaba nuevamente el contorno de la pintura, utilizando los mismos colores que en el dibujo.



Otra forma de trabajo utilizada en los murales del México antiguo era el dibujo de la decoración delineando solamente el diseño. En el uso de esta técnica se trabajaba el fondo a base de una mezcla de cal pigmentada, aplicando delgadas capas de



7Fragmento de pintura mural, Teotihuacan

aplanado coloreado. Los elementos decorativos se aplicaban de la misma forma aplicando un color de cal pigmentada a la vez. Con esta técnica podemos observar que los diferentes colores encontrados en los murales prehispánicos corresponden cada uno a un aplanado de cal coloreada. Para finalizar el trabajo se bruñía todo el muro decorado. Esto servía para dar unidad a todo el conjunto, ya que los pisos eran trabajados monocromáticamente, pero con la misma técnica. El hecho de bruñir los aplanados para el acabado, da como resultado la desaparición de las “juntas” entre un aplanado y otro, creando unidad óptica al aplanado.

Estos ejemplos se pueden apreciar en Tetitla y Atetelco, en Teotihuacán. A esta Técnica pictórica, empleada únicamente en América, se le conoce como pintura a la pasta de cal.”<sup>19</sup>

Sobre la misma línea, pero de una manera mas amplia Ana Garduño en su libro Pintura Mural Mesoamericana, nos explica:

Como es bien sabido, los mesoamericanos, pueblos de elevado nivel cultural, tuvieron la costumbre de pintar sus construcciones principales. En general, las paredes externas de los edificios recibirán una capa de cal a manera de aplanado, y sobre ella se aplicaban uno o dos colores, reservándose para los muros del interior el empleo de múltiples colores con los cuales utilizando técnicas diversas, se creaban imágenes o escenas narrativas que aun hoy en día nos sorprenden.

Las funciones que desempeñaban esas pinturas se puede resumir, sobre todo en dos: una satisfacía la necesidad de transmitir conceptos y comunicar ideas, y para ello se utilizaban imágenes y colores que tenían un significado específico; la otra era una función estética, ornamental, por lo que en múltiples ocasiones los muros se recubrían con elementos que, según su concepción eran considerados como “bellos”<sup>20</sup> 9

---

<sup>19</sup> Alarcón Cedillo, Roberto, 1993, Universidad Iberoamericana, México, p12-13

<sup>20</sup> Garduño Aña, 1997, Pintura mural mesoamericana, CNCA, México. p 9

Hablar de pintura mural prehispánica nos obliga a delimitar su estudio en etapas cronológicas que nos permitan un mejor entendimiento de este fenómeno. La primera etapa es el periodo preclásico que comprende del 2500 a.C. a 250 d.C. en esta etapa se conoce del uso de la pintura mural, sin embargo los hallazgos son escasos y se encuentran en malas condiciones de conservación por lo cual no se puede profundizar en su estudio.

El periodo clásico que comprende del 250 d.C a 800 d.C nos ofrece mayor número de obras mejor conservadas y nos da cuenta de la maestría que muestra la ejecución de estas obras.

Los ejemplos mas notables estudiados hasta el momento del periodo clásico son: Teotihuacán, Cholula, Monte Albán, las Higueras y los murales de la Zona Maya.

Teotihuacán: En esta zona del altiplano central de México se desarrollaron conjuntos pictóricos decorando por igual templos que complejos habitacionales, lo cual hace pensar que la pintura mural era una práctica común, la pintura mural de Teotihuacán se coloca tanto por su extensión como por su propuesta pictórica como la mas impresionante de Mesoamérica, el color rojo es un rasgo distintivo de estos murales que dejan ver que se trabajaba sobre una base rojo sobre la cual se pintaban los de más colores, los motivos eran abstractos de carácter mítico religioso. La obra mas destacada de la pintura mural Teotihuacana es el TLALOCAN.



#### 8 Fragmento de Pintura mural, Teotihuacán

Cholula: En esta zona cercana a Teotihuacán, se encuentra el mural conocido como "los bebedores" en el cual se plasma una escena de personajes con carácter festivo, al parecer en torno a una bebida, que presumiblemente se trata del pulque. Un rasgo de esta pintura es que compositivamente se desarrolla en franjas con un claro sentido horizontal y un sentido menos solemne.

Monte Albán: Esta ciudad de habitada por grupos de origen Zapoteco tuvo influencia de Teotihuacán y dada su ubicación geográfica también se vio influenciada por la zona Maya, pero como muchas otras ciudades y culturas desarrolló sus propios rasgos culturales y desde luego esto se vio reflejado en la pintura Mural, el primero fue que las pinturas se ejecutaba en el interior de las tumbas y sumado a esto la otra característica es el uso de jeroglíficos para asentar los nombres de los personajes plasmados en las pinturas. Los ejemplos mas notables de la pintura mural zapoteca son las pinturas que se encuentran en el interior de las tumbas 104 y 105.

Las Higueras. Ubicado cerca del Tajín, tuvo un desarrollo paralelo al de esta ciudad, sin embargo, del Tajín no se conservan registros de pintura mural. En este lugar se encuentran pinturas murales que representan una escena religiosa, una procesión, se cree que pertenece a dos épocas diferentes, y algo de gran importancia en estas pinturas es el hallazgo de un proceso de mantenimiento a las pinturas, al encontrarse de 20 a 30 capas posteriores que revelan estos procesos.

Zona Maya: La zona maya comprende el sureste de México, así como Guatemala, Belice y Honduras. Los Mayas se caracterizan por haber hecho de la pintura una de sus principales manifestaciones culturales. Cultivó la pintura principalmente sobre tres soportes: los códices, la cerámica y los muros. Y como en las otras culturas que florecieron en Mesoamérica los mayas intervenían pictóricamente sus construcciones, en el exterior, pero principalmente en el interior, pintando muros y bóvedas, o mejor dicho la parte interior de un frente, lo cual es un aporte arquitectónico de los mayas. Los ejemplos mejor conservados se encuentran en Yucatán en la zona de Chichén Itzá y en Chiapas en Bonampak, en donde se encuentra uno de los murales mayas mejor conservados. La investigadora Lic. Leticia Staines Cicero nos habla sobre esto:

“UNA CIVILIZACIÓN POLICRÓMICA En la cultura maya el color formó parte fundamental del lenguaje visual de las manifestaciones plásticas, ya que la mayoría de las construcciones arquitectónicas estaban pintadas y los grandes mascarones, el alto y bajo relieve, las esculturas, estelas, altares y la cerámica ritual se cubrían de policromía. Sin embargo, la apariencia que tenían en aquella época antigua ahora se ha

perdido pues la fragilidad de la pintura ha ocasionado que poco se conserve de este universo de color. Los edificios eran contruidos de piedra caliza, la cual quedaba oculta por una capa de estuco, que se elaboraba al mezclar cal obtenida de la misma piedra caliza y arena, lo que daba una pasta blanquecina. Así con el estuco se lograba una superficie lisa sobre la que se impregnaban los pigmentos y se trazaban figuras. Posiblemente el exterior de la mayoría de las grandes edificaciones de las ciudades mayas se pintaba de rojo y según las evidencias que aún se conservan, quizá en las fachadas hubo escenas, aunque la mayoría de los murales que se han preservado se encuentran en tumbas y en el interior de los cuartos. Las imágenes pictóricas ocuparon diversos espacios arquitectónicos como jambas, dinteles, cornisas, frisos y molduras en el exterior y, pisos, muros, banquetas, la bóveda y las piedras tapas de bóveda, en el interior de los cuartos. El procedimiento para realizar la pintura mural iniciaba desde la búsqueda para obtener los pigmentos; algunos eran de origen inorgánico y se extraían de las tierras, otros provenían de materiales orgánicos y se encontraban en la vegetación como el azul y verde, así los mayas lograron crear una variada paleta cromática. El aglutinante, para fijar los pigmentos, se conseguía en la savia de algunos árboles y de plantas gomosas. El enlucido de cal que se utilizaba como soporte en la superficie donde se pintarían las imágenes, se

alisaba hasta que estuviera uniforme; después el artista dibujaba el contorno de las figuras generalmente con una línea roja y las rellenaba de color; al finalizar, el rojo del contorno se repintaba de negro. Es posible que los pintores pertenecieran a la elite, sin embargo hace falta más información acerca del papel que tenían dentro de la organización social de los grupos mayas. Los murales más tempranos que se han descubierto hasta ahora corresponden al periodo Preclásico tardío (400 a.C.-250 d.C.) y se trata de pinturas en contextos funerarios y por tanto la iconografía parece aludir a los niveles del cosmos, a los dioses y a los antepasados. Las del periodo Clásico (300-900 d.C.) se refieren a hechos históricos y míticos del hombre y de los dioses, guerra, autosacrificio, rituales relacionados con las familias dinásticas y eventos celestes. En las pinturas del Postclásico (900-1550 d.C.), se presentan algunas variantes iconográficas; predominan las imágenes de dioses y no la de los miembros de la elite, pero el cambio más notable es en el estilo y en la presencia de rasgos distintos a los de la tradición pictórica del Clásico. Para mostrar las características antes expuestas se describen algunos ejemplos a partir de la cronología y la temática.”<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Staines Cicero Leticia, Revista Digital Universitaria 10 de agosto 2004 • Volumen 5 Número 7 • ISSN: 1067-6079, [http://www.revista.unam.mx/vol.5/num7/art40/ago\\_art40.pdf](http://www.revista.unam.mx/vol.5/num7/art40/ago_art40.pdf) p 3-4 Recuperado el 18 abril de 2017



9Fragmento de Murales de Bonampak

Después del declive de múltiples ciudades Mayas y del colapso repentino de Teotihuacán se inicia el llamado periodo epiclásico y surgieron centros como Cacaxtla y Xochicalco que fueron poco a poco ocupando el lugar que dejaban las ciudades en declive, estos lugares tuvieron un desarrollo económico basado en el incremento del comercio lo que desembocó en el florecimiento de sus centros urbanos y el arte y la pintura Mural fueron manifestaciones que tuvieron gran importancia, con un estilo ecléctico que tenía varias influencias que marcaron su producción cultural e impidieron el desarrollo de un estilo propio.

La hegemonía Nahuatl en el Altiplano central en el periodo llamado postclásico estaría marcada por una especialización y el desarrollo de un



estilo propio que fue implantado en los territorios bajo su influencia. Como lo menciona Carmen Aguilera.

Hacia el periodo denominado postclásico tardío (s XV y XVI), en el centro de México el trabajo de la pintura Mural entre los nahuas era realizado por especialistas agrupados en calpullis y el aprendizaje del oficio se iniciaba a edades muy tempranas<sup>22</sup>. Por el día en que nacían los niños, se creía que estaban predestinados para realizar cierto tipo de trabajo; igualmente pensaban que Quetzalcóatl había sido el inventor o creador de la pintura y de otros oficios y artes como el canto, la plumaria, la agricultura, la escultura y la arquitectura.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Codice Mendocino, Códice de Mendoza o Códice Mendocino, que recibe su nombre de Antonio de Mendoza, primer virrey de México que mandó a hacer este documento con la finalidad de que el rey Carlos V conociera a través de este tipo de elaboraciones la historia y organización social de los mexicas.

La copia se realizó en 1542 con la ayuda de los tlamatime (sabios indígenas), quienes hicieron una explicación del contenido, la cual fue traducida y transcrita al español en hojas previas y sucesoras a laminas con los pictogramas, o incluso sobre ellas.

El códice está conformado por 71 páginas divididas en tres secciones, a través de las cuales se presenta una lista con los tlatoanis mexicas, se hace un registro de los pueblos sometidos y se incluye una narración sobre la vida cotidiana de los mexicas.

Recuperado, <https://www.gob.mx/cultura/es/articulos/codice-mendoza-la-cronica-mas-completa-de-mexico-tenochtitlan?idiom=es>, 15/enero/2021

<sup>23</sup> Aguilera, Carmen, El Arte Oficial Tenochca, su significación social, 1977 , UNAM, México, p38

## 1.1 Pintura Mural Novohispana



10 Fragmento, murales de Ixmiquilpan, Pintura al fresco

“Sobre el tiempo redondo de los mayas, pensando que todo lo que ha sido, sucederá, pasan siglos y adviene la Conquista. España es un gañan con hambre de riquezas y el siglo XVI abre sus puertas al capitalismo rapaz.

Toda la modernidad se abalanza sobre un mundo permanentemente antiguo. La coraza y la espada, el arma de fuego y el corcel despedazan un lítico instrumental que nada tiene que oponer, con sus chimallis de cuero y sus macanas de pedernal, ante la nueva tecnología de la pólvora y el hierro.

A seguidas llegaron los misioneros a sembrar la paz de la cruz en sus surcos sangrientos abiertos por la guerra. La conquista espiritual resulta mas feroz que la más cruel de las batallas. Fray Juan de Zumárraga, primer obispo de Nueva España, Fray Diego de Landa, primer obispo de Yucatán, inician los autos de fe,

verdaderos crímenes de lesa cultura humana, durante noches y días arden las piras inquisitoriales en las que destruyen miles de códices murales con lo mas relevante de nuestra cultura indiana. Ya no mas el pensamiento filosófico de nuestro tlamatinime, la insuperable exactitud calendárica de nuestros astrónomos, el profundo ritual de nuestros balames. Desde el Vaticano se ordena la destrucción total de las artes plásticas por idolátricas: con los sillares del Templo Mayor se erige la Catedral Metropolitana.

Se trata de triturar la, impíamente, al espíritu a la conciencia, a la idea y a la palabra.

Y para todo esto se manipula al muralismo. Ante el problema de incomunicación verbal, los capitanes de la fe, de todas las ordenes eclesiásticas, acuden al lógico recurso de comunicación visual. Si todos los Teocallis indígenas estaban decorados con la imagen de sus dioses tutelares, ¿por qué no hacer lo mismo con los nuevos conventos de la cristiandad? Y así claustros y corredores se ilustran con los pasajes de la vida, pasión y muerte de Cristo, el nuevo dios invasor.”<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Villagómez Levret A, 1999, Tiempo de Muralismo, Memoria Congreso Internacional de Muralismo, Antiguo colegio de San Ildefonso, México. p 109

Hablar de la pintura mural novohispana nos obliga a reflexionar sobre los antecedentes prehispánicos y sobre el contexto en el que se sientan las bases de esta forma de expresión pictórica. Tomando como base la cuestión material y técnica de la pintura se puede hablar de continuidad, es decir que, la pintura mural novohispana retoma muchos elementos usados por los pintores indígenas anteriores a la conquista.

Este momento en el devenir de la pintura mural en México, nos ofrece mayor información y testimonios, tanto materiales, como documentales. En lo que respecta a los testimonios materiales se cuentan un buen número de pinturas murales en un estado que permite su estudio y análisis, y los trabajos de restauración que se practican en edificios coloniales siguen arrojando sorpresas al develar sobre sus muros, restos de pintura mural, en cuanto a lo documental un gran número de estudiosos han puesto sus esfuerzos en el análisis y rescate de la pintura mural. Es en el siglo XX cuando estudiosos del Arte Novohispano, van trazando y configurando una Estética del Arte Mexicano, notables como Justino Fernández, Salvador Toscano, Eulalia Guzmán, y muchos otros han contribuido con este esfuerzo.

### **1.3.1. Estética de la pintura Novohispana**

Justino Fernández en su obra nos habla del arte y de los criterios estéticos que enmarcaron la producción de la pintura mural Novohispana:

“Que haya habido en la nueva España del siglo XVI supervivencias medievales especialmente en la arquitectura, ya románica, ya góticas no invalida que el nuevo concepto de arte acabara por

imponerse. Las exigencias de las circunstancias hacían mano de lo que fuera y así nacieron esas iglesias y conventos nuestros que por la mezcla de formas, la libertad y espontaneidad con que fueron manejadas produjeron ejemplares sui generis de carácter tan especial. Mas apenas se trató de la intervención de artistas doctos formados en el viejo mundo en las corrientes del arte renaciente, bien que aparecieron obras que no dejan lugar a dudas de su origen, como los esplendidos retablos de Huejotzingo y Xochimilco, por ejemplos.”<sup>25</sup>

A manera de síntesis Justino Fernández nos dice:

Podemos resumir cuanto hemos investigado y se nos ha revelado a través de las opiniones estéticas expresadas desde el siglo XVI hasta la primera década del siglo XIX, que es tanto como decir, la vida, la historia entera de la nueva España.

La estética que informa el gusto y el arte en el siglo XVI, desde el advenimiento de la cultura occidental, por medio de conquistadores, frailes y después por colonos, criollos y mestizos, es la clásica y renacentista, moderna. Se caracteriza por su admiración por los órdenes clásicos arquitectónicos, por el arte naturalista y la belleza clasicista, y lleva las notas de, proporción, perpetuidad, carácter, nobleza, galanura y fuerza: la suntuosidad fue más bien medida religioso-política; todo basado en la buena técnica, en el conocimiento de los oficios.

---

<sup>25</sup> Fernández Justino, *Estética del Arte Mexicano* 1990, UNAM, México. p 173

Esta estética informa, informa también y sirve de expresión al sentimiento de la grandeza mexicana, entiéndase de la nueva España y de la ciudad de México en particular. Como parte del fenómeno cultural del tiempo, la estética y la grandeza van unidas al sentimiento religioso...”<sup>26</sup>

La pintura Mural durante la época colonial ocupó un lugar de primordial importancia ya que el poder comunicante de la imagen se puso al servicio de los conquistadores que vieron en la pintura un medio idóneo para implantar sus ideas, ya que este medio de expresión no era ajeno al mundo indígena que se valía de la imagen de manera preponderante para plasmar, su cosmovisión y para registrar su pasado, presente y futuro. Y más aun la pintura Mural que era una práctica común, en distintos ámbitos desde lo civil en la decoración de casas hasta los murales que registraban el universo religioso del mundo indígena en los muros de los templos. por lo cual se usó como un puente intercultural, que rebasaba las fronteras del lenguaje y operaba para adoctrinar a los habitantes originarios de la nueva España en una nueva estructura de pensamiento, y un nuevo sistema de creencias, es decir una nueva forma de ver y sentir el mundo. La Pintura Mural fue usada como una continuación de la conquista, ahora en el plano de lo espiritual.

La manifestación más

interesante que produjeron los indígenas adiestrados por los frailes, fue, seguramente, la decoración de los templos y monasterios que se levantaron en la nueva España durante el siglo XVI. La mayor parte de esos edificios estuvo decorada con

---

<sup>26</sup> Ibidem. p 219.

pintura al Fresco en que los neófitos reproducían, tomándolos de grabados de libros impresos, asuntos relacionados con el culto. El interior del templo estaba decorado en su totalidad de sus muros, salvo el ábside en el que se encontraba un gran retablo, de estilo renacentista, que ocupaba toda la cabecera del edificio. Pocos monumentos conservan esta decoración, pero buena muestra de ella es la que ornamenta el templo agustiniano de Acolman en el estado de México.”<sup>27</sup>

#### 1.4. El Muralismo del México independiente



11 Pintura Mural realizada por Juan Cordero, Iglesia de Santa Teresa, Ciudad de México

Este periodo se caracteriza por ser una etapa en donde La Pintura Mural tuvo un declive en su producción, asociada a distintos aspectos, sociales, económicos y políticos, que afectaron a la pintura de gran formato, sin embargo, la pintura mural se mantuvo viva en gran medida gracias a las prácticas populares que de manera general dieron a la pintura,

---

<sup>27</sup>Toussaint, Manuel, 1939, La pintura en México durante el siglo XVI, Imprenta mundial, México p.15

los mejores ejemplos de la época. Uno de estos productos de la cultura popular que ayudaron a mantener la tradición del Mural, fue la pintura decorativa de las Haciendas de México, y por supuesto las obras ejecutadas por Pelegrín Clavé y Juan Cordero, en La Profesa y San Fernando y Santa Teresa.

Sobre este periodo, que si bien no fue el más prolífico, sí permitió la continuidad de la Pintura Mural, el Maestro Adrián Villagómez nos comparte este texto que de manera clara y contundente nos da cuenta de este momento:

El alba del XIX se enciende con el tañido de Dolores y el imperialismo ibérico abandona la nueva España por las mazmorras de San Juan de Ulúa.

La práctica mural se refugia en la inocua decoración de basílicas y parroquias y, excepcionalmente, gracias a Pelegrín Clavé y a Juan Cordero, en la cúpula de la Profesa aquél, y este en las de San Fernando y Santa Teresa. Pero el desempeño muralístico mayor de Cordero fue en la escuela Nacional Preparatoria con su obra Triunfo de la ciencia y el trabajo sobre la envidia y la ignorancia, lamentablemente destruido con posterioridad.

La expresión pictórica de esta centuria no le debe casi nada a la pintura académica. Su mérito y relevancia se localiza, por todo el país brotan nombres desconocidos: Estrada y Zalmerón en Jalisco, Bustos en Guanajuato, Silva Vandeira en Durango, Montiel en Veracruz, Arrieta en Puebla, el "Pingo" Torres en Michoacán, Icaza en la Ciudad de México, y junto con ellos preferentemente, los gloriosos anónimos de cuyo prodigioso



talento salen miles de retratos, exvotos, escenas costumbristas y “milagritos”. Los pintores muralistas tienen en las haciendas su gran campo de acción. Si algo de bien realizan los terratenientes y latifundistas del Porfiriato en esta materia, aunque sin proponérselo, es el de ornamentar sus feudos con escenas de labor, reconociendo en la humildad de las magueyeras la base de su aristocracia pulquera. Muros y muros se ornamentan con todo el proceso del agave, desde su siembra y beneficio hasta su transporte y consumo en la ciudad. Junto a esta temprana primordial aparecen las escenas de género, suertes charras, jaripeos, corridas de toros a la mexicana, ferias, fiestas y paseos, La norteña en La Barca, Jalisco, La Huerta de Padre Navarro en Aguas Calientes y la Hacienda de Tetlapayac, en Apam Hidalgo serían unos de los grandes ejemplos en este importantísimo rubro. Pero es la obra monumental de José Guadalupe Posada que inaugura el arte moderno mexicano.<sup>28</sup>

La pintura mural como cualquier otra forma de expresión y sobre todo entendida como un producto cultural que es resultado de la interacción de factores de distinta índole y sobre todo de cuestiones económicas, llevó a que la producción de murales se viera limitada a espacios en donde la actividad económica se concentraba como lo fueron las

---

<sup>28</sup> “Villagómez Levret A. op. cit”p.110

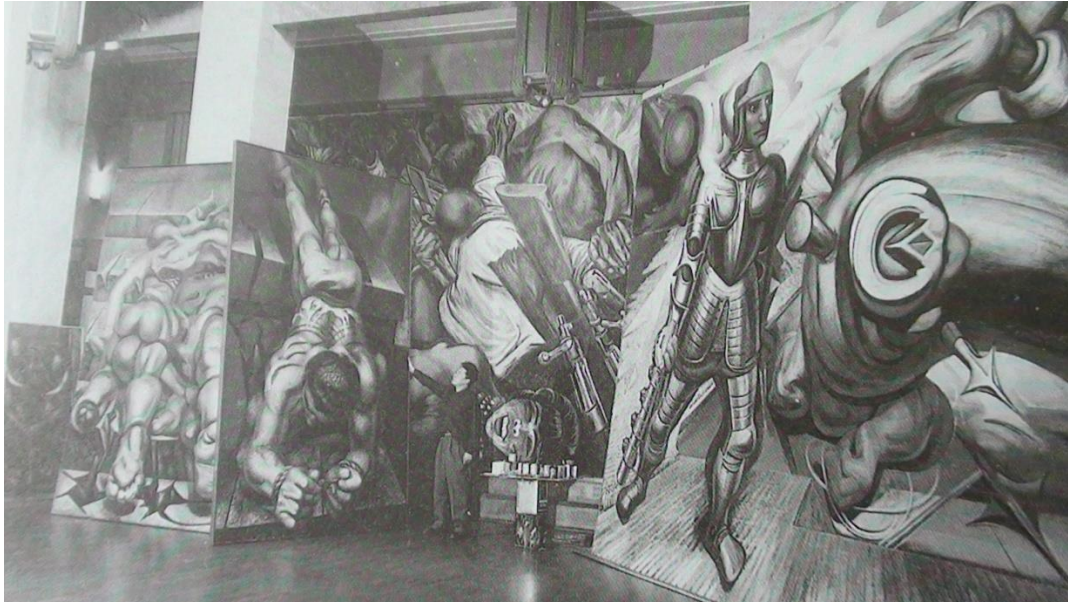
haciendas, donde con un carácter decorativo y alegórico se representaban escenas que exaltaban las glorias de las haciendas y los espacios que circundaban. El desarrollo de la pintura Mural en un ámbito restringido a lo particular, limitó la parte de la colectivización de la obra de arte en el aspecto del consumo o la apreciación de la obra, sin embargo el patrocinio a estas obras privadas permitiría en el futuro que el oficio de la pintura sobre muro y más en particular el oficio de la pintura al fresco no se perdiera y se mantuviera como una práctica que mantuvo viva a la pintura Mural, práctica en la cual se apoyaría en cierta medida la producción del movimiento Muralista Mexicano.

### 1.5. El Muralismo Moderno



12 El Hombre en llamas, pintado por José Clemente Orozco , 1938-39, pintado al fresco en la cupula del Hospicio Cabañas

El muralismo moderno o también llamado muralismo de la postrevolución es casi sinónimo de Movimiento Muralista Mexicano, este movimiento es tal vez el movimiento y momento artístico mas estudiado, no solo por su cercanía en el tiempo sino sobre todo por los testimonios físicos y documentales de primera mano , registros que fueron legados por estudiosos del tema que fueron contemporáneos de los muralistas, además de verse enriquecido por registros hechos por los propios artistas que en el desarrollo de sus propuestas incluían o complementaban con ensayos sobre su obra y su discurso pictórico, además de elaborar registros de técnicas y procedimientos mediante los cuales desarrollaban sus obras. Fue una etapa prolífica en torno a todo lo que giraba en torno a la pintura Mural se hicieron planteamientos de tipo conceptual e ideológico al abordar temas con una preocupación social que marcaron una tendencia en el arte de todo el continente. En lo formal se trabajó al muro como un espacio pictórico cuya geometría servía para lograr una integración plástica, incluso más allá de los propios muros y en el campo de la técnica se rescataron técnicas en desuso y se innovó con la incorporación de nuevos materiales. Se miró hacia atrás y hacia adelante, se retomaron temas del pasado que alimentaron el discurso nacionalista. Sobre la tradición de la Pintura Mural y sobre el movimiento Muralista Octavio Paz nos regala estas líneas:



**13** Tormento de Cuauhtémoc, 1950–1951, Piroxilina sobre celotex, 453 x 814 cm, pintado por David Alfaro Siqueiros

“La tradición de la pintura mural es muy antigua en México, su historia se confunde con nuestra historia; todas las culturas mesoamericanas nos han dejado ejemplos de pintura mural y lo mismo sucede en el periodo novohispano y en el siglo XIX. En 1920 un hombre notable el escritor José Vasconcelos, ministro de Educación y Bellas Artes del gobierno revolucionario, decidió llamar a los pintores para que decorasen los muros de los principales edificios públicos. Se inspiró en la tradición mexicana, pero sobre todo, en los ejemplos de Bizancio y del Quattrocento italiano. Soñaba con un “arte público” para el México que nacía (o renacía) en esos días al llegar a este punto es necesario detenerse un instante y deshacer un largo y deplorable equívoco.

En el primer periodo, que fue el de los descubrimientos y el que le dio la fisonomía, la pintura mural mexicana no tuvo la coloración marxista- o más exactamente comunista- por la que se hizo famosa después. Fue una pintura social pero no ideológica, nacionalista con tendencias que no se si llamar populistas o humanitarias.

Las mismas de la Revolución mexicana, que no tuvo nunca la índole doctrinal y dogmática de otras revoluciones de este siglo. De ahí que sea pertinente hablar de inclinaciones y tendencias más que de ideas y doctrinas. Entre 1921 y 1924 los artistas pintaron escenas de la vida popular, “los trabajos y los días” de los mexicanos, la gesta revolucionaria con sus héroes y sus mártires, paisajes emblemáticos, efemérides patrióticas y celebraciones religiosas. Es impresionante el número de murales con asuntos religiosos. También hubo algunas alegorías teosóficas, muy del gusto del ministro de educación, José Vasconcelos, como el primer mural de Rivera en el colegio de San Ildefonso.

El fenómeno no es tan extraño como parece a primera vista: la Revolución mexicana había redescubierto las tradiciones: Vasconcelos renuncia al ministerio de Educación, un nuevo gobierno inicia una nueva política más extremista y violentamente anticatólica y algunos artistas se adhieren al movimiento comunista, entre ellos Rivera y Siqueiros. Su

conversión es un ejemplo de la gran oleada de esperanza que levanto en todo el mundo la Revolución de octubre, sobre todo en la comunidad intelectual. Pero el caso de México es único; el gobierno no era comunista, de modo que hubo conjunción de intereses políticos, no coincidencia en las ideas, entre el gobierno y los pintores. Fue un regalo provechoso para ambas partes y que duró muchos años, sin que lo rompiesen ni los vaivenes de la política gubernamental, hostil a los comunistas durante algunos momentos, ni las actividades revolucionarias de los pintores. La historia del segundo periodo del movimiento es larga y ha sido contada muchas veces. No todo fue pérdida; en el segundo periodo hubo grandes momentos y se pintaron obras notables. Pero los dogmas estéticos y políticos se hicieron más y más rígidos hasta que el movimiento acabo por estancarse en repeticiones y autoimitaciones. El muralismo murió de infección ideológica. Comenzó como una búsqueda y terminó como un catecismo, nació libre y acabo por exaltar las virtudes libertadoras de las cadenas. Hubo excepciones. La más grande fue del más grande; José Clemente Orozco.”<sup>29</sup>

Como lo deja ver Paz en su texto El Movimiento Muralista Mexicano no fue un movimiento espontaneo y se fue gestando como un proceso que tuvo como sus principales

---

<sup>29</sup> Paz, Octavio, 1992, México, Esplendor de Treinta Siglos, CNCA México. p48-49

antecedentes, al ateneo de la juventud y sus planteamientos revolucionarios, La escuela de pintura al aire libre y otras tantas iniciativas que se promovían por ese entonces. Durante el año de 1910 los jóvenes pintores discutían acuerdos para intervenir pictóricamente edificios gubernamentales, pero dicho proceso se vería interrumpido por los sucesos revolucionarios que años más tarde serían el sustento temático del Muralismo. Una década más tarde José Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación Pública propone la idea de educar a las masas por medio de la imagen. Con el apoyo institucional el cauce pictórico comienza a fluir y artistas como Roberto Montenegro, Gerardo Murillo y Xavier Guerrero, comienzan sus intervenciones en distintos espacios públicos como el colegio de San Pedro y San Pablo, que posteriormente serían considerados por algunos los primeros murales del siglo XX, sin embargo estos murales no tenían todavía la carga simbólica e ideológica característica del muralismo y se consideran más bien de corte decorativo con una fuerte influencia de las tendencias pictóricas europeas.

Diego Rivera a su regreso a México es invitado por José Vasconcelos en el año de 1921 a pintar un mural, proyecto que es realizado en el año de 1922 en el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria donde Rivera realiza un Mural (La Creación) a la encaústica donde condensa sus investigaciones sobre la encaústica al intervenir el Mural de la creación con dicha técnica. Esta primera obra Mural de Rivera deja ver la gran influencia de la pintura en el tratamiento de los personajes que nos recuerda la gran pintura religiosa europea, sin embargo cabe resaltar la integración del discurso pictórico al espacio arquitectónico, rasgo que después acompañaría no solo a Rivera sino que sería una característica de la Pintura mural y sería llevada a su más alto grado por Siqueiros.

El Mural de la Creación de Rivera fue el inicio de otros Murales ejecutados en el mismo edificio por artistas como Fermín Revueltas, Jean Charlot, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco y a partir de ahí el muralismo se multiplicó, dando lugar a una producción pictórica y artística sin precedentes.

A pesar del agotamiento al que llegó el Movimiento Muralista Mexicano por su propia dinámica de ensimismamiento ideológico y estético y por el desgaste sufrido por un entorno adverso que reclamaba espacios y que minaba todo lo relacionado con el Muralismo y Nacionalismo.

La pintura Mural encontró los cauces para prevalecer y mantenerse vigente hasta nuestros días gracias a la producción pictórica de importantes maestros como: O'Gorman, González Camarena, Alfredo Zalce, J. Chávez Morado, Luis Nishizawa, los cuales fueron junto a algunos otros continuadores de una tradición pictórica como lo es La pintura Mural. Algunos de ellos también llevaron su ejercicio pictórico al campo de la enseñanza compartiendo sus experiencias y conocimientos con nuevas generaciones, en espacios académicos como la Antigua Academia de San Carlos, posterior Escuela Nacional de Artes Plásticas y hoy Facultad de Artes y Diseño. Donde actualmente se alberga un taller de pintura Mural, que se caracteriza por ser un espacio vivo, y activo en donde se vincula la producción e investigación en Artes Visuales como parte de las actividades académicas. Y me parece muy relevante el trabajo del Dr. Alfredo Nieto al frente de dicho taller, quien ya ha conseguido posicionar al taller como un referente actual en la producción de Pintura



Mural, detonando una dinámica de vinculación, tanto de procesos creativos y de producción como de enlace con otras disciplinas y especialidades, como la restauración, la historia y la estética, colocando al taller como un referente en la investigación producción de mural, además de contribuir al rescate de técnicas como el fresco, el mosaico y la investigación con materiales como el silicato.



14Taller de Pintura Mural, FAD, UNAM

## 2. .Conceptos Básicos de la Pintura Mural

### 2.1. La Pintura Mural

Antes de avanzar más y en el afán de ir acercando al lector a nuestro principal sujeto de estudio, es decir la Pintura Mural, y de manera mas particular los Murales de la Sala del Consejo Universitario de la Universidad Autónoma de Chapingo, analizaremos los conceptos básicos de la pintura mural, así como cuestiones de orden técnico y procedimental, y lo relativo al manejo del espacio y la composición como parte

fundamental de la Pintura Mural, para ir acercándonos a la descripción y análisis del proceso de producción, en el cual se analiza el trabajo colectivo.

Comencemos por definir lo que es una Pintura Mural

Podemos definir como Pintura Mural o Parietal a la técnica pictórica cuyo soporte es el muro ya sea natural, como las cuevas o acantilados y el artificial donde encontramos estructuras fijas y movibles, otra característica que marca a la pintura mural es en definitiva el formato ya que las dimensiones determinan muchos de los procesos en los cuales está envuelta la producción de una pintura mural, ya no es un simple problema de escala, sino que el mural interactúa en primer término con la arquitectura, lo cual determina la configuración del plano pictórico o espacio pictórico sobre el cual se va a trabajar. Uno de los objetivos principales es la integración pictórica a la arquitectura, lograr que el espacio o espacios visuales que se generan en la pintura mural establezcan un dialogo espacial con la arquitectura y con el espectador, En esta búsqueda de integración plástica se toman en cuenta factores de orden estructural como la proximidad de otros muros, columnas y los materiales que conforman estas, las ventanas o fuentes de luz que generan una interacción lumínica y otros factores que afectan la obra. La obra mural demanda una serie de requerimientos, como se describe en el Libro Materiales y Técnicas de Arte, de Ralph Mayer.

Los requisitos técnicos para un mural son similares a los de la pintura al óleo o al temple, con la adición de los siguiente:

1. Debe ser absolutamente permanente, en las condiciones que va a ser expuesta, durante toda la

vida del edificio; aquí se tiene en cuenta la necesaria limpieza que reciben periódicamente las paredes.

2. Deben presentar un acabado mate para que se pueda contemplar desde todos los ángulos, sin reflejos que se producen en un óleo o una superficie barnizada.
3. El diseño de la obra debe tener en cuenta que los espectadores la verán mientras andan, no parados en una posición fija como se ven las pinturas de caballete.
4. La pintura debe tener una calidad Mural, un carácter muy definido, pero algo intangible que incluye un cierto grado de adaptación a la arquitectura y función del lugar si se va a pintar en un edificio ya terminado, habrá que planear la obra a modo que encaje en el diseño arquitectónico, en lugar de dar la impresión de ser un adorno añadido o superficial.<sup>30</sup>

Otra cuestión importante en la pintura mural es la interacción visual o lectura que se da entre la obra y el espectador, esto determina una serie de cuestiones que afectan la proporción de los elementos, de esta forma vemos con claridad como el mural debe desde su concepción y proyección pensarse como un espacio distinto a la pintura de caballete, ni que decir de la interacción física que se gesta en la producción de la pintura mural que

---

<sup>30</sup> DOERNER, Max, 2001, Los MATERIALES DE Pintura y su empleo en el Arte, Ed. REVERTE, BARCELONA, p.376

demanda un mayor esfuerzo físico y en algunos casos incluso un mayor riesgo por el uso de andamios y escaleras al pintar a cierta altura.



**15**La escala monumental en la pintura mural



**16**Soportes rígidos para pintura mural.

## **2.2. Soportes en la pintura Mural**

Uno de los aspectos fundamentales de la Pintura Mural tiene que ver con la cuestión material, que alude a varias cuestiones una de ellas es desde luego la referente a los soportes, que de hecho es de donde toma el nombre: se llama pintura mural o parietal por ser una obra cuyo soporte es el muro, este puede ser natural o artificial, las primeras pinturas se realizaron sobre las paredes de las cavernas y en la medida que las tecnologías de construcción incorporaron nuevos materiales la dinámica del muro cambió y dependiendo la época y la región se usaron muros y materiales tan diversos como el barro, la piedra, y más recientemente el hormigón, hoy también podemos decir que se puede pintar sobre el muro o sobre estructuras adosadas al muro, y esto aplica para técnicas muy vinculadas al muro como el fresco, que como en el caso del movimiento muralista mexicano se pintaron sobre bastidores metálicos que posteriormente se montaron en los muros.



**17** Siqueiros y su equipo en el traslado de una pieza o panel de pintura Mural(S/F)

A veces incluso la realización de murales sobre paneles movibles que se montan sobre el muro obedece a cuestiones que tienen que ver con las características geológicas de un lugar como en el caso de los Murales de la suprema corte de Justicia en la CD MX, donde dada la alta sismicidad del lugar era un requisito la realización de los murales con estas características.

#### Análisis del Muro y del espacio arquitectónico

Lo mas conveniente seria tener en todo momento las mejores condiciones para producir una pintura Mural, sin embargo, no siempre es posible contar con las condiciones ideales.

Lo primero a considerar son las condiciones del muro sobre el cual se va a trabajar, si el muro es nuevo nos limitaremos a prepararlo para recibir la capa pictórica, esto quiere decir que habremos de observar que el muro tenga las condiciones adecuadas como la: capilaridad que permitan una correcta adhesión de la imprimatura y de la capa pictórica.



#### 18 Prácticas de pintura mural, Taller de Pintura Mural, FAD, UNAM

En el caso de que el muro no sea nuevo, tendremos que observar las condiciones de este, una rápida observación nos permite ver a primera vista si este sufre un deterioro físico, como grietas o desprendimientos, o si el muro ha sido afectado por la humedad, o presenta eflorescencias, producidas por la humedad y el contenido de sales. Después de esta primera revisión se tendría que realizar una inspección física que consiste en tocar el muro y realizar algunos golpes con un martillo para determinar si el o los aplanados presentan alguna inconsistencia o desprendimiento, evaluando el sonido que produce el golpeteo. En el caso de presentar algún problema, lo mejor es retirar el aplanado y en el caso de presentar problemas de humedad, lavar con ácido muriático.

Una vez que hemos resuelto algunos de los problemas más comunes que se presentan en el muro, tendremos que aplanar el muro con las características físicas de textura y composición material que mejor convengan a la técnica a usar.

El paso siguiente es observar si el muro se presenta en exterior o interior, esto nos permitirá tomar una determinación entorno a la técnica a usar en la Pintura Mural, por ser una condicionante el que algunos materiales, y de manera más específica algunos colores, no soporten la interacción directa con agentes, como la humedad o la radiación solar.

Algunas consideraciones posibles en relación al muro o al espacio arquitectónico destinado al mural, van desde la implementación de barreras físicas que impidan el paso de la humedad, desde abajo, arriba y detrás del muro, o la construcción de muros o cúpulas dobles que permitan la circulación de aire y supriman o reduzcan la posibilidad de problemas posteriores producidos por la humedad.

En relación a la humedad y a la elección de la técnica, resulta obligado tomar este problema muy en serio, ya que la humedad es el principal enemigo de la pintura mural, y la principal causa de deterioro o destrucción de un mural. Y la única técnica que soporta la interacción con el medio, como veremos más adelante, es el silicato, que es la técnica más recomendada para pintura en exterior, sin embargo, puede sufrir deterioro, si la humedad viene del interior del muro.

Una vez que hemos inspeccionado el muro y resuelto los problemas, podemos decir que tenemos un soporte sobre el cual trabajar la Pintura Mural, ahora habremos de elegir una Técnica Pictórica que se adecue a la situación física del muro y a nuestras necesidades expresivas.



En este trabajo analizaremos con detalle una experiencia concreta que es la producción de los murales del Consejo Universitario de la UACH, que se trabajaron fundamentalmente en dos técnicas: Acrílico y Fresco.

Sin embargo, en el esfuerzo de enriquecer este trabajo se describirán las principales técnicas usadas en la pintura mural, buscando dar un panorama general que incorpore las características principales de dichas técnicas, lo que les permitirá a otros productores artísticos tener información que los ayude en su propio quehacer pictórico.

### **2.3. Técnicas de la Pintura Mural**



#### **19** [Colores Acrílicos usados en la producción de los murales de Chapingo](#)

Si bien haremos un recuento de las técnicas más importantes o convencionales en la pintura Mural, cabe resaltar que la técnica pictórica a utilizar está determinada por múltiples factores que afectan y determinan la producción pictórica. La parte de la Técnica va de la mano con la Pintura Mural por tratarse de las cuestiones de orden materiales y procedimentales que posibilitan que la idea, concepto o tema que alimentan al Mural encuentren un cauce físico para su representación visual, aunado a la cuestión de permanencia y conservación que deberían ser factores fundamentales en la pintura y

sobre todo en la pintura Mural. Por ser un espacio con necesidades y características particulares hacen que la parte técnica sea de la mayor importancia.

Si bien en un principio la pintura mural y sus creadores usaron los materiales que tenían a la mano y la experiencia empírica les permitió poco a poco la evolución y la incorporación de nuevos materiales en las técnicas de pintura, en ese comienzo se usó una paleta limitada de colores que incorporaba pigmentos orgánicos de origen mineral y probablemente algunos de origen vegetal y animal , tierras naturales, blanco y negro conformaban la paleta prehistórica que era aglutinada con distintos fluidos como el orín. Desde entonces los pintores han acumulado experiencia y sumado materiales y recursos técnicos.

El caso particular de la pintura mural nos lleva a plantearnos diversos problemas como el manejo del espacio, pero en la parte de la técnica, tenemos la necesidad de trabajar la incorporación de la pintura al espacio arquitectónico y con mas precisión a sus muros, esto nos obliga a pensar en función de los muros y su contexto material. Es decir la técnica de pintura mural debe obedecer a un análisis previo de las características y condiciones del muro.

### 2.3.1. Fresco



#### 20 Producción de pintura Mural al Fresco, UACH

El fresco es una de las técnicas pictóricas y de Pintura Mural mas antiguas, encontramos ejemplos en Egipto, Grecia y Roma. Su uso se prolongó a lo largo de la historia alcanzando un alto grado de desarrollo en el renacimiento con ejemplos que son por todos conocidos como la capilla Sixtina, sin embargo la pintura al fresco fue quedando en desuso en Europa y tiene un resurgimiento en el continente americano durante la primera mitad del siglo XX cuando el Movimiento Muralista Mexicano la retoma como la Técnica idónea para el muro, a este respecto cabe señalar que la pintura al Fresco en México se usaba desde la época precolombina, donde según las crónicas una buena parte de las construcciones se

encontraban policromadas al exterior e interior y para ello se recurrió en gran medida al fresco, En México encontramos momentos cúlpe de esta técnica, pero en cierta medida siempre estuvo activa en una escala menor como lo describe Diego Rivera, al hablar de una controversia con Jean Charlot entorno a este tema:

*Jean Charlot aprovechó el hecho de haber terminado su fresco de la preparatoria un poco antes que Ramón Alva de la Canal, el que ya tenía tres meses de trabajar antes que Charlot empezara, para escribir en una cartela pomposa que ese fresco fue el primer ejecutado en México después de la época Colonial. esto es una mentira no sólo respecto al trabajo de Ramón Alva de la Canal, si no al del pintor mexicano religioso del siglo XIX, Petronilo Monroy, con el que trabajó como ayudante Ramón Alva Guadarrama, conocedor absoluto de la técnica del fresco, en la realización de las cuatro mujeres fuertes que pintó Monroy al fresco en la iglesia de Tizayuca así como otros frescos pintados en Tenancingo.*

*Cientos de frescos fueron pintados en la provincia mexicana durante el siglo XIX, y no había pintor decorador popular, como lo eran Javier Guerrero y Ramón Alva Guadarrama, que no conociera esta técnica. Así, es que la afirmación de Charlot constituye no solo una mentira histórica, sino también una acción de carácter discriminatoria para la pintura mexicana.* <sup>31</sup>

Esta Técnica toma su nombre del procedimiento mismo mediante el cual se pinta, es decir el muro se prepara y este puede pintarse solo cuando se encuentra fresco. El Fresco es

---

<sup>31</sup> Rivera D., O'gorman J., 1987, Colegio Nacional, México. p 24-25

una técnica cuya naturaleza la hace propia para pintarse sobre muro. La característica principal del fresco es la luminosidad y transparencia, dado que al no poseer ningún aglutinante o elemento ajeno al color no existe ningún elemento que altere la percepción del color puro. Es una técnica que demanda destreza por parte de los ejecutantes, se debe trabajar por secciones o tareas lo que permite avanzar poco a poco sin vernos limitados por el breve tiempo de ejecución.

El fresco se trabaja sobre muro, al que se debe aplicar una serie de repellados subsecuentes a base de arena y cal, en los cuales se va alisando a la vez que se incrementa la cantidad de cal, hasta finalizar con una delgada capa de cal, que recibe el nombre de enlucido y que es la capa que recibe finalmente a la pintura o capa pictórica, la paleta usada para la pintura al fresco es limitada, dado que la cal es un elemento caustico que puede afectar en algunos casos o destruir a algunos colores que no soportan su interacción.

La paleta usada en el fresco está compuesta por colores que son altamente estables, de origen sobre todo orgánico, mineral y como lo mencione anteriormente, en la pintura al Fresco no se usa aglutinante alguno, sino que el color se fija por la acción química de la cal, y la mayor consideración que habremos de tener con los colores es la de humectarlos previamente, con agua, para que estén adecuadamente dispersados en este medio y sean de fácil manejo en la tarea pictórica.

La paleta de colores al fresco

es la siguiente:

### 2.3.1.1. Pigmentos para Fresco



Amarillo de cadmio se obtiene en forma de precipitación al hacer pasar una corriente de hidrogeno sulfurado a través de una sal de cadmio en disolución. Aunque existe una buena variedad de tonos, solo debemos usar el pigmento de sulfuro de cadmio puro. Es tóxico por lo cual debemos de tener precaución al momento de emplearlo.

Amarillo ocre: es de la familia de los óxidos de fierro absolutamente permanente y estable. Se obtiene naturalmente de arcillas coloreadas por compuestos de óxido de hierro hidratado y su tono varía según el lugar de extracción. Aunque se dice que el mejor es de origen francés, en toda Europa y América los hay de buena calidad.

Azurita: se obtiene artificialmente y es carbonato básico de cobre, pero la mejor se obtiene de una piedra semipreciosa llamada azurita la cual comparte su espacio con la plata, por esto se le da se nombre de azul de montaña. Es un color permanente, pero si es afectado por el agua, por lo cual lo usamos en la pintura al fresco solo para hacer retoques.

Azul ultramarino: se obtiene de manera natural de una piedra semipreciosa llamada lapislázuli que se extrae triturándola y lavándola. El de mejor calidad de las montañas de Afganistán, y en la actualidad se extrae uno de calidad inferior proveniente de Chile, Su valor elevado lo hace poco usado en la actualidad, en la antigüedad su valor se equiparaba al del oro, Hoy en día se usa un subditivo sintético que reproduce el matiz del lapislázuli a un costo muy bajo, pero que no presenta la misma resistencia ante la cal.

Blanco de San Juan o San Giovanni: es la cal pura apagada y enfosada de la misma naturaleza de la usada para los revoques. Es poco cubriente, pero es el único blanco que podemos usar al fresco. Tradicionalmente se obtiene de lavados repetidos, pulverización, moldeado y exposición al sol por varios meses, todo esto para asegurarnos que sea puro.

Malaquita: está constituido de verde de carbonato de cobre. Se puede preparar artificialmente, pero en su estado natural es muy luminoso y permanente, aunque actualmente ya no se usa.

Negro de humo: es un pigmento permanente y se obtiene mediante la extracción de humo que se acumula en chimeneas. Para su correcta aplicación en fresco debemos

asegurar que el pigmento no contenga material graso ni resinoso, de lo contrario presentara problemas en su aplicación al fresco.

Negro de Vid o negro de carbón: es cálido, proviene de la calcinación de tallos de la vid principalmente, aunque se ha usado melocotón y maíz, es muy permanente y tiene una alta tradición de empleo en la pintura al fresco. Es muy importante cerciorarnos que esté libre de aceites o resinas que normalmente son residuos que resultan de la quema o calcinación.

Ocre rojizo: es permanente y estable, se obtiene de tierras muy ricas en óxido de hierro o lo podemos obtener quemando ocre amarillo. Su calidad en cuanto a composición y color depende del lugar de extracción, algunos ejemplos son: el bol o rojo de armenia, el rojo de Venecia, el rojo de México o rojo indio y por último el almagre, si lo quemamos obtenemos un color violáceo conocido como caput-mortum.

Siena natural: se obtiene de una arcilla extraída de diferentes partes del mundo y contiene impurezas de compuestos de manganeso y fierro. Como su nombre lo indica la siena proviene de Italia y es el de mejor calidad. Se encuentra en estado natural, es mucho mas transparente que el ocre y muy permanente en la pintura al fresco. Si calcinamos este color podemos obtener el siena tostado, también muy usado en la pintura al fresco en toda la historia.



Sombra natural: se obtiene de arcillas mezcladas de compuestos de manganeso y hierro, se encuentra en estado natural y es de color pardo amarillento. Si la quemamos obtenemos la sombra tostada, no es muy recomendada para la pintura al fresco por su inestabilidad.

Tierra verde es una arcilla de la familia de los óxidos de hierro que además contiene sulfuro de cobre el cual le da su característica verdosa. Aunque tiene poco poder cubriente y colorante es muy buena para la pintura al fresco y sobre todo muy permanente. La de mejor calidad es de la región de Bohemia, aunque existe en muchas partes del mundo. Si la quemamos obtenemos pardo de Verona.



## 21 Limpieza de la yema de huevo para la preparación de temple

### 2.3.2. Temple

El temple es una Técnica antigua que se usó de forma predominantemente antes del siglo XV cuando el óleo la desplazo casi por completo. En realidad el temple no es una sola técnica, sino ,mas bien un grupo de técnicas que toman su nombre del procedimiento con el cual se aplican, es decir el temple es una técnica base agua, donde el color se dispersa en diferentes medios aglutinantes, su principal característica es la transparencia, se aplica en capas delgadas a las que denominamos veladuras, y requiere la acumulación progresiva de color para lograr un grado de acabado, esta yuxtaposición progresiva de capas muy delgadas van logrando a partir de su acumulación y después del proceso de sacado una capa sólida de gran dureza por lo cual recibe el nombre de Temple.

Existen como ya lo mencioné muchos tipos de temples, el más común es el temple de huevo, que se integra a un determinado número de volúmenes de agua, pero el huevo no es la única base o medio aglutinante para el temple y se pueden utilizar otros aglutinantes de origen animal y vegetal, como gomas y colas.

### 2.3.3. Óleo



#### 22 Tubos de colores al óleo

El óleo es de las técnicas más conocidas y usadas, su característica principal, otorgada por el aceite de linaza es la flexibilidad lo que le da la posibilidad de ser usada en soportes flexibles, a esto se suma su facilidad de manejo, que le permite aplicarse en capas, por opacidad y empaste, así como por transparencia aplicado en veladuras, y tiene la gran ventaja de poder aplicarse, fresco sobre fresco. El óleo tiene un acabado glaseado y sus empastes le dan un gran sentido plástico. En relación al procedimiento se debe cuidar el proceso de aplicación de ciertos colores que por sus características poseen una mayor cantidad de aceite lo que puede causar craquelados posteriores por problemas de secados distintos. Una de las ventajas de la pintura al óleo es la flexibilidad que traducida al lenguaje de la pintura mural, nos permite trabajar sobre bastidores con tela que dan la posibilidad de trabajarse en un sitio distinto al muro. Mucha de la pintura de gran formato que se desarrolló durante la época colonia en México, se pintó al óleo sobre batidor y se adoso al muro. Aunque cabe señalar que no toda la pintura de estas características y adosada al muro se considera pintura mural, por no tener la cualidad de integración al espacio arquitectónico. También vale la pena recordar que una de los requerimientos de

la pintura Mural es el de presentar un acabado mate, para no alterar la percepción del espectador con los brillos característicos de la pintura al óleo, sin embargo, existen barnices artesanales y comerciales que suprimen el brillo característico del óleo, lo cual nos permite contemplar a esta técnica como una posibilidad para la realización de una Pintura Mural.

#### 2.3.4. Encausto



23 Colores al encausto- Mural, "La creación" pintado por Diego Rivera con la técnica de encausto

El encausto es una técnica pictórica que por un largo tiempo se mantuvo oculta a los ojos de los pintores, que tenían solo referencias vagas sobre esta técnica, sus materiales y sus procedimientos, muy probablemente cayó en desuso por la dificultad técnico procedimental para abordarla, a la vez que fue desplazada por otras técnicas cuyos procedimientos eran más sencillos. A pesar de esto se conservan testimonios muy antiguos de esta técnica que se compone principalmente de cera y resina. Egipto, Grecia y Roma son civilizaciones cuyos pintores emplearon esta técnica, que toma su nombre

nuevamente del procedimiento, Encausto, o pintura quemada, se deriva del griego “enkaustikos” grabar a fuego, ya que requiere de la acción del fuego o de una alta temperatura para su manipulación y la generación de efectos. Dentro de la exploración material que se realizó durante el periodo del muralismo mexicano se investigó y se experimentó con el encausto, siendo Diego Rivera el artista que encabezó dichas investigaciones, revisando los tratados antiguos, estudiando los ejemplos de esta técnica, pero lo más importante, explorando en el contexto material de México con diversas resinas y diluyentes, logrando una fórmula local con excelentes resultados. Estas investigaciones las llevó a la práctica en el mural de la creación, en el anfiteatro Simón Bolívar de la antigua Escuela Nacional Preparatoria

### **2.3.5 Silicato**

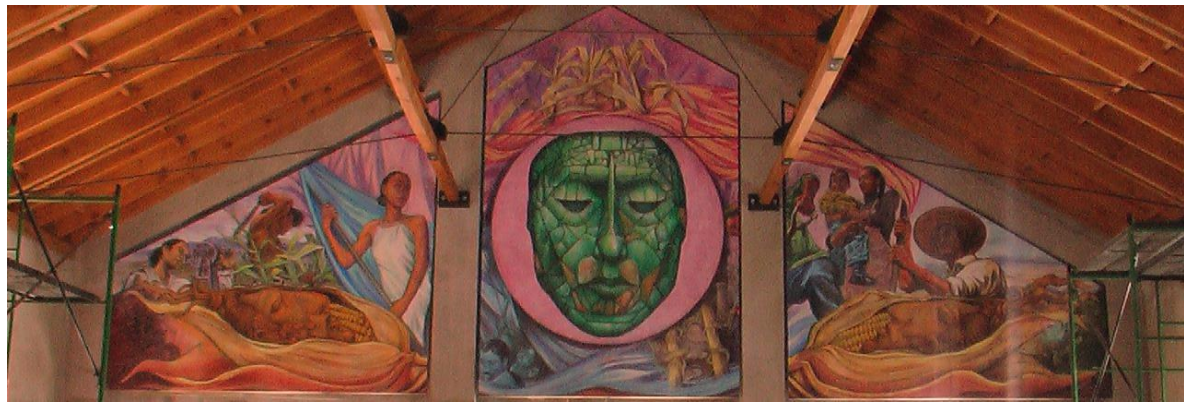
El Silicato o pintura mineral es una técnica pictórica que comenzó a desarrollarse a finales del siglo XIX, inventada por Johan Nepomuk von Fuchs y Schlotthauer, dicha fórmula fue mejorada por Adolf Wilhelm Keim. Los silicatos o vidrio soluble como también se les conoce, son en esencia arena de cuarzo fundida con álcalis, son un aglutinante mineral, para fines pictóricos se usa el silicato potásico, sus componentes forman combinaciones silíceas que al secar son insolubles al agua. Es una técnica pictórica que ofrece un acabado visual opaco, similar a la pintura al fresco, y como cualquier técnica ofrece ventajas y desventajas, en cuanto al manejo es muy similar a las técnicas aplicadas por transparencia, sin embargo se deben seguir los procedimientos de aplicación recomendados por los fabricantes como el trabajar sobre una base de silicato

y preparar los colores con los porcentajes establecidos para dicho fin. Sobre esta técnica cabe señalar que a pesar de ser propicia para pintura mural por su resistencia a la luz y otros agentes que provocan daños en la capa pictórica, no fue una técnica de uso común, probablemente por su elevado costo en comparación con otros materiales pictóricos. Sin embargo, existen ejemplos de esta técnica como el Mural Alegoría Nacional pintado en 1947 por José Clemente Orozco en La Escuela Nacional de Maestros. Y mas recientemente el Mural Pintado por el Maestro Alfredo Nieto en La FES Zaragoza de la UNAM. Respecto a este último puedo opinar de manera directa ya que fui invitado por el Dr. Alfredo Nieto a participar en este proyecto, por lo cual puedo decir sin temor a equivocarme que su producción es la culminación de un proceso de investigación producción donde los esfuerzos trascienden a la documentación sobre procesos técnicos o ejemplos de producción, sino que estos esfuerzos llevaron hasta el plano de la producción de una pintura mural con esta técnica y todo lo que esto implicó, como parte de los trabajos del Taller de Pintura Mural de la FAD UNAM.



24 Mural, "Alegoría Nacional", realizado por Orozco en la Escuela Normal Superior, 1947, con la técnica de Silicato, 20 x20m

### 2.3.5. ACRÍLICO



25 Mural, "Historia de la agricultura" realizado en acrílico, 2006,6 x10m, UACH.

Los acrílicos son colores que usan como aglutinante, resinas sintéticas preparadas a partir de esteres ácidos acrílicos polimerizados, los pigmentos se dispersan en esta substancia obteniendo un material que es diluible en agua y cuya principal característica es su flexibilidad y rápido secado.

Sobre sus orígenes, algunos tratados sobre técnica de pintura como el Max Doerner ubican la fabricación de los acrílicos por primera vez alrededor del año 1950 en EUA y otros como el Ralph Mayer nos hablan del desarrollo de estos medios artísticos en las primeras décadas del siglo XX, lo cierto es que las resinas sintéticas aparecieron primero como un material de uso industrial como pinturas de recubrimiento. Y fue hasta 1945, cuando José Gutiérrez fue nombrado director del taller de ensaye de materiales de pintura y plásticos del Instituto Politécnico Nacional, creado por iniciativa de Siqueiros, ahí se comenzó con la producción de resinas sintéticas para fines artísticos, vinilitas, acrílicos y silicones etílicos. Este gran esfuerzo técnico pictórico aportó un material cuyas características se conjugaron rápidamente con un espíritu de producción pictórica que demandaba nuevos materiales con una dinámica que permitiera, soluciones rápidas y una fuerza estructural que permitió además de un trabajo más rápido la inclusión de cargas para dotar a la pintura de un carácter matérico y textural como nunca antes.

Existen otras técnicas y otros materiales que pueden usarse para producción de Mural como el esgrafiado, el mosaico, y el ensamble que incluye también técnicas como el esmalte, sin embargo no profundizaré por ser técnicas que si bien no se apartan por completo del lenguaje de la pintura, si tienen otros rasgos y otras características.





26 Mural Juárez, en Casa Juárez, La Habana Cuba

#### 2.4. Concepto de Pintura Mural

Hemos revisado distintos aspectos de la pintura Mural, una definición general, sus principales rasgos o características y aspectos de orden material y técnico, cuestiones que son muy importantes para entender la naturaleza de la pintura Mural. Sin embargo, resulta de suma importancia profundizar en la pintura mural, definiendo todos los elementos posibles que nos ayuden a armar un concepto sólido de lo que es la pintura Mural. Comenzaremos por hablar de la pintura de caballete, como un referente necesario. Lo primero es definir qué es la pintura. Si lo vemos de la manera más simple y directa, la pintura es color, entendido como una sustancia a la que denominamos pigmento y un líquido que sirve como vehículo para manipular dicho color, aunque para especificar un poco más ese vehículo es por lo general una sustancia que tiene la cualidad de aglutinar y es adhesiva, esto junto con la porosidad de un soporte o la absorbencia del mismo hacen que la pintura se fije. Pero no podemos dejarlo solamente en un somero análisis material, ya que si bien la pintura posee ese elemento material no es solo eso, la pintura es un

lenguaje visual, y como cualquier otro lenguaje posee sus elementos, sus reglas, su dinámica. Cuando decimos que es un lenguaje visual debemos completar dicha información diciendo que en la pintura se manejan una serie de relaciones espaciales, es decir que toda la estructura del lenguaje pictórico se estructura y se organiza en un espacio determinado. Toda obra pictórica se desarrolla sobre esta base de trabajo con relaciones espaciales. Desde la base gráfica se comienza a trabajar con estas relaciones espaciales, de hecho podemos decir que el espacio cuyas dimensiones están determinadas por el formato o el tamaño del soporte, que conceptualmente es un espacio al que denominamos plano gráfico, plano pictórico o plano visual, tiene en su forma convencional alto y ancho por lo que se le denomina bidimensional es decir de dos dimensiones, y es en esta parte donde a partir de dichas dimensiones se desarrolla toda una dinámica determinada por el propio espacio para distribuir distintos elementos formales, que son la materia prima de la construcción visual. Hasta este punto seguimos haciendo una descripción del lenguaje pictórico, hablando sobre el espacio sin ofrecer ninguna diferencia entre la pintura de caballete y la pintura Mural. Pero es a partir del espacio y su análisis que podemos trazar algunos rasgos particulares.

Nadie duda de que el espacio es un ente y por lo tanto tiene existencia-para nosotros en el campo de las especulaciones estéticas-. Dentro del problema pictórico presenta algunas características especiales

Es lícito afirmar que existe un espacio real y otro pictórico. El primero podrá ser el sensible, el de la naturaleza que nos rodea

y se continua-si queremos-en la extensión celeste; o en el espacio pensado, ideado, tan caro a los filósofos y los científicos.

En cambio, el espacio pictórico es siempre un hecho visual, concreto, finito. Este espacio puede presentar dos alternativas:

a) espacio escenográfico. Es el construido a la manera del espacio real de la naturaleza. Al observar un espacio así se tiene la sensación de haber preparado el lugar apropiado para situar las imágenes protagonistas del cuadro. Resulta como en el teatro; de ahí su denominación: “escenográfico”.

b) Espacio plástico (también llamado virtual, calificativo un tanto incorrecto, por que todo espacio pictórico es virtual, es no real). es el espacio que no se ve, pero se adivina, se intuye se deduce. Es el espacio que en realidad se manifiesta por medio del plano (de ahí que convenga el termino plástico). Surge por deducción intelectual, racional; es el espacio no preparado, el que se va construyendo a medida que se colocan todas y cada una de las manchas del cuadro. Es la forma misma que va construyendo el cuadro. Es el espacio que se destruye cada vez que se quita una mancha pintada sobre la tela; es el que se maneja mejor con la bidimensionalidad. De donde resulta anti escenográfico por excelencia. Es el espacio nuevo que solicita el espacio de la pintura.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Lopez Churra Osvaldo, 1971, Labor, España, p.63

Podemos concluir que el espacio pictórico es un hecho visual, concreto y finito, y es en este punto donde podemos aventurarnos a identificar una diferencia entre la pintura de caballete y la pintura mural, por un lado la pintura de caballete entendida como un espacio finito, se construye con la lógica del espacio que lo alberga y contiene, el plano bidimensional, y es ahí donde existe ese otro espacio, el espacio pictórico que es generado a partir de la manipulación de los elementos formales que tienen como límite visual y espacial el formato, que encierra todo en esas dos dimensiones. En la pintura de caballete ese límite es fácilmente perceptible, y basta con un movimiento de cabeza a ambos lados para tener una vista general de una pintura de gran formato, además el marco que complementa a una pintura sirve, no solo para facilitar el montaje, sino que con su presencia, el marco acentúa ese límite espacial, dejando en claro la diferencia entre el cuadro o la pintura y el espacio circundante, el espacio pictórico y el espacio real.



**27** *Monalisa, obra de Leonardo da Vinci, se muestra la obra enmarcada cumpliendo la función de delimitar la pieza del espacio circundante*

Por otro lado, en la pintura Mural ese límite también existe. En lo concreto el espacio en la pintura mural, es un espacio pictórico, finito, sin embargo en esta caso la dimensión ampliada hace que los límites, no sean percibidos fácilmente, de hecho parte del sentido y una de las características principales de la pintura mural es la integración a la Arquitectura, al espacio arquitectónico, esto es sin duda una diferencia clara y un rasgo característico, por un lado la pintura de caballete enfatizando la diferencia de espacios y por el otro la pintura mural, incorporando el discurso pictórico y su espacio, al espacio arquitectónico, incluyendo al espectador como un sujeto activo que transita el espacio generando una lectura dinámica.

Ya que a lo largo de este recorrido que hemos realizado por la pintura mural, hemos mencionado el gran formato o la escala ampliada, tendremos que recalcar que la diferencia entre la pintura de caballete y el mural no es solo un problema de escala, es decir no se trata solo de hacer más grande un diseño, y de aumentar la cantidad de materiales o el de substituir pinceles por brochas, cuando hablamos en el mural de una escala mayor estamos hablando de lo monumental, para entender mejor este punto, revisaremos los planteamientos que hace al respecto Charles Bouleau.

Detengámonos primero en el artista, pintor o escultor, que trabaja en un monumento, bajo la dirección de un arquitecto; aquel no puede concebir su obra y organizarla como si se encontrase en su taller. Decorar un monumento significa aceptar la servidumbre que marcarán profundamente la disposición de las partes, sus proporciones, la composición en

su totalidad. Por eso nuestro primer estudio será el de los caracteres que el arte monumental impone al arte plástico.

Dícese monumental de lo que es de mayor escala que el hombre, de lo que domina por el poder de su masa y dimensiones, algo que consecuentemente determina una actitud distinta a la simple percepción del objeto. La obra monumental está vinculada al espacio al espacio que nos rodea. Vista desde fuera, en su conjunto, forma parte del paisaje; vista desde el interior, es un mundo interior por el que evolucionamos. El arte monumental exige no solo la visión, sino también el movimiento. Movimiento de retroceso para contemplar la obra en su conjunto en medio de su entorno y apreciar así su unidad; movimiento de circulación, de paseo, para abarcarla y penetrarla en sus diferentes partes. Aunque el Arte monumental no sea efecto exclusivo de la arquitectura, si esta estrechamente vinculado a ella: la estatua es una arquitectura en si misma; la escultura decorativa o la pintura mural aportan a un monumento acabado, acentúan o enriquecen ciertos aspectos, pero nunca deben perjudicarlo.

Por consiguiente, el arte monumental está siempre vinculado al espacio y en mayor medida que el hombre. Los movimientos que impone: movimiento de retroceso, movimiento de

circulación, le proporcionan sus caracteres distintivos, al tiempo que son fuente de sus principales problemas.<sup>33</sup>



**28**Mural del Maestro Alfredo Nieto, Escuela Judicial Edo. de Méx.(2015, acrílico/tela/madera), donde se muestra la escala monumental y el andamiaje para realizar la producción en el sitio.

Ya que hemos hablado de estos aspectos de suma importancia como lo son espacio y la monumentalidad para conceptualizar a la pintura mural, podemos siguiendo esta dinámica, hablar de cuestiones que tiene que ver con el manejo del espacio y con el desarrollo | o trabajo de producción asociado a la monumentalidad de la pintura mural.

Una de las cuestiones de mayor importancia tiene que ver con la planeación de la obra, en este aspecto pueden considerarse factores de orden material y de orden formal, en este punto nos centraremos en lo formal, por ser la primera parte en el orden de actividades, pero también por ser de mayor importancia al ser la parte que permite, partir

---

<sup>33</sup> Bouleau Charles, 2006, Tramas, Akal, Madrid, p.13

de una estructura visual para desarrollar otras actividades importantes como la planeación de materiales, equipos, tiempos de trabajo y calendarizaciones de actividades. La planeación de lo formal tiene que ver a grandes rasgos con la elaboración de un boceto, dicho de esta manera suena un poco simple, sin embargo el trabajo de producción de dicha propuesta visual a la que denominamos boceto, parte en principio del espacio y sus límites o relaciones, es decir es una tarea obligada el trabajar con los planos y las medidas del espacio, además de realizar un cotejo de dichas medidas y de realizar un recorrido para emular la perspectiva del espectador y la interacción que el espacio arquitectónico y sus elementos como columnas, ventanas, puertas, escaleras, etc. tiene para integrarlas en el discurso visual, este recorrido sirve para hacer ajustes al espacio de trabajo, poniendo en claro cuál es el área real de trabajo. Una vez que se a recabado toda esta información y teniendo una propuesta conceptual o temática y elementos o fuentes documentales que apoyen la propuesta se puede avanzar a la siguiente etapa, la composición.

#### **2.4.1. Composición**

Antes hicimos una revisión de los momentos en los que la pintura mural tuvo momentos de mayor relevancia en la historia de la pintura mural en México, y desde el inicio podemos ver la intención de generar armonía visual, el devenir de la pintura ha traído nuevas tecnologías y materiales y conocimientos que se han acumulado y depurado, uno de ellos tiene que ver con el manejo del espacio, y la necesidad de poner en práctica configuraciones visuales más efectivas. Algunos de los murales del pasado nos permiten ver y analizar la manera de organizar el espacio, pero sin duda los ejemplos mas recientes



son los que nos brindan una información clara y mas directa, como lo comenta el maestro Santos Balmori al hablar del Muralismo Mexicano 1997 (Santos, 1997)<sup>34</sup>,

Existen diversas posibilidades o estrategias para generar armonía visual en el espacio pictórico, todo parte de la necesidad de ordenar el espacio visual. A lo largo de la historia

---

<sup>34</sup> En la raíz de la Revolución Mexicana y el extraordinario surgimiento de talentos que provocó con sus planteamientos, que brota el gran "Muralismo Mexicano". Movimiento plástico cuya magnitud asombró al mundo y llenó de obras magnificas toda una era de nuestra historia.

Con originalidad, vigor y entusiasmo se crearon estas, y muchas fueron realmente geniales.

Orozco, Rivera, Siqueiros fueron los autores mas destacados de este movimiento singular que alcanzó tanta celebridad para nuestra Patria en el mundo, conquistando de nuevo para México, el calificativo de "centro creador" que antaño también mereció. Esta labor de crear obras de gran magnitud, de cubrir extensas superficies murales con pinturas, exaltando los ideales de la revolución, relatando la epopeya del combate, la fe en un destino que renacía, exigió de sus creadores "un gran sentido de planeación", un perfecto conocimiento de todos los recursos técnicos, pictóricos y plásticos de que se podía disponer en aquella época.

Y estos recursos los usaron con maestría, dominando sus variadas posibilidades.

Orozco, Rivera y Siqueiros supieron componer y compusieron bien, cada quien con su estilo.

Rivera empleó la Sección áurea en todas sus grandes composiciones, casi siempre como medio para trazar una red constructiva, que le permitía situar a sus personajes en perfecta armonía con otros o con el resto de la escena a describir. Es decir, componía para "ubicar bien" todos los elementos de una escena, de manera que fueran interdependientes entre sí, partes inseparables de un total indivisible. Eran composiciones magnificas, pero raramente trazadas para "acentuar un dinamismo de acción", pues a excepción de las escenas de La Guerra Florida pintadas sobre los muros de Palacio Nacional de la Ciudad de México, y, sobre todo, en las escenas de La Lucha pintadas en las escaleras de honor del mismo Palacio, todas sus obras tiene una belleza más estática que dinámica. Era este modo de componer mas afín a su personalidad que la búsqueda para expresar acción en pleno desarrollo.

Siqueiros en cambio busca siempre esa expresión de volumen en desplazamiento, le incomoda "el plano", esculpe pintando, quiere hacer hincapié en una tercera dimensión dramática, movida, angustiosa, de perspectivas vertiginosas. Hace siempre laboriosos trazados, que después modifica, a veces en la euforia de una realización entusiasta, tal era su carácter impetuoso.

Orozco pareciera resumir en sí ambas sabidurías: el equilibrado manejo del plano, de superficies bien orquestadas, calculadas con un sentido estructural "áureo" bien dominado, (y tal vez a causa de este dominio), capaz de alzar el vuelo en énfasis de expresión vehemente, de honda elocuencia severa, que alcanza alturas inmensas, tales como las de su llameante Prometeo, lanzado en flechas a un zenit de hogueras.

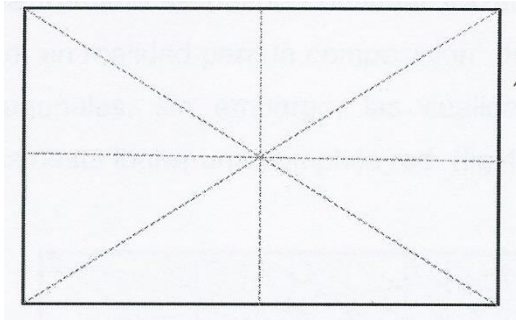
BALMORI, S. (1997). *Aurea Mesura*. México: UNAM. p.182

visual del arte se han desarrollado distintas estrategias visuales, las cuales se apoyan en conceptos como el equilibrio o la simetría, todo bajo el marco de lo visual y del uso de los elementos formales, aunque lo cierto es que los primeros desarrollos o configuraciones gráficas no incluyen al color, este se va teniendo en cuenta y se incorpora paulatinamente.

En la composición nuevamente nos enfrentamos al problema del espacio, pero en el caso de la pintura mural la dinámica espacial nos impone retos de otra naturaleza por incorporar alteraciones al plano pictórico tales como espacios de diversos tamaños que integran a un conjunto, formatos irregulares, la incorporación de volúmenes sobre la superficie regular, algunos en bajo relieve o alto relieve, la interrupción del espacio o plano pictórico por elementos como ventanas, puertas y escaleras, así como la presencia de espacios confrontados en perpendicular y unidos por esquinas, todo ello es parte de los problemas que tienen que resolverse o plantearse de manera gráfica en la búsqueda de armonía visual. A este respecto lo primero que hay que decir es que se debe partir por leer el propio espacio quien ha de dictar sus propias reglas y en el caso de formatos irregulares siempre debemos buscar en esta parte del desarrollo gráfico las compensaciones o ajustes que nos permitan tener en el boceto áreas más regulares para trabajar con mayor facilidad. Al decir que el espacio dicta sus reglas, nos referimos a la información básica que nos provee el propio espacio (partiendo de la idea de que este sea lo más regular) si pensamos en un rectángulo, esta forma nos brinda los elementos necesarios para avanzar en un desarrollo gráfico geométrico más complicado

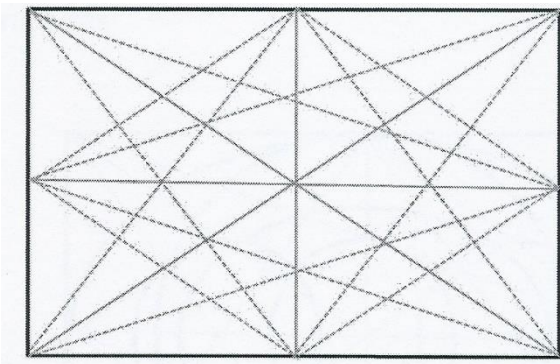
### 2.4.1.1. Diagonales simples

. Este sistema o estrategia de composición se basa en la información primaria que aporta el espacio, de manera simple el espacio está compuesto por 4 aristas y 4 vértices, si unimos los vértices trazando dos diagonales, ubicamos el centro y trazando líneas paralelas a la horizontal y a la vertical hasta el centro, tendremos un esquema básico, como se muestra en la Fig. 1



29 FIG.1

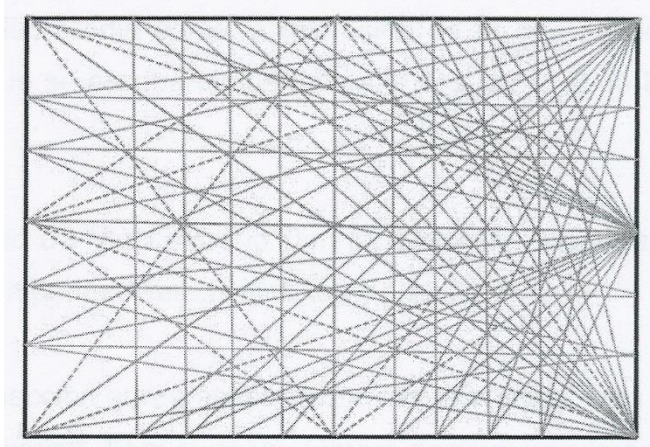
A partir de este primer esquema podemos trazar algunas formas usando la dinámica del propio espacio. Pero también podemos replicar los primeros pasos, ahora con las nuevas secciones como se muestra en la Fig.2



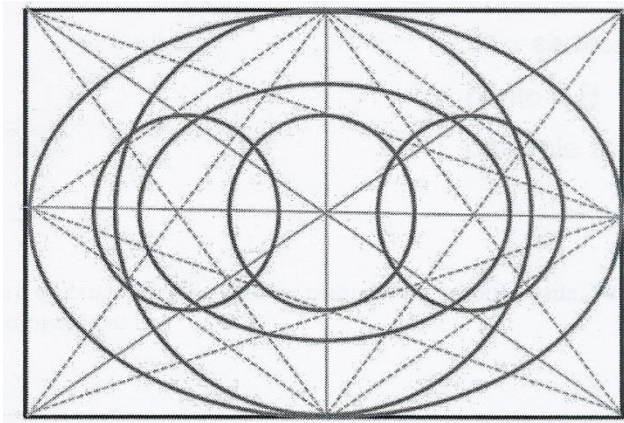
30 Fig.2

Las nuevas diagonales, aportan cruces que podemos identificar como centros dinámicos que sirven para situar elementos de mayor importancia o puntos de origen para trazar nuevas formas. Estos pasos se pueden seguir replicando sobre el mismo espacio y obtener

mas secciones, mas intersecciones y mas espacios para distribuir elementos Fig. 3, y también trazar nuevas figuras. Como se muestra en la Fig.4



31 Fig.3

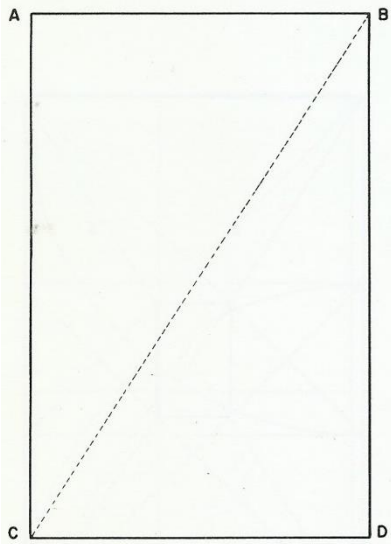


32 Fig. 4

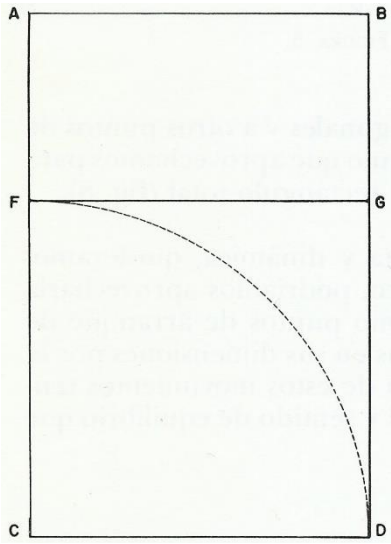
#### **2.4.1.2. Las Leyes de una Superficie**

Al igual que las diagonales simples, las leyes de una superficie surgen a partir del propio espacio que aportó la información que determina una dinámica propia y particular para cada espacio, mucho del sentido de esta estrategia de composición descansa sobre la base

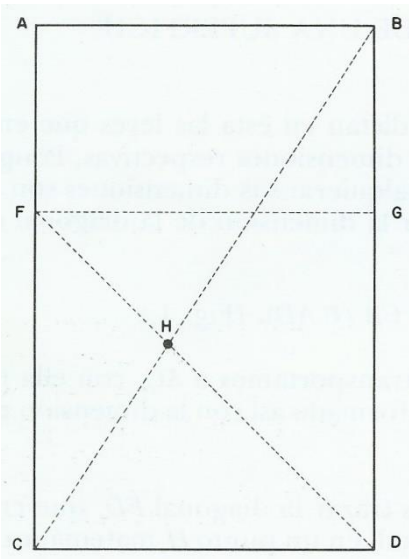
de partir en principio por identificar un centro dinámico, a partir del cual se comienza todo el desarrollo geométrico que da como resultado una retícula compositiva. Que por lo general es un rectángulo, cual denominaremos ABCD. Comenzamos trazando una diagonal CB.(Fig. 1) La dimensión CD la transportamos a AC y con ella podemos trazar el cuadrado FGCD y a partir de esta figura trazar la diagonal FD (Fig. 2) y el punto de intersección entre, la diagonal CB y la diagonal FD da como resultado el punto H(Fig. 3), al cual podemos considerar como centro dinámico y a partir del cual se puede trazar una retícula compositiva o buscar otros centro dinámicos para un desarrollo más complejo. (Fig.4)



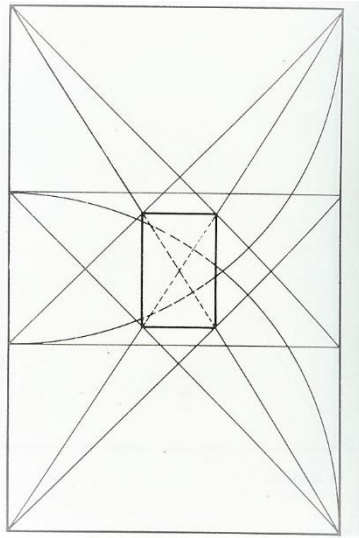
33 Fig.1



34 Fig.2



35 Fig.3



36 Fig. 4

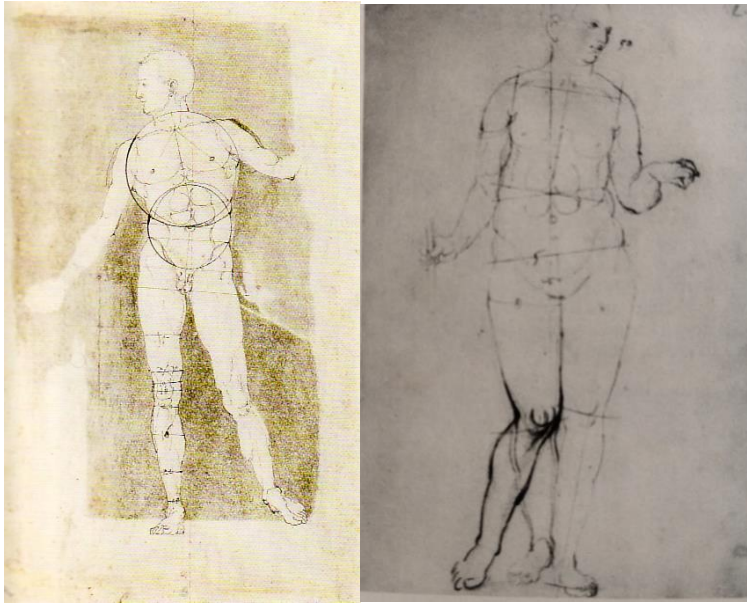
### 2.4.1.3. Sección de Oro<sup>35</sup>



37 Adán y Eva, Grabado de Alberto Durero

---

<sup>35</sup> El cálculo de la belleza. Bien sé que algunos tienden a considerar sospechosas las intenciones atribuidas a los artistas. ¿De veras pensaron todo eso? ¿Lo quisieron realmente? ¡incluso llegan a calcularlo! La medida cifrada, la afirmación, superpuesta a lo real, de unas formas geométricas evidentes y rigurosas, excluye en este caso cualquier suposición de azar o coincidencia. El Adán y Eva de Durero aportara la prueba indiscutible. No se puede negar el naturalismo, a veces incluso un tanto pesado,



### 38 Dibujos preparatorios de Alberto Durero para su obra, Adán y Eva.

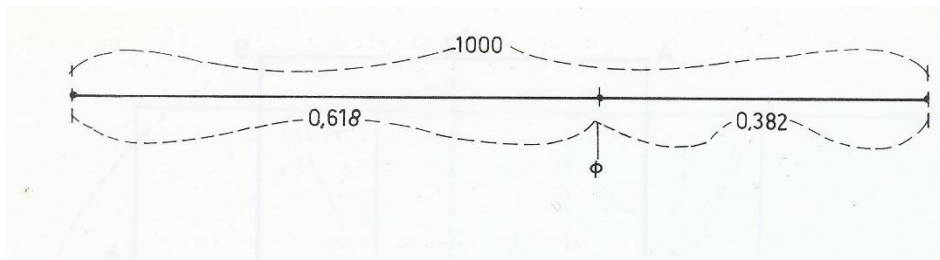
La sección Aurea es el resultado de siglos de observación sobre las proporciones y relaciones de espacios armónicos que existen en la naturaleza, logrando un sistema que se aplicó a la creación visual y sus productos como la arquitectura, la escultura y desde luego La pintura. A lo largo de la historia tomo varios nombres: Sección de oro, Divina proporción, Numero de oro o sección phi. La pregunta concreta es, ¿qué es la sección Áurea? ¿en qué consiste? ¿y cómo puede aplicarse? Podemos decir que es el punto

---

del maestro de Nuremberg. En él tenemos un observador aplicado, concienzudo, que no temería la comparación con Lisipo en su habilidad de seguir los mil lineamientos de una cabellera. Entre los dibujos preparatorios que llevo a cabo para su grabado de Adán y Eva (1504), hay dos que anularan todas las dudas que pudiéramos abrigar, no obstante, sobre su voluntad razonada de sustituir las formas de la naturaleza por aquellas que reclama su espíritu, ávido de sabias proporciones. Respecto al primero, que se conserva en Dresde, Durero, al igual que Ingres, no se contenta con la experimentación de lo real; se propone someterlo a sus mandatos, y los sucesivos intentos demuestran que mueve la pierna del modelo hasta que se ajusta a la idea que el poseía de antemano; pero, especialmente, vemos un juego de líneas obtenidas con regla y compás, sustentado con indicaciones numéricas que imponen estructuras y proporciones puramente abstractas. Es fácil reconocer ahí la presencia de la famosa “sección áurea” que el libro de Fra Luca Pacioli, De divina proportione, colocaba bajo el patronazgo de Platón Huyghe, René. Diálogos con el Arte, 1965, Labor, Barcelona. p.84

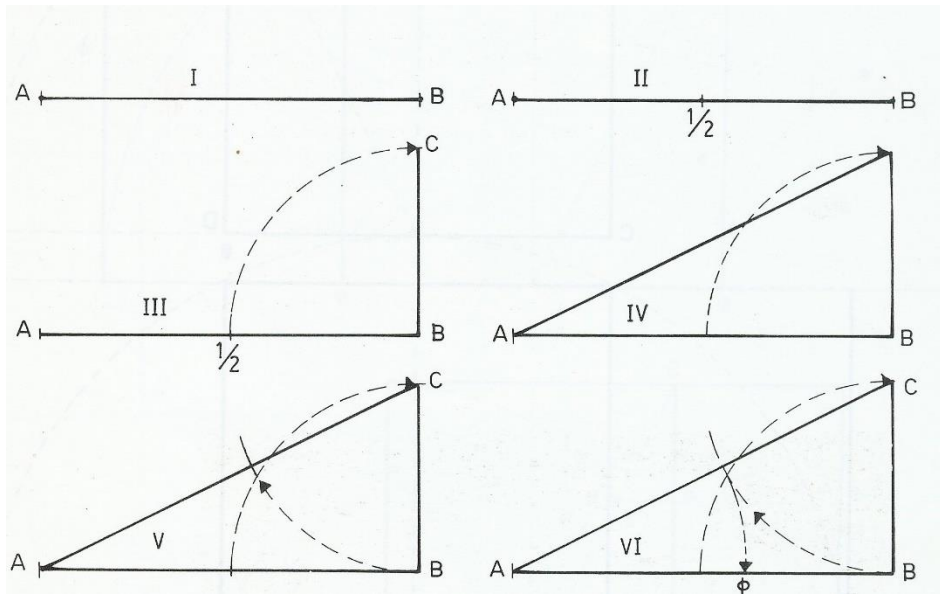


preciso donde se equilibra la media y extrema razón, es decir, si pensamos en una línea de la medida que sea, el punto áureo es el punto que divide a dicha línea en dos partes desiguales, un segmento mayor y un segmento menor. La relación que guarda el segmento menor con el segmento mayor, es la misma que el segmento mayor y el total de la línea. Y este punto se puede obtener con una sencilla operación matemática. Dividimos la longitud total de la línea entre 1.618 el resultado será el punto áureo Fig.1



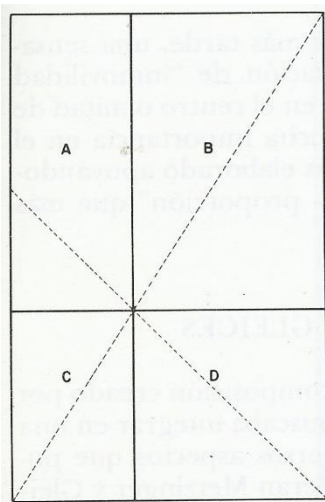
39 Fig. 1

Otra forma de obtener la sección Áurea de un segmento lineal es por medio de un procedimiento geométrico. Iniciamos dividiendo nuestra línea(A-B) por la mitad ( $1/2$ ), desde uno de los extremos de la línea (B) trazamos un arco tomando como centro el extremo de la línea, abriendo el compás hasta la mitad de la línea, usando esa dimensión como radio, trazamos un arco. Y a partir del extremo de la línea que usamos como centro del arco trazamos una línea perpendicular hasta tocar el arco (C), y unimos con el punto (A), formando el segmento (A-C). Luego usando (C) como centro, abrimos el compás hasta (B) y trazamos un arco hasta cortar (A-C), y por último trazamos un arco usando (A) como centro, abriendo el compás hasta el punto donde el arco anterior corta (A-C) y trazamos hasta que el arco toque nuestra línea principal (A-B) obteniendo así el punto áureo como se muestra en la fig.: 2



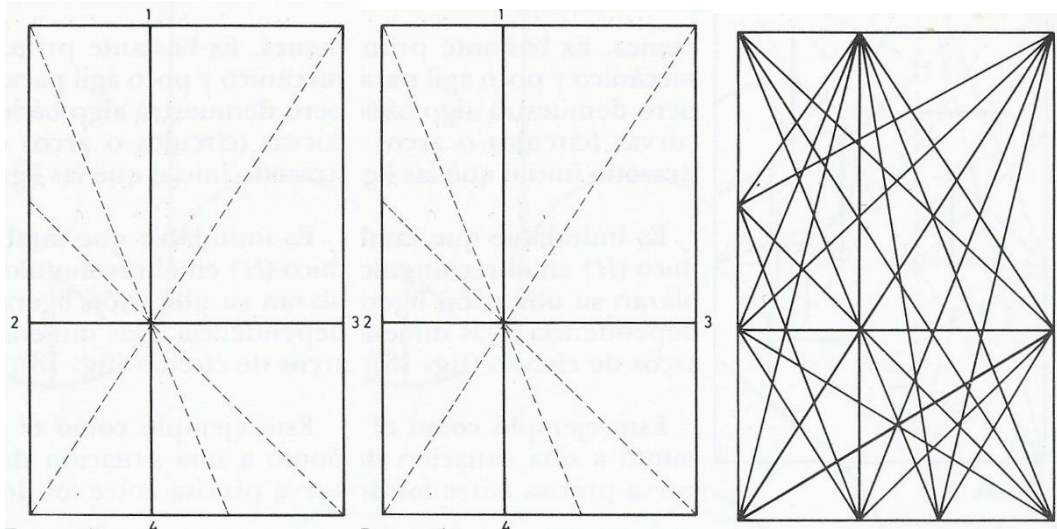
40 Fig. 2

A partir de que ubicamos el punto Áureo en una línea, podemos replicar el mismo procedimiento para los lados de un plano gráfico o plano pictórico y comenzar con el desarrollo de una retícula compositiva. Fig.3



41 Fig.3

Una vez que ubicamos los puntos Áureos, los unimos con una línea paralela a la horizontal y una línea paralela a la vertical. De esta forma ubicamos un centro Áureo que es desde luego un centro dinámico y a partir de este punto podemos partir para la construcción de una retícula compositiva apoyada en la sección Áurea. Fig. 4



42 Fig. 4

### 2.4.2. El Dibujo



43 Proceso de Dibujo en la Producción de los Murales de Chapingo

El Dibujo es un parte fundamental en la concepción, el desarrollo y la producción de una pintura mural, el dibujo es en sí mismo un lenguaje, por tanto, es muy importante entender el papel que juega en la pintura mural, comencemos por entender qué es el

dibujo, nuevamente comencemos por verlo desde su parte material, el dibujo según Mayer, Ralph, es la aplicación de pigmento sobre una superficie<sup>36</sup>

Bajo esta óptica, el dibujo es una cuestión que tiene que ver con desbastar un material sobre una superficie, y en efecto es así, y es importante conocer este aspecto, pero desde luego el dibujo es mucho más que eso, como lo menciona Juan Acha en su Teoría del Dibujo<sup>37</sup>,

El dibujo no es solo desbastar un material sobre una superficie, y como vemos en la definición de Juan Acha, hablar de dibujo es hablar de “varias cosas a la vez”, en el caso de la pintura mural el dibujo no es un producto en sí mismo, de hecho podemos hablar de los momentos del dibujo en la pintura mural y de sus funciones, En principio el dibujo aparece en la pintura mural como la parte que permite concretar una idea de manera visual, el boceto es el espacio donde aparece inicialmente el dibujo en la

---

<sup>36</sup> Para aplicar un pigmento a una superficie o base, el primer requisito es en muchos casos, que la base tenga una cierta rugosidad. El método mas sencillo es aplicar color- dibujar con un lápiz, un carboncillo ó un lápiz conté- se basa en este hecho. La superficie de un papel sin satinar es una red de largas fibras microscópicas. Según el grado de aspereza del acabado, y según la dureza del lápiz o carboncillo, estas fibras actúan como una lima, arrancando partículas de pigmento y reteniéndolas en sus intersticios. M, AYER, Ralph, 1998, Materiales y Técnicas de Arte, Herman Blume, Madrid. p1.

<sup>37</sup> El dibujo constituye una técnica manual de producir imágenes que puede ir de lo pictórico o fotográfico a lo gráfico; depende del sombreado. Como tal posee tres funciones: la de canal de imágenes artísticas; la de medio de producción artística (pintura, escultura y/o arquitectura) y la de producto artístico. Sus aspiraciones artísticas son nuevas y se materializan cuando termine de decantar sus propios principios, medios y fines.. Sus principios giran en torno a lo gráfico, cuyas diferencias con lo pictórico son hondas. Lo gráfico tiene que ver con la línea activa y esta genera mensajes esquemáticos de lectura sumaria y rápida; esquematismo que implica enrarecimiento de información visual, poder de síntesis o economía de medios. , Acha Juan, 2004, Teoría del dibujo, Ediciones Coyoacán, México. p.27

El dibujo, igual a cualquier otra realidad concreta-en especial la cultural o humana -, es varias cosas a la vez o, si se prefiere, es susceptible de varias definiciones, concepciones o identificaciones: constituye al mismo tiempo un producto, una actividad manual, una técnica, varios procesos y un sistema artístico, todavía en ciernes como para considerarlo un arte propiamente dicho. Acha Juan, 2004, Teoría del dibujo, Ediciones Coyoacán, México, 2004, p.29

producción de un mural, en este primer momento el dibujo comienza a plantear cierta dinámica de construcción que sigue alteraciones y adaptaciones, pensando en la monumentalidad, además de la perspectiva del espectador, antes mencionada, sin embargo, la escala no permite apreciar algún rasgo particular. El momento de mayor relevancia es sin duda cuando surge el problema de enfrentarse al espacio monumental, la escala aumentada obliga a realizar ajustes, que van desde lo material, adecuando las herramientas que nos aporten un espesor que pueda ser visible, hasta la innovación que va de la adaptación a la fabricación de herramientas que sean capaces de dar una respuesta efectiva. El problema comienza desde el trazado de las retículas compositivas sobre las cuales se trabajará el discurso visual. En este caso no podemos usar reglas, y después de medir y marcar debemos recurrir al uso de hilos llenos de pigmento, que nos dan trazos de una gran longitud. Una vez que comenzamos a trasladar el diseño del boceto al muro, comienza la auténtica tarea del dibujo monumental, uno puede partir de un diseño escalando medidas, sin embargo es necesario enfrentarse al espacio monumental y comenzar a entablar un diálogo y una negociación donde se deben hacer ajustes y adecuaciones, nuestra escala humana nos permite reproducir la experiencia de lectura que tendrá el espectador, y es en este punto donde cambia la relación convencional que existe con el dibujo, cuando se dibuja en una hoja, se puede decir que se tiene una cobertura visual del espacio, vemos la totalidad del espacio y podemos, en base a esa vista general, plantear un desarrollo o configuración gráfica integrada, fluida. Cuando se comienza con los trazos de una pintura de gran formato, basta con alejarse un poco

del lienzo dando unos pasos hacia atrás para tener una visión mas amplia y poder trabajar sobre ese espacio. En el caso del dibujo que se realiza para resolver la parte gráfica de la pintura mural no basta con dar unos pasos hacia atrás, en este caso la tarea de dibujo requiere el desarrollo de la memoria visual, el uso de referencias espaciales que ayuden a la construcción, y el uso de herramientas como extensiones que nos permitan dibujar a la distancia para no perder la relación de las formas y los espacios, debemos remplazar el lápiz que mide 15cm ,y pesa en promedio 30g por una extensión de madera, bambú o metal, que puede llegar a medir tres o cuatro metros y pesar 1 ½ kg o 2kg. Esto nos obliga no solo a emplear mas fuerza, sino a realizar un esfuerzo de concentración y coordinación psicomotriz de gran complejidad, en ocasiones debemos sumar a esta acción, la cuestión de tener que estar montado en una mesa, escalera o un andamio, a veces ante la imposibilidad de usar las dos manos y volver esta forma de dibujo en una suerte de equilibrismo. Al aprender a dibujar escuché muchas veces lo que ahora yo repito a mis alumnos, no debemos dibujar con la mano y la muñeca, hay que hacerlo con todo el cuerpo. En el caso de la pintura mural esto se vuelve una obligación, dibujar para mural es una danza compleja donde se ponen a prueba muchos de los conocimientos y habilidades que se aprenden en un salón de dibujo y se magnifican en un muro. El dibujo es pues un medio para la producción de la pintura mural, y muy probablemente pueda quedar inadvertido en cierta medida, pero lo cierto es que el dibujo es donde comienza la experiencia de diálogo con el espacio monumental y es también donde surge la necesidad de trabajar en conjunto, para afrontar esta tarea que en una escala

convencional es una tarea individual, en lo monumental de muro se requiere del ejercicio de lo colectivo en la producción de una obra.

**3. La importancia del trabajo colectivo en la Pintura Mural,  
“Murales de la sala del Consejo Universitario de la Universidad  
Autónoma Chapingo.**

Bertolt Brecht. Preguntas de un obrero que lee

Por Bertolt Brecht

¿Quién construyó *Tebas*,

la de las *Siete Puertas*?

En los libros figuran

sólo los nombres de reyes.

¿Acaso arrastraron ellos

bloques de piedra?

Y *Babilonia*, mil veces destruida,

¿quién la volvió a levantar otras tantas?

Quienes edificaron la dorada *Lima*,

¿en qué casas vivían?

¿Adónde fueron la noche

en que se terminó *la Gran Muralla*, sus albañiles?

Llena está de arcos triunfales

*Roma* la grande. Sus césares

¿sobre quienes triunfaron?

*Bizancio* tantas veces cantada,

para sus habitantes  
¿sólo tenía palacios?  
Hasta la legendaria  
*Atlántida*, la noche en que el mar se la tragó,  
los que se ahogaban  
pedían, bramando, ayuda a sus esclavos.  
El joven *Alejandro* conquistó la *India*.  
¿El sólo?  
*César* venció a los *galos*.  
¿No llevaba siquiera a un cocinero?  
Felipe II lloró al saber su flota hundida.  
¿No lloró más que él?  
*Federico de Prusia*  
ganó la *guerra de los Treinta Años*.  
¿Quién ganó también?  
Un triunfo en cada página.  
¿Quién preparaba los festines?  
Un gran hombre cada diez años.  
¿Quién pagaba los gastos?  
A tantas historias,  
tantas preguntas.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Brecht, B. (2012). Preguntas de un obrero que lee. Recuperado de:  
<http://grandesmontanas1204.blogspot.com/2012/04/preguntas-de-un-obrero-que-lee-bertolt.html>. 24/febrero/2018



### **3.1. Lo colectivo en el arte**

La pregunta principal planteada en este trabajo gira entorno a lo colectivo y sus implicaciones, nos remontamos hasta el pasado primigenio de la pintura, y las pinturas rupestres, para preguntarnos, ¿quién produjo esas obras?, y vamos avanzando en el tiempo replanteando la misma pregunta, cada vez existen mas elementos documentales que permiten contestar dicha pregunta, pero en muchos de los casos la historia consigna solo una parte, ya que cuando hablamos de un trabajo de producción artística de grandes dimensiones, como lo es la pintura mural, se habla de una jerarquización del trabajo, de un trabajo creativo como parte de una investigación en artes visuales y de un proceso de producción en el que pueden intervenir mas de una persona o incluso mas de un equipo según la etapa de la producción artística, y se puede hablar también de ejecución. Y en muchos de los casos la historia consigna, solo de manera parcial a los involucrados en dicho proceso.

Este trabajo busca por medio del registro y análisis de una experiencia dar cuenta de cómo se desarrolla una pintura mural y de qué manera se articula un trabajo colectivo de esta naturaleza, buscando medir o registrar la importancia de esto, dentro de una dinámica de aprendizaje-investigación-producción en donde la mayor importancia radica en el vínculo que se da entre el aprendizaje por un lado y la labor académica que se ven involucrados de manera directa en una obra.

Para hablar de lo colectivo abre

mos en primer término de entender con claridad su contraparte es decir lo individual y lo relativo a esto en el arte. Lo individual es lo que se refiere a lo particular, propio,

característico de una persona o cosa, y lo colectivo es lo que pertenece a un grupo de personas o es compartido por cada uno de sus miembros, esto llevado al campo del arte y más en específico al ámbito de las artes visuales, y acotando todavía más, al campo de la pintura, nos lleva a ver hacia atrás y realizar una vista panorámica del pasado hasta nuestros días, una vista de la historia, de la historia del arte. Lo que vemos son distintas épocas, momentos que son definidos por una determinada forma de ver el mundo con características y rasgos particulares, con una determinada forma de relacionarse, social y económicamente es decir etapas con rasgos, bien definidos, todos estos rasgos permean la producción cultural y dentro de la cual está la producción artística y la pintura que es nuestro principal sujeto de estudio. En cada uno de estos momentos hemos actuado acorde con los tiempos, es decir hemos pasado de una forma de organización a otra y estos cambios han afectado a las distintas formas de organización y producción humana y el arte y sus productos culturales no son la excepción, de forma clara podemos analizar a los productos culturales, como elementos materiales que nos aportan elementos de análisis, pero para analizar las relaciones sociales, los niveles de participación y el nivel de trabajo colectivo que se realizó en las distintas épocas, se necesita analizar todos los datos para ir especulando en torno a las relaciones sociales que permearon dicha producción, y poder plantear cómo en los distintos momentos aparece en mayor o menor medida, lo colectivo, y dónde predomina lo individual en el arte.

Al hacer esta revisión encontramos fechas y denominaciones que sirven para nombrar e identificar determinados momentos, estos momentos tienen sus protagonistas que son

los artistas que actuaron de acuerdo a su época volviéndose los actores principales, los protagonistas del arte de su tiempo.

Desde luego el arte como actividad humana no escapa a los análisis de tipo, histórico y económico, tampoco podemos negar que el concepto de arte no solo ha cambiado, sino que en los incipientes momentos de la humanidad no existía. Hoy clasificamos como arte a los productos culturales (pinturas rupestres) que fueron elaborados en los primeros momentos de nuestra historia y es trasladándonos a estos momentos donde podemos encontrar algunas de las respuestas y de los vínculos del arte con lo colectivo, es decir que productos culturales de la naturaleza de las pinturas rupestres serían impensables sin la participación colectiva, fue el grupo el que permeó y permitió la producción de estas obras y no solo en el sentido de dar su consentimiento sino en el sentido de coadyuvar en la producción de estas obras de grandes dimensiones, podríamos especular sobre la destreza de algunos miembros de la tribu, pero al trasladarnos en el imaginario a los escenarios en donde se produjeron obras como las pinturas de San Borjita en Baja California, nos encontramos con figuras que se encuentran pintadas en paredes rocosas que superan los diez metros de altura, lo cual hace impensable la ejecución de semejante obra, primero sin algún sistema de andamiaje para pintar a esa altura, y casi como una consecuencia lógica se debió contar con la participación de un grupo de personas que participaran en la producción de una obra de tales características es decir este trabajo fue necesariamente un trabajo colectivo. Sin embargo, es de suponerse que algunos de estos individuos fueran más hábiles y tuvieran un conocimiento más amplio lo que les permitiera una mayor participación en la obra. De lo que tenemos certeza es de que no

existe la posibilidad de saber quién o quienes realizaron dicha obra, dado que estas pinturas prehistóricas preceden a la escritura, y no existe registro alguno que nos de cuenta de la identidad individual o colectiva de sus creadores. Lo mismo sucede con las pinturas rupestres de otras latitudes, tal vez el esfuerzo más cercano de identificación tiene que ver con el análisis antropométrico de algunos registros, como las impresiones de manos por estampado o estarcido en algunas cavernas, arrojan como resultado que estas huellas corresponden a manos femeninas lo cual nos ayuda a ir entendiendo un poco más de estos procesos de producción cultural

*En un artículo para National Geographic, Virginia Hughes nos habla sobre las investigaciones al respecto :*

Según un nuevo estudio, las mujeres son las autoras de la mayoría de las pinturas rupestres conocidas, acabando así con la idea, asumida por muchos expertos, de que los artistas eran principalmente hombres.

El arqueólogo Dean Snow, de la Universidad del Estado de Pensilvania (Estados Unidos), analizó las huellas de manos encontradas en ocho cuevas de Francia y España. Así, tras comparar la longitud de algunos dedos, ha determinado que el 75% de las huellas eran femeninas.

Las pinturas más antiguas del mundo

«Durante mucho tiempo se ha pensado que eran obra de hombres», afirma Snow, cuya investigación ha recibido el apoyo del Comité para la Investigación y la Exploración de National Geographic Society. «Ha habido muchas suposiciones injustificadas sobre quiénes fueron los autores y por qué». Hay cientos de huellas en las paredes de cuevas de todo el mundo, mezcladas con representaciones de animales (bisontes, renos, caballos, mamuts), por lo que muchos investigadores supusieron que eran obra de cazadores hombres, que plasmaron así sus hazañas. También existe la idea de que lo hacían por superstición, como una forma de garantizar el éxito de futuras cacerías.

Sin embargo, el estudio sugiere lo contrario.

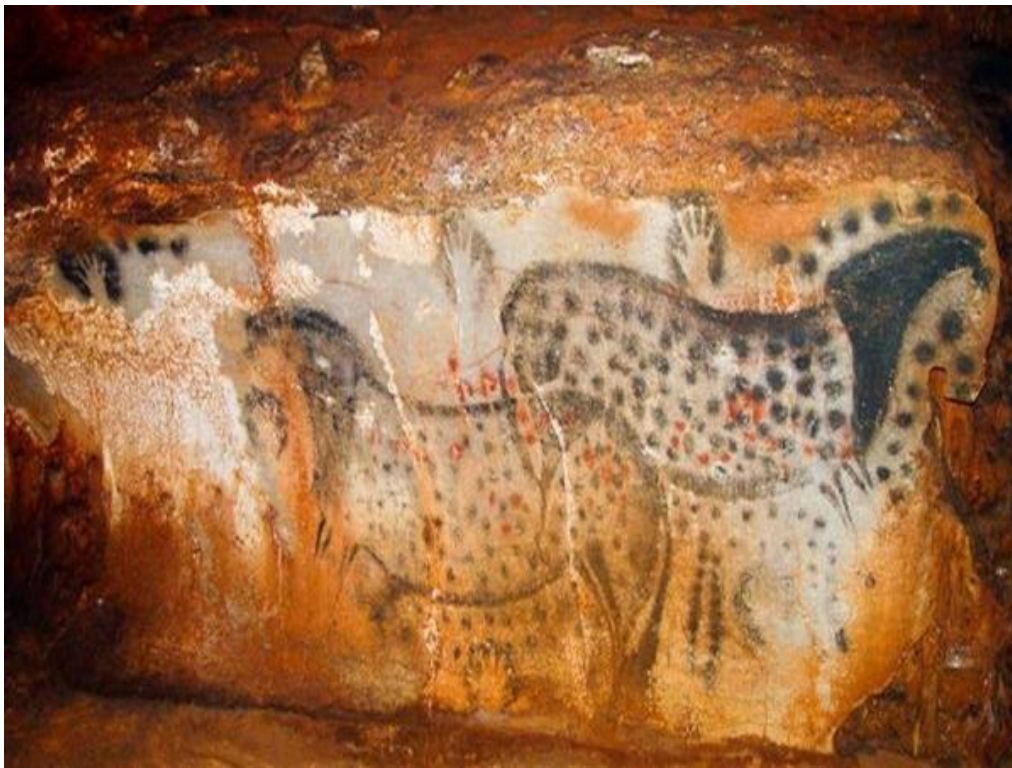
«En la mayoría de las sociedades de cazadores-recolectores, los hombres se encargaban de la caza, pero a menudo eran las mujeres las que llevaban las piezas al asentamiento, por lo que estaban igual de implicadas en las cacerías que los hombres», afirma Snow. «Era mucho más que un grupo de tíos cazando bisontes».

Los expertos tienen opiniones muy variadas sobre cómo se deben interpretar los nuevos datos aportados por Snow, lo que

demuestra que quedan todavía muchos misterios por resolver.

«Las huellas de manos forman parte de una categoría especial de arte rupestre, pues parecen ser una clara conexión entre nosotros y la sociedad del Paleolítico», señala el arqueólogo Paul Pettitt, de la Universidad de Durham (Inglaterra).

«Creemos conocerles, pero cuanto más investigamos, más superficial resulta nuestro conocimiento».<sup>39</sup>



**44** Pintura Rupestre con caballos prehistóricos y huellas humanas en la cueva rupestre de Pech Merle, Francia.

---

<sup>39</sup>Hughes Virginia ,2013, Los artistas prehistóricos podrían haber sido mujeres. Recuperado de <https://www.nationalgeographic.es/ciencia/los-artistas-prehistoricos-podrian-haber-sido-mujeres,20/febrero/2018>

El estudio de las pinturas de la antigüedad nos permite observar cómo se fue avanzando en los procesos de representación y el manejo del color, a lo largo del tiempo, sin embargo no sabemos mucho del creador o los creadores, es decir en lo que respecta a lo colectivo, podemos especular sobre la producción de estas obras como el resultado de un proceso colectivo, dado que en esta etapa de desarrollo de la civilización muchas de las actividades se realizaban en conjunto y como en el caso de las pinturas rupestres del norte de México, que se encuentran elevadas sobre los diez metros, es casi un hecho la participación colectiva. Podemos intuir y especular que la producción de estas obras se dio en una dinámica de trabajo colectivo, al igual que suponemos que ejemplos de otros tiempos y otras civilizaciones también se gestaron en esta misma lógica de producción, la realidad es que no existe documentación al respecto. Fue hasta un poco más tarde cuando la civilización avanzó hasta el punto de consignar datos más específicos por medio de la escritura. Plinio<sup>40</sup> en su historia natural, nos habla de muchos temas, pero en lo que respecta al arte de la pintura, nos ofrece el primer puente dialéctico con la antigüedad,

La cuestión sobre los orígenes de la pintura no es clara ni es tema del plan de esta obra. Los egipcios afirmaron que fueron ellos los que la inventaron seis mil años antes de pasar a Grecia, vana pretensión, es evidente. De los griegos, por otra parte, unos dicen que se descubrió en Sicilia, otros que en Corintio, pero todos reconocen en que consistía en circunscribir

---

<sup>40</sup> Plinio, 2001, Textos de Historia del arte, Ed. Esperanza Torrego, Madrid, p.78

con línea el contorno de la sombra de un hombre: así fue, de hecho, su primera etapa; la segunda empleaba solo un color cada vez y se llama monocroma después se inventó una más compleja y esa es la que perdura hasta hoy.; , estos, sin usar todavía ningún color, ya sombream el interior del contorno

Sobre los creadores de la época, Plinio dice lo siguiente:

Los primeros que cultivaron la pintura de trazos, que había sido inventada por el egipcio Filocles, o tal vez por Cleantes de Corintio, fueron el corintio Arídicés y Teléfanaes de Sición; estos sin usar todavía ningún color, ya sombream el interior del contorno y acostumbran escribir al lado de las figuras el nombre de los que tratan de pintar. El primero que coloreó las siluetas, utilizando, según dicen, polvos de arcilla, fue Ecfanto de Corintio. Enseguida mostraremos que éste, aunque, lleva el mismo nombre no es el mismo que el que, según testimonios de C. Neponte, siguió hasta Italia a Damárate, el padre de Tarquino Prisco, el rey de Roma, que huía de Corintio para escapar de las arbitrariedades del tirano Cípselo.

En efecto, la técnica de la pintura estaba ya muy avanzada incluso en Italia. Se sabe con certeza que se conservan todavía hoy en santuarios de Ardea pinturas más antiguas que la Urbe, las cuales admiro por encima de cualquier otra, por que sin protección alguna se han mantenido largo tiempo sin



protección alguna como recién pintadas; igualmente en Lanuvio, donde el mismo artista pinto a Atlanta y Helena, ambas desnudas y de una belleza extraordinaria, aunque en la primera se reconoce a una virgen; ni siquiera se han visto afectadas por la ruina del templo. El emperador Gayo, encendido de deseo, intento llevárselas y lo hubiera hecho si lo hubiera permitido la naturaleza del revestimiento. Se conservan también en Cere algunas incluso mas antiguas y cualquiera que las examine detenidamente no podrá menos que reconocer que no hay arte que se haya consumado con mas rapidez, pues es manifiesto que no existía en los tiempos de la Ilíada.

También entre los romanos se ennoblecó enseguida este arte, si tenemos en cuenta que los Fabios, pertenecientes a una familia muy ilustre, tomaron de este arte su sobrenombre de Pictor, y el primero de ellos que lo llevó pintó el templo del Bienestar, en el año 450 de la fundación de la ciudad; esta pintura se ha conservado hasta nuestros días a pesar de que el templo se quemó durante el principado de Claudio. Poco después cobró forma una pintura del poeta Pacuvio en el templo de Hércules, en el foro de Boario. Pacuvio era hijo de una hermana de Ennio y su gloria como dramaturgo hizo mas famoso en Roma aquel otro arte. Después de esto la pintura dejó de ser digna de manos honorables, a no ser que alguien,

por casualidad, quiera contar a Turpilio, un caballero Romano de Venetia contemporáneo nuestro, del cual se conservan obras bellas aún hoy en Verona. Pintaba con la, mano izquierda, cosa que no se recuerda de ningún otro antes. Titedio Labeón, antiguo pretor, que había desempeñado también el cargo de procónsul en la provincia de Narbonense, muerto recientemente a una edad muy avanzada, se gloriaba de unos cuadritos pequeños, pero esto fue objeto de burla y hasta reproche contra él.<sup>41</sup>

Podemos decir que en las grandes civilizaciones del pasado se va gestando un proceso de acumulación progresiva de conocimientos y experiencias en el campo de la pintura. Este proceso incluye la incorporación y entendimiento paulatino de los elementos formales que van incorporándose poco a poco al lenguaje de la pintura, y tal vez lo más importante para esta investigación es que se consignan por primera vez los nombres de algunos creadores que marcaron su tiempo con la huella de su obra. Nos podemos aventurar a decir que en esta parte de la historia antigua predominó la figura individual del artista sobre lo colectivo, sin embargo podemos comenzar a hablar de la estructura operativa con la cual se desarrolla una obra y en la cual intervienen de manera jerárquica en una obra distintos individuos con un grado de participación diferenciado por su habilidad y nivel de experiencia, esto lo analizaremos más tarde de forma más clara con el caso de los

---

<sup>41</sup> Plinio, 2001, Textos de Historia del arte, Ed. Esperanza Torrego, Madrid, p.78-79

talleres medievales y su estructura organizada en distintos niveles de participación y de aprendizaje.

El primer tratado de Pintura fue el Cennino Cennini<sup>1</sup>, en este texto que se ubica al final de la edad media y principios del renacimiento, podemos ver entre líneas la manera en la que un pintor adquiere su formación y de lo cual podemos también deducir la dinámica de trabajo que se daba en un taller, dinámica que cabe mencionar estaba estrechamente relacionada con la de otras actividades gremiales de la época.



**45** Taller de Jan Van Straten, Pintor Flamenco, (1523-1605)

Sobre este proceso de formación el libro de Cennino Cennini comienza dedicándole la obra a sus maestros:

“y en honor a Giotto, a Taddeo y a Agnolo, maestro de Cennino,..<sup>42</sup>

Después nos habla del camino que siguen los interesados en el arte.

“El intelecto se deleita por principio en el dibujo, ya que la naturaleza misma incita a ello, sin contar con la guía de un maestro, por simple inclinación; y por este placer, toman la decisión de encontrar un maestro y se someten a sus indicaciones con amor y obediencia, manteniéndose sumisos para alcanzar la perfección...<sup>43</sup>

Las actividades se desarrollaban en un taller bajo la dirección de un maestro, los aprendices se incorporaban desde muy jóvenes a las actividades de dicho taller sometiéndose a las enseñanzas de el o los maestros, formando parte de una estructura jerárquica en la que se les encomendaban las labores de menos importancia y en la medida que iban adquiriendo mayor experiencia y destreza se incorporaban a otras tareas mas especializadas, de esa manera se formaban gradualmente hasta completar su formación. Podemos decir que en cierto momento se realizaba un trabajo colectivo, al haber cierta especialización en distintas etapas y partes de una obra que se conjuntaban en un trabajo final que era supervisado y firmado por el maestro responsable del taller. Sobre dicha especialización y el aprendizaje de las distintas actividades de Taller Cennino nos dice:

---

<sup>42</sup> Cennini Cennino, 1988, El libro del Arte, Akal, Madrid, España, p.31

<sup>43</sup> Idem. P.34

El fundamento del arte y el principio de todos estos trabajos manuales es el dibujo y el colorido. Estas dos partes requieren lo siguiente, a saber: saber triturar, o bien moler, encolar, aparejar, enyesar, alisar el yeso, y pulirlo, realzar con yeso, aplicar el bol, dorar, bruñir, templar, conseguir relieves, desempolvar, raspar, granear, o bien agamuzar, recortar, colorear, adornar y barnizar en tabla o en cona. Al trabajar en un muro hay que humedecer, imprimir, revocar, pulir, dibujar, colorear al fresco, acabar en seco, templar, adornar y acabar el muro...<sup>44</sup>

Los distintos procesos que se aprendían en un taller, eran necesariamente prácticos y si bien muchos de ellos podían llevarse a cabo como un proceso individual, la mayor parte de las actividades entraban en una lógica de taller en la que se aprendía desarrollando trabajos que se encargaban al Maestro de taller, y los aprendices se incorporaban paulatinamente, desarrollando un trabajo de conjunto bajo la rectoría del maestro.

Durante el renacimiento y en el esfuerzo de sistematizar el conocimiento y acercar el arte a la ciencia se crearon academias, como la de Vasari,<sup>1</sup> en las que se instruían a los aprendices, y a la par se desarrollaban los talleres de grandes maestros en los jóvenes aprendices desarrollaban que se instruían en dichos talleres acumulando paulatinamente

---

<sup>44</sup> Idem, p 35-36

conocimientos y habilidades mientras apoyaban el trabajo de producción pictórica de los maestros de Taller.

La formación en las academias y talleres se continuó a lo largo del tiempo y el aprendizaje en Artes visuales se daba en la praxis en una dinámica de taller, incorporando progresivamente a los aprendices hasta que dejaban el taller e iniciaban sus propios proyectos. Podríamos decir que los artistas se formaban en una dinámica colectiva, de trabajo de taller donde de acuerdo a su experiencia participaban de distintas tareas hasta alcanzar un grado más alto en su formación, repitiendo el proceso mediante el cual se formaron sus maestros. Con la aparición de la pintura de Género en el siglo XVIII, se formaron academias, algunas por género y otras por técnica, eran grupos cuyos miembros decidían los lineamientos técnicos y formales de sus épocas, sin embargo, en este caso no se daba como tal un trabajo colectivo, sino que el grupo marcaba los lineamientos generales que eran incorporados por cada uno de sus miembros en un esfuerzo individual, donde resaltaba la personalidad de cada Artista.



46 El pintor en su taller, Adriaen van Ostade, 1663

La formación en las academias se continuó a lo largo de los siglos posteriores , con la imposición de cánones estéticos que partían de una realidad contextual determinada, donde de manera general se generaban dogmas, sin embargo, su estructura no permitía cambios, cerrándose a nuevas propuestas; Con el impresionismo nació un nuevo impulso en el arte que buscaba romper de cierta manera con los cánones impuestos por las academias, de tal forma que los artistas que irrumpieron a finales del siglo XIX, crearon tendencias y estilos, que eran el punto de partida para nuevos planteamientos. Los movimientos artísticos del siglo XX trabajaron en conjunto como movimientos que buscaban romper con el rigor académico de la época, sin embargo no trabajaron de manera colectiva en el desarrollo o producción de obras, sino que se avocaron a la producción individual bajo una visión de conjunto, condensada en sus idearios y manifiestos.

La pintura evolucionaba, con el devenir de los tiempos, la forma perdía prevalencia y el discurso se ajustaba al momento histórico que la acompañaba, sin embargo y a pesar del trabajo que desarrollaron los artistas de forma grupal, para fundar corrientes, redactar manifiestos, organizar exposiciones, no había la intención y tal vez la necesidad, de desarrollar un trabajo colectivo, entendido este como un proceso de creación y producción en el que intervienen más de una persona, la producción de obras de arte desarrollada a lo largo del siglo XX, se dio como un proceso básicamente y marcadamente individual. De hecho con los movimientos o ismos que rompían con los cánones de las academias y los preceptos de toda una época, los grupos de artistas que nacieron con los distintos movimientos artísticos, desarrollaron una producción unida por las ideas y el contexto cultural que impulsaba posturas contestatarias, disruptivas, se compartieron anhelos, se intercambiaron ideas, y el trabajo de unos influenciaba al resto del grupo, pero en lo formal, la producción pictórica, siguió siendo un asunto individual. Se enmarcó la figura de lo individual en los procesos creativos, se elevó al creador, al artista, como una figura que imponía su visión y su estilo sobre el de los demás. Esto desde luego iba en concordancia con la superestructura ideológica del sistema dominante, el capitalismo que tenía como una de sus principales banderas la supremacía de lo individual.



### **3.2. ¿El Arte y la Pintura Mural, una expresión individual o colectiva?**

Al preguntarnos sobre el arte y sus procesos de producción, como un proceso individual o colectivo, nos remontamos a los orígenes primigenios de la pintura donde hallamos testimonios de obras de grandes dimensiones que nos llevan a pensar en una necesaria coordinación y colaboración en distintos aspectos del desarrollo de estas obras, sería casi impensable no ver en estas pinturas una evidencia del trabajo colectivo. Sin embargo, múltiples factores se han ido transformando con el tiempo para dar paso a nuevas creencias, nuevas formas de producción y nuevas formas de organizar el trabajo que desemboca en una obra de arte. Si bien en el pasado como en la actualidad intervienen un gran número de personas en la producción de una obra artística de grandes dimensiones, como lo es la pintura mural, o como es el caso desde el montaje de una ópera, o la elaboración de una pieza arquitectónica, es importante decir que en todo este trabajo de producción de una obra o pieza artística existe una estructura jerárquica que deja ver distintos niveles de participación. Y desde luego pone en el papel protagónico al creador, que cabe decir no siempre es el ejecutante de las obras.

En la antigüedad la identidad del artista se pierde o se diluye en el tiempo, y no existe la posibilidad de consignar tales obras a un individuo o grupo determinado . Esta situación fue cambiando con el devenir de los tiempos, la personalidad individual del artista fue cobrando más y más peso hasta llegar a un verdadero culto a la personalidad y a lo individual. Pero el caso de la pintura Mural es tal vez un caso particular en el que por su

naturaleza se hace necesaria la participación de más de una persona, y en ocasiones de más de un artista o ejecutante.

Pero también existen algunos factores de orden cultural y social que determinan ciertas formas de producción, en el caso de la pintura Mural, como ya vimos la participación colectiva se piensa como una consecuencia lógica, dado las características inherentes a obras de este tipo, sin embargo existen rasgos culturales que sientan de alguna forma un precedente del trabajo colectivo. En el México prehispánico, es donde se desarrollan procesos de organización social que permiten llevar adelante trabajos de orden común , esta forma de organizarse en el trabajo influyó sin duda en la producción de múltiples obras de toda índole y sin duda en algunos productos culturales de orden pictórico., Formas de organización en el trabajo, como el tequio nos muestran este sentido colectivo del trabajo. A este respecto, Carlos Zolla, y Emiliano Zolla Márquez, en su estudio sobre Los pueblos indígenas de México nos dicen:

A lo largo de su historia, las comunidades indígenas han ejercido numerosas y variadas formas de trabajo comunal, familiar o individual que incluían o no la reciprocidad o la redistribución de la riqueza, y que se realizaban, o aún se realizan, bajo modalidades de cooperación voluntaria u obligada. Muchas de estas estrategias se aplican para garantizar la subsistencia, la seguridad social o la armonía del grupo, para obtener un servicio a cambio de prestación de mano de obra, y para lograr la buena marcha de las relaciones interpersonales; otras, en cambio, formaron parte de la estructura del tributo, del servicio

obligatorio fijados por la autoridad colonial, los hacendados o los caciques, casi sin excepción bajo la forma de trabajo. Estas formas de aportación, con o sin reciprocidad, reciben los nombres de *tequio*, *tequil*, *gozona*, *mano vuelta*, *fajina*, *guelaguetza*, *tarea*, *córima* y *trabajo de en medio*, entre otros.

El tequio, sin duda la más conocida y antigua de estas formas de trabajo, tiene una larga historia y no siempre presentó las características que se observan hoy en miles de comunidades indias. El nombre deriva del náhuatl *tequitl* (trabajo o tributo) y según el *Diccionario de la Real Academia Española*, es "la tarea o trabajo personal que se imponía como tributo a los indios."(REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 1992:1963).

Como un acto de Justicia habrá que mencionar el tránsito que se dio del tequio entendido como un tributo o trabajo colectivo, que como lo vemos en las comunidades que aun practican estas formas tenia una finalidad social, ó común en la que los participantes se beneficiaban en algunos momentos y de alguna forma de este trabajo. Durante la colonia se dio de manera general un trabajo forzado mas cercano a la esclavitud que al bien común. Sin embargo algunos pueblos indígenas conservaron por usos y costumbres la práctica del trabajo común, el trabajo colectivo como un aporte social a las mejoras de la comunidad y en relación al arte y sus productos culturales vemos de manera clara cómo los nuevos modelos de

organización social implantados por los colonizadores, impusieron los modelos europeos en los que se reproducían formas organizativas de carácter gremial.<sup>45</sup>

Hemos analizado de manera breve a la pintura Mural y su recorrido por la historia, se a tocado también el papel de lo colectivo en el arte y cómo este factor de lo colectivo a actuado en mayor o menor medida en distintos momentos, ahora habremos de acercarnos al eje fundamental de este trabajo Lo colectivo en la Pintura Mural analizando de manera mas especifica el proceso de investigación producción en Artes Visuales desarrollado en los Murales de la sala del Consejo Universitario de la Universidad Autónoma Chapingo.

### **3.3. Lo colectivo en la Pintura Mural, Murales de la Sala del Consejo Universitario de la Universidad Autónoma Chapingo<sup>46</sup>**

Esta investigación surge a partir de varias necesidades por un lado la necesidad de dejar testimonio de una experiencia concreta , la producción de los Murales de la Sala del Consejo Universitario de la Universidad Autónoma Chapingo, con el afán de que esta experiencia no se diluya y se tenga la oportunidad de analizar el complejo camino que lleva al desarrollo de una obra de naturaleza y dimensiones monumentales, propias de

---

<sup>45</sup> Zolla Carlos., Zolla Emiliano,2004, Los pueblos indígenas de México, UNAM, México,235-236

<sup>46</sup> Es evidente que la pintura mural, obra de grandes proporciones materiales, no puede ser realizada por un solo hombre, es decir, no puede ser una obra individual. Requiere de muchas manos. Siqueiros, David., 1979, Como se pinta un mural Ediciones Taller Siqueiros, México, p.39

una pintura mural o mejor dicho en este caso de un conjunto mural, analizando los aspectos relativos a lo colectivo y sus implicaciones, y de esta forma contribuir por medio del registro y documentación de un proyecto , a los procesos de investigación producción en Artes Visuales y al enriquecimiento de otras investigaciones y otros procesos que surgen como productos directos o indirectos del trabajo académico que se realiza en la Facultad de Arte y Diseño.

La otra motivación gira en torno a explorar las repercusiones que surgen en torno de la labor académica y sobre todo de la vinculación de procesos de producción de obra artística con los procesos de enseñanza en donde se integra a los alum@n@s a un proceso de producción pictórica de corte profesional con todas sus implicaciones, es decir que el presente trabajo busca analizar las formas y alcances en que las distintas etapas de gestión, planeación y producción de una pintura Mural van involucrando a Alumnos de la Facultad de Arte y Diseño de La UNAM de la carrera de Artes Visuales. En un trabajo real donde se pone en práctica el conjunto de conocimientos y habilidades, que son parte de la formación de un estudiante en Artes Visuales.

Aunado a estos propósitos este trabajo pretende también documentar el papel que la Universidad Nacional Autónoma de México, la Facultad de Arte y Diseño, y el Taller de Pintura Mural, han tenido, como fuente de estas experiencias y en las que se han detonado colaboraciones de distinta índole.

En ese sentido hablar del papel que juegan las instituciones, las autoridades, los talleres y sus encargados, así como las y los estudiantes que con entrega y energía asumen sus

responsabilidades no hace mas que remitirnos a la pintura Mural como el resultado de un trabajo colectivo donde se suman intereses, voluntades y esfuerzos que se conjuntan en una obra, y resaltar el papel del Taller de Pintura Mural, que a partir del desarrollo de este tipo de proyectos ha tenido un resurgimiento y una proyección, que probablemente no había tenido en un largo tiempo. Cabe señalar que la idea de documentar estos procesos y estas experiencias relacionadas con lo colectivo y la pintura Mural, no son inéditas, ya que sobre todo en el caso de Rivera y Siqueiros se hicieron grandes esfuerzos por documentar procesos y experiencias relacionadas con la pintura mural y en el caso de lo colectivo fue tal vez Siqueiros quien puso mayor énfasis en este punto, como lo deja ver en algunas partes de su texto, “Como se pinta un mural”

Por esta razón, es difícil para los pintores cuya mente se ha estructurado en la producción de caballete comprender, percibir inclusive, lo que pudiéramos llamar El ejecutor colectivo. Es muy posible que los pintores mexicanos, en nuestro primer periodo productivo, el año que va del año 1922 a 1924, hayamos exagerado, idealizando en forma teorizante, el trabajo colectivo y de ahí que hayamos sufrido un desencanto respecto a ese medio de producción, hasta considerarlo utópico. Acostumbramos a hablar, tal vez demasiado, de “el taller colectivo”, a la manera de los renacentistas italianos lo que ocurrió es que nuestra proximidad, en sentido cronológico, al cuadro de caballete, con su concepto panelista o no espacial, hizo prácticamente imposible en método de trabajo por equipo.

Sin embargo, las experiencias posteriores conseguidas Gracias a mis murales de los Ángeles California me permitieron extraer algunas experiencias prácticas que sí de una parte combatieron la cierta mística que posee al respecto de crear obra mural mediante un trabajo colectivo sin director, de otra parte me impelieron en San Miguel de Allende a trabajar en equipo.

Esta labor es la única capaz de enseñar el arte de la pintura mural,

Así dejé que mis colaboradores profesores y alumnos recibían la experiencia en cabeza propia. Como de antemano sabíamos todos a qué tema debía referirse el mural, les permití que se lanzarán directamente a un trazo general de la obra.

¿Cuál fue el resultado? Echóse de menos en primer lugar la falta de una dirección central, similar a la que coordina las docenas de profesores que constituyen una orquesta sinfónica. En segundo lugar, manifestóse la tendencia individualista de aplicar el estilo de cada quien. En tercero, pudo observarse que el mejor dibujo como realizados sin sumisión estricta al método poliangular para la pintura mural. no es un buen dibujo aunque para el caballete puedo hacer magnífico. Todo adoleció gran abigarramiento, como en su lugar veremos gráficamente. Los diversos autores trataron inconscientemente de realizar su propia composición; cómo se hacen una obra de caballete, y no la parte destinada a integrar un conjunto. Particularmente débil

fue lo que se trazó en las bóvedas, dado que las distorsiones que allí se producen acabó por restar valor de conjunto a los trazos realizados sobre el viejo aplanado.

Los miembros del equipo, consideraron que lo conveniente era organizarse en tantos equipos como zonas temáticas iba a tener nuestro mural, es decir, un equipo para el renacimiento de Allende, otro para la niñez de Allende, etc. Tradicionales pintores de caballete consideraron que la solución del problema radicaba exclusivamente en lo que podemos llamar lenguaje plástico o gráfico de la obra, esto es como el estilo pictórico propiamente dicho. Les pareció por lo mismo, que una figura se empezaba por el vestido y no por lo que está debajo del vestido. Y es que en realidad entró del mundo el mundo con temporáneo se ha llegado a suponer que el estilo es causa y efecto en vez de considerar que el estilo es la culminación de una función práctica estética. E

n la pintura mural el estilo es la consecuencia de hechos determinantes de orden arquitectónico como espacial y social también si se toma en cuenta la función del lugar que se va a decorar punto empezar por el estilo es destrozarlo todo por anticipado. Se observó como era natural en pintores de un mundo particularmente individualista, no sólo que se había empezado por el estilo, sino que cada quien había tratado de imponer su propio estilo olvidando el sentido espacial de la



composición, la actitud de buenos pintores de caballete, hicieron de cada zona un cuadro autónomo y el resultado puede apreciarse en las reproducciones.

Casi no fue necesario que yo interviniera en sus discusiones en San Miguel de Allende, ellos mismos en crítica constructiva, llegaron a conclusiones valiosas. Estas conclusiones, en forma más o menos textual fueron las siguientes: En la pintura mural hay que tener un solo equipo y a la cabeza de éste un solo director. El director que será normalmente el hombre de mayor experiencia, al establecer las bases creadoras fundamentales, anima y coordina el aporte creador de todos los demás;; si se considera la pintura mural dentro de una sala determinada, como un hecho pictórico integral, habrá que simplificar la composición considerando que cada zona es como la esquina de un cuadro; en la pintura mural no cabe la técnica y procedimientos artesanos de la pintura de caballete, esto es procedimientos que pudiéramos llamar feudales, sino que para realizarla hay que buscar una tecnología que correspondan a sus problemas físicos inherentes, instrumental mecánico con materiales sintéticos, conceptos de composición diferentes de los del pasado y un método de trabajo humano como si cabe el término moderno coma más industrial.

Los pintores estudiantes de San Miguel de Allende, aspirantes a muralistas, pudieron también percibir por ellos mismos el

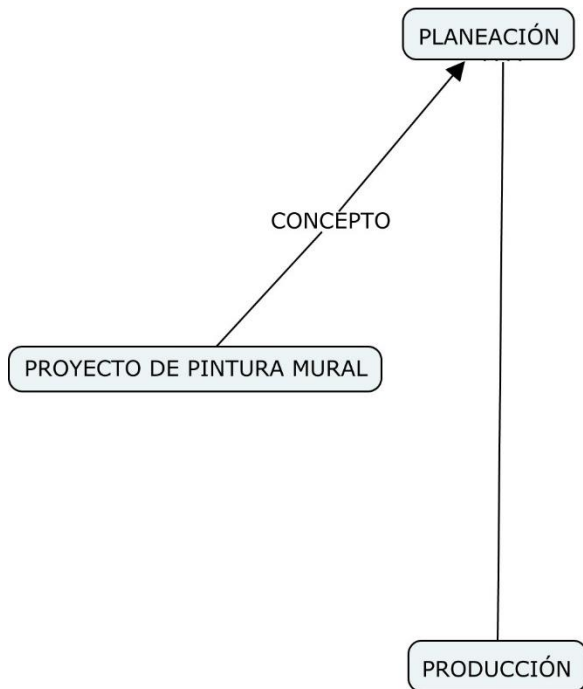
carácter determinante de una nueva concepción en la composición artística, de los nuevos materiales y herramientas, destinados a realizar una obra con mayor rapidez y mayores facilidades colectivas. A cada técnica material corresponde su propia expresión. ¿Qué diríamos de un hombre que quisiera pintar al óleo al estilo del fresco?<sup>47</sup>

### **3.4. Crónica de “Los murales de la Sala del Consejo Universitario de la Universidad Autónoma Chapingo,” y lo colectivo en esta obra**

En esta parte analizaremos el caso específico de una Pintura Mural, o mejor dicho, el conjunto mural que integra varias piezas,” MURALES DE LA SALA DEL CONSEJO UNIVERSITARIO DE LA UNIVERSIDAD AUTONOMA CHAPINGO” y las implicaciones de lo colectivo en relación a los distintos aspectos y procesos que intervienen en la producción de una obra de esta naturaleza. El desarrollo de una obra de estas características abarca varias etapas, para una mejor comprensión presentamos el siguiente mapa que muestra de forma esquemática dichas etapas:

---

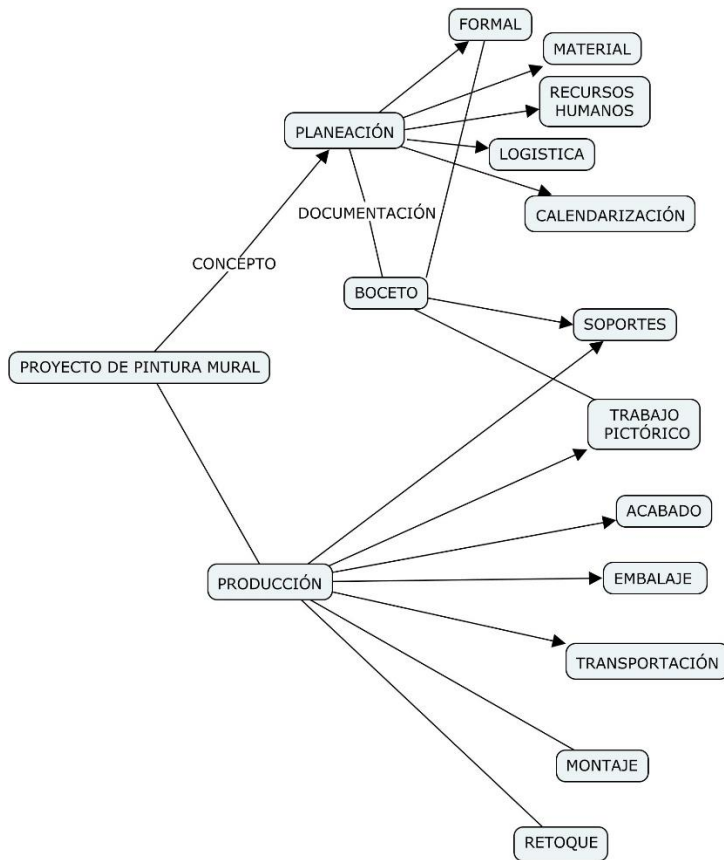
<sup>47</sup> SIQUEIROS, D. A., Cómo se pinta un mural, Cuernavaca, Taller Siqueiros, 1979. P.39-41



Todas las etapas son de gran importancia por ser consecutivas y complementarias, son pasos necesarios sin los cuales es imposible avanzar. La primera etapa es el desarrollo conceptual del proyecto, idea primaria que permite instalar en el imaginario un conjunto de ideas que son el punto de arranque. La planeación es esa parte fundamental que no siempre es visible pero que resulta ser la base sobre la cual se comienza a concretar el proyecto. La etapa de producción es donde surgen una serie de problemáticas que convergen, es donde la materia y el proyecto creativo buscan un mismo cause, en donde la coordinación entre el equipo de trabajo se vuelve una tarea primordial, y es justo en dicha problemática donde se basa gran parte de este trabajo de investigación que no pretende de ninguna manera hacer una especie de manual o guía de cómo realizar un mural, o de indicar cuál es el camino a transitar para resolver un problema pictórico como lo es la pintura mural. Si bien se tocarán algunos puntos que puedan ser de interés para los interesados en la pintura Mural, este trabajo busca analizar y reflexionar entorno a

una experiencia concreta de producción de una pintura mural, centrándose en la preocupación del trabajo colectivo que deviene primero de la necesidad de coordinar esfuerzos de un equipo de trabajo en aras de resolver una obra de grandes dimensiones en un tiempo determinado, explorando cómo se desarrolla el vínculo entre la labor de enseñanza, el trabajo académico realizado con los alumnos y alumnas, que se realiza en la Facultad de Arte y Diseño para ligarlo a una esfera de producción artística profesional y todo lo que esto implica. Es decir que se parte de la necesidad de volver significativo el aprendizaje al involucrar a una parte de los estudiantes de la carrera de Artes Visuales en un proyecto real y concreto que les permita enfrentar una situación que de otra manera se quedaría como un planteamiento teórico, y acercarlos al conocimiento simbólico generado por la praxis artística, todo esto insertado en una producción pictórica real, de alto nivel.

A continuación, se muestra un mapa ampliado de las distintas etapas, con sus ramificaciones, que son aspectos que consideramos importantes tomar en cuenta en un proyecto de esta naturaleza:



Toda obra tiene un punto de partida, y si bien este trabajo no pretende ser una suerte de manual de la pintura mural sino un investigación y análisis que involucra distintos aspectos, podemos decir que busca aportar a los interesados en esta materia, pautas e información, sobre todo en los procesos de investigación producción en Artes Visuales y mas en concreto en Pintura Mural, cuestión que involucra una diversidad de esfuerzos y saberes en los que se conjugan una buena parte de los conocimientos teóricos y prácticos que son el resultado de un proceso de formación y aprendizaje y lo que es muy importante, generar un vínculo entre proyectos artísticos de alto nivel, con procesos de enseñanza en los cuales se integra a los equipos de trabajo a l@s estudiantes como una forma de aprendizaje directo y significativo y como una ruta a la profesionalización del

arista visual que se desarrolla en el campo de la pintura y mas en particular de la pintura Mural.

Son muchos los factores que interviene en la puesta en marcha de este tipo de proyectos, se conjugan muchas voluntades para que un proyecto de Pintura Mural se materialice, en este caso el Mural se proyectó por encargo de la Universidad Autónoma Chapingo, y desde luego esto no se dio como una idea espontanea, sino que fue el resultado de todo un proceso de gestión y planeación previa, esfuerzos que detonaron y contribuyeron a la culminación de este proyecto, en este caso se conjugo el interés del Taller de Pintura Mural de La entonces Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM(hoy Facultad de Arte y Diseño), encabezado por el Mtro. Alfredo Nieto Martínez y por otro lado del Arqueólogo Luis Morett Alatorre otrora Director del Museo Nacional de Agricultura. El Maestro Alfredo Nieto ya había realizado algunos proyectos de trabajo con la UACH y ya había realizado un mural en un espacio sindical de la propia Universidad, pero en esta ocasión se planteó un proyecto de grandes dimensiones y de gran envergadura en muchos sentidos.

Un espacio por aquel entonces se encontraba en Ruinas sería el lugar que albergaría la sede del Consejo Universitario y el conjunto de Pintura Mural en cuestión. Como lo describe Luis Morett, impulsor de este proyecto.

“El inmueble en cuyo interior estamos, es hoy la Sala del Consejo Universitario de la Universidad Autónoma Chapingo, fundada en 1854 como Escuela Nacional de Agricultura y Veterinaria.

Los trabajos para su rescate y restauración se realizaron entre 2004 y 2006, con la colaboración del Instituto Nacional de Bellas Artes, y permitieron la recuperación del edificio que albergó la primera biblioteca de la Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo, cuando en 1924 ésta se trasladó del Distrito Federal a la ex hacienda de Chapingo”<sup>48</sup>

La idea se fue incubando poco a poco, y se fueron dando pasos en distintas direcciones, en la primera mitad del año 2005 fui invitado por el Maestro Alfredo Nieto a realizar Prácticas de Pintura al fresco, técnica que yo había estudiado solo de manera teórica, que es por decirlo de alguna manera la forma equivocada de aprender una técnica de tal naturaleza, por tratarse de una técnica que demanda un dominio del oficio de la pintura, a la vez que requiere dedicación y esfuerzo físico, como ninguna otra técnica, y por supuesto el conocimiento técnico de los materiales, la forma de cómo prepararlos y adecuarlos para cada parte del proceso El Maestro Nieto me dio todas las facilidades para acercarme a esta técnica con confianza

al tener todo listo y proporcionarme todo lo necesario para comenzar a practicarla. Soporte y materiales me aguardaban para tener este primer contacto con la Pintura al fresco. No lo sabía, pero dicha práctica serviría en un futuro próximo para trabajar con esta técnica de Manera Directa en los Muros de Chapingo. Pero fue hasta la segunda mitad

---

<sup>48</sup> Universidad Autónoma Chapingo, Recuperado de:  
<https://www.chapingo.mx/rectoria/historia/>, 12/ septiembre/2018

del mismo año, una llamada telefónica recibida a mediados de junio de 2005 fue el comienzo, del otro lado del teléfono el maestro Alfredo Nieto, (quien actualmente dirige el taller de pintura mural de la Facultad de Arte y Diseño (UNAM) la llamada pasó de un cordial saludo a la invitación a participar en el proyecto de pintura mural a realizarse en el edificio que sería el nuevo recinto del Consejo Universitario de la Universidad Autónoma Chapingo. Sin pensarlo mucho respondí afirmativamente, aceptando participar en el proyecto que se perfilaba como una gran experiencia, dándome mas detalles el maestro Nieto me puso al tanto de lo general del proyecto, el Maestro Luís Nishizawa estaría dirigiendo el trabajo y por supuesto el mismo maestro Nieto junto con el maestro Miguel Ángel Suárez y yo mismo estaríamos encargados de llevar adelante el trabajo y coordinar al equipo de trabajo, la llamada llego a su fin no sin antes acordar una próxima reunión en las instalaciones de la Universidad de Chapingo para visitar el lugar en compañía del Maestro Nishizawa para formalizar un acuerdo.





**47**El arqueólogo Luis Morett, dando el primer recorrido y explicación al interior del Partenón  
Chapingo, 14 de julio de 2005

No transcurrió mucho tiempo para que dicha visita se realizara, corría ya el mes de julio del mismo año y nos encontrábamos en Chapingo donde fuimos recibidos calurosamente por el Director del Museo Nacional de Agricultura el Arqueólogo Luís Morett, quien nos condujo hacia el edificio cuya construcción data de la década de 1920 y que ostenta haber sido la primer biblioteca especializada en ciencias agroforestales, El Partenón” como es conocido por la comunidad de Chapingo, nos recibió a lo lejos con la vista de su frontón principal que muestra un relieve de Xavier Guerrero<sup>11</sup> Una vez en su interior pudimos ver una gran nave de madera recién restaurada y al final de ella la parte interior de uno de los frontones que serían los espacios destinados para la pintura mural. Recorrimos el lugar que todavía se encontraba en restauración, fuimos de un lado al otro mientras escuchábamos de voz de Luís Morett, la propuesta de contenidos para los murales y algunos detalles de la propia restauración y acondicionamiento del edificio, el lugar cuyo fin como ya se dijo sería el de Sala de Consejo Universitario, estaba pensado para contener los murales, teniendo adaptaciones estructurales para dotar de funcionalidad a dicho

recinto pero sin quitar el dominio visual que se tiene del espacio, lo cual hacen optimas las condiciones para la obra mural. En cuanto a la parte de los contenidos, la propuesta general delineaba lo siguiente:

*“.. se trata sin abrumar a nadie y al margen de cualquier apología propagandística, de propiciar que la contemplación de la obra mural, induzca a una conducta reflexiva sobre los compromisos de la institución con el desarrollo de sociedad rural con justicia, educación, democracia y libertad. Se trata pues de reiterar el compromiso de la institución con el desarrollo de la nación y en particular con el de la sociedad rural.”<sup>49</sup>*

Podría parecer que el encargo se enmarcaba en las exigencias de otro tiempo, la búsqueda de “una sociedad rural con justicia, educación y libertad”, pero bastaba ver la realidad de un campo asolado por la pobreza, cuyo principal producto son los migrantes, para darse cuenta de que estas demandas se encuentran vigentes. Pero no nos detengamos en un tema que bien puede ser motivo de otra investigación. Volvamos a la cuestión de los murales que se presentaban ante nuestros ojos como un campo fértil y dispuesto a la siembra, solo bastaba saberse sembrador y aceptar el encargo y a pesar del entusiasmo que provocaba en mi el proyecto, y que visiblemente compartían los otros miembros del equipo, la palabra final la tenía el encargado de dirigir el proyecto, el Maestro Luís Nishizawa, quien con la mirada fija en los muros vacíos no vaciló en aceptar y en comenzar

---

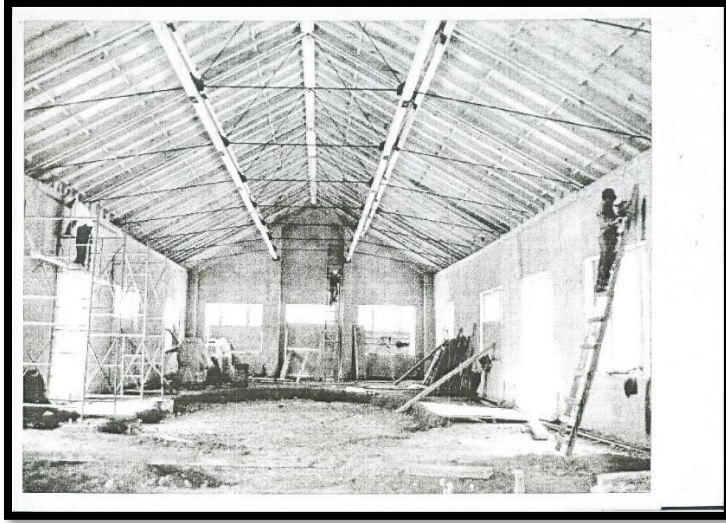
<sup>49</sup> Morett, Luis, 1995, (fragmento) Texto de presentación del proyecto, Murales de la Sala del Consejo Universitario de la Universidad Autónoma Chapingo. entregado durante el primer encuentro en Chapingo, como parte de los materiales de apoyo para realizar la obra.

a especular sobre el manejo del espacio, comentado que debíamos hacer uso del color y su efecto para producir profundidad.



**48 El Maestro Nishizawa y el maestro Nieto, comentando cuestiones relacionadas con la obra mural de Chapingo, 14 de julio de 2005**

La charla seguía mientras calculábamos con la vista los espacios por trabajar, dos frontones de 25 metros de largo por casi 5 metros de alto por su parte más alta y también 14 muros que se interrumpían por ventanales en los laterales, en suma este edificio recién remozado era una invitación a la creatividad y la ejecución pictórica, por el momento todo era mirada, silencio y reflexión que de manera íntima comenzaba a generar ideas e imágenes que daban vueltas en el pensamiento de cada uno de los que nos encontrábamos en el lugar divagando sobre la obra.



#### 49 Interior del Partenón durante su remodelación, enero de 2005

El proyecto se puso en Marcha, comenzando con el planteamiento general de ideas.

. En este punto es donde comienza a vincularse el eje fundamental de este trabajo, al a hablar de un proyecto colectivo en donde la parte creativa demanda un esfuerzo de comunicación y colaboración de trabajo en conjunto para llevar adelante el trabajo. Abro un paréntesis para resaltar que un proyecto de esta naturaleza, pensado y realizado en colectivo, no hubiera sido posible sin la generosidad del Maestro Luis Nishizawa, quien compartió trabajo y créditos con un equipo de trabajo, que, vale decirlo, el mismo formo. Planteando un trabajo organizado de forma horizontal, compartiendo responsabilidades en distintos niveles y sentidos.

Comienza la parte más intensa y más interesante en lo que respecta a esta investigación que es el Desarrollo formal del proyecto, y dicho de otro modo el proceso de investigación- producción en Pintura Mural.

Una vez que se formalizó el proyecto y que se dieron los fundamentos conceptuales y temáticos de la obra se inicio la etapa que, aunque a veces poco visible, “al existir la idea errónea de que los procesos creativos son actos aislados envueltos en velo de misticismo, producto de la genialidad y el espontaneo espíritu creativo, nada mas lejos de la realidad”, me refiero a que la creación pictórica entendida como un esfuerzo consiente de producción en el que confluyen múltiples cuestiones, inicia en muchos casos por realizar una investigación documental, parte importantísima que permite por un lado darle un sustento, un orden y un discurso que se concretara de manera visual y que por otro lado permite el hacerse de recursos o fuentes visuales.

La documentación sirve para tener una base, sobre la cual comenzar a estructurar el proyecto a partir de ideas, y comenzar con la parte de mayor importancia que es el proceso creativo, la documentación apoya los planteamientos generales dados por parte de quien encarga el proyecto o se ajusta al contexto del espacio donde se ubica o en el mejor de los casos apoya el planteamiento del artista que hace una propuesta creativa.

En este caso la fase de documentación tuvo una primera etapa general que consistió en revisar la cronología histórica , que dejaba echar una mirada de la Universidad Autónoma Chapingo a lo largo de su historia y de esta manera tener una idea general que permitiera trabajar en un diseño donde en parte se resaltara el pasado, pero que también mirara el presente y futuro de una institución educativa vinculada con el campo y las posibilidades que este ofrece para el desarrollo del país. La segunda etapa de documentación fue más

enriquecedora en lo que respecta a referencias visuales y a conocer de cerca el trabajo que se desarrolla en la UACH .



**50, Registros Fotográficos de maquinaria agrícola de la Universidad Autónoma Chapingo, y que forma parte de su acervo histórico.**

Se realizaron varias visitas a los lugares en donde se lleva a cabo gran parte de la investigación y el trabajo académico, conocimos de primera mano a los protagonistas de la historia que se escribe cotidianamente en Chapingo. Nos acercamos a las distintas áreas de la universidad, donde se llevan a cabo los proyectos que tienen que ver con las nuevas tecnologías, y el uso de la genética para lograr mejoras que se traduzcan en beneficios para los productores, conocimos cómo Chapingo guarda en sus frías entrañas las arcas de la sabiduría ancestral, materializada en semillas, que son celosamente resguardadas en el banco de germoplasma. Partiendo de estos primeros documentos y materiales visuales, comenzamos con la búsqueda de material fotográfico y referencias visuales sobre el tema.

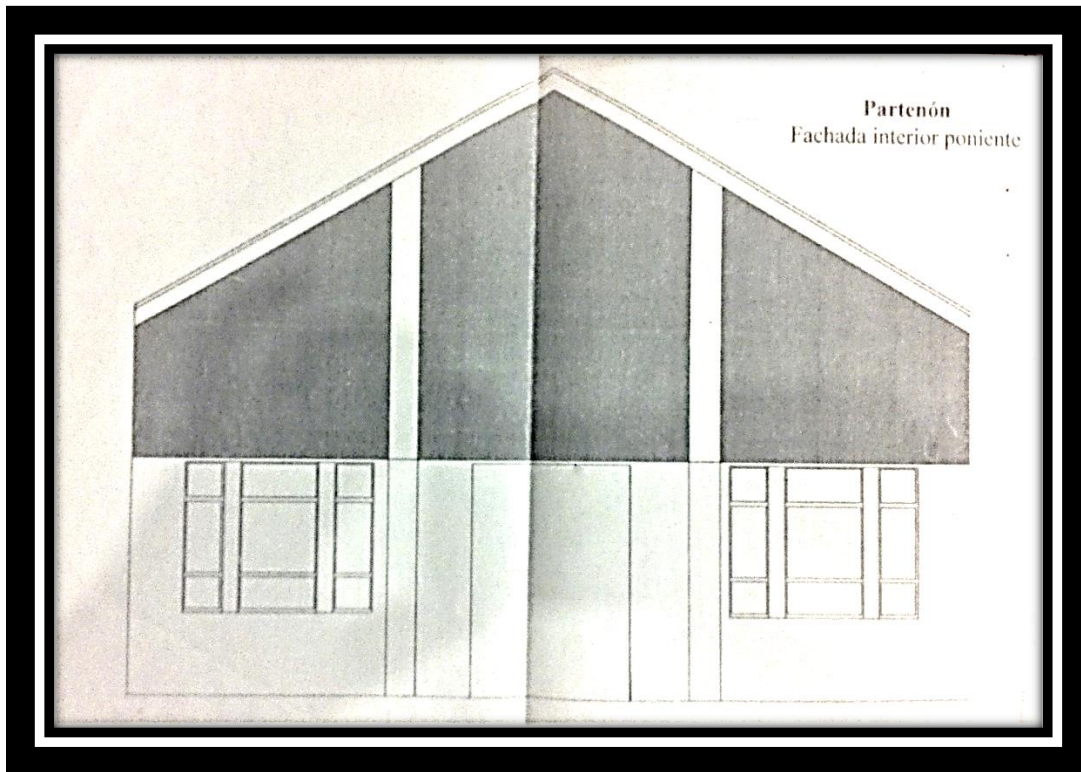
Cabe señalar que esta parte de investigación documental, no se limita a la parte inicial del proyecto, sino que esta se amplía a otras etapas donde la evolución del mismo demanda nuevas búsquedas, es el caso de la segunda parte del conjunto mural que consistió en la realización de murales al fresco, mucho de la información que se había acopiado se usó pero surgieron otras necesidades que nos llevaron a ampliar la búsqueda, un caso concreto consistió en unir visualmente los muros pintados al fresco con un discurso visual de orden decorativo, pero que resaltara el papel de las antiguas civilizaciones mesoamericanas en la domesticación de especies vegetales, es de esta forma que me propuse para resolver tal encargo, para lo cual se propuso que esta parte con sentido decorativo, pero con un fuerte sentido simbólico debía configurarse usando referencias antiguas que hicieran el puente con el mundo prehispánico, fue así que platicando al respecto, el Arqueólogo Luis Morett me facilitó una copia facsímil del código florentino. Teniendo este documento como fuente para desarrollar una propuesta visual.



51 Imagen del código florentino

### 3.4.1. Planeación de una obra

De la etapa de documentación, y con los anaqueles llenos de información, documental y visual se pasó a la parte del trabajo creativo. En donde el dibujo juega un papel de suma importancia. Para poder iniciar con la etapa inicial que consistía en la realización de dos murales que ocuparían la parte interior de los frontones, se partió de los planos a escala que nos fueron proporcionados por la institución, sobre estos se podía iniciar de manera formal, con el trabajo de configuración gráfica.



52 Planos de los muros donde se realizarían los Murales de Chapingo

### 3.4.2. Dibujo.

El dibujo desde el punto de vista material consiste según Ralph Mayer en lo siguiente:



“Para aplicar un pigmento a una superficie o base el primer requisito es, en muchos casos, que la base tenga una cierta rugosidad. El método mas sencillo de aplicar color-dibujar con un lápiz, un carboncillo o un lápiz conté- se basa en este hecho. La superficie de un papel sin satinar es una red de largas fibras microscópicas. Según el grado de aspereza del acabado, y según la dureza del lápiz del lápiz o carboncillo, estas fibras actúan como una lima, arrancando partículas de pigmento y reteniéndolas en sus intersticios.<sup>50</sup>

Sin embargo no podemos limitarnos a ver al dibujo únicamente desde su parte material, ya que en el inicio del trabajo creativo el Dibujo juega un papel de mayor importancia, al ser el laboratorio de la creatividad, y el medio por el cual pueden hacerse visibles las ideas y partir hacia un desarrollo visual más complejo. Antes de continuar hagamos un paréntesis para definir que es la creatividad, a este respecto Mihali Csikszentmihalyi nos habla en su libro sobre este fenómeno lo siguiente:

La respuesta mas razonable es que la creatividad solo se puede observar en las interacciones de un sistema compuesto por tres partes principales. La primera de ellas es el campo, que consiste en una serie de reglas y procedimientos simbólicos. Las matemáticas son un campo; o, si adoptamos una definición mas matizada, el algebra y la teoría numérica se pueden considerar

---

<sup>50</sup> MAYER Ralph, 1998, Materiales y Técnicas de Arte, Hermann Blume, Madrid, p1

campos. A su vez los campos están ubicados en lo que habitualmente llamamos cultura, o conocimiento simbólico compartido por una sociedad particular, o por la humanidad como un todo.

El segundo componente de la creatividad es el ámbito, que incluye a todos los individuos que actúan como guardianes de las puertas que dan acceso al campo. Su cometido es decidir si una idea o producto nuevos se deben incluir en el campo. En las Artes Visuales, el ámbito lo constituyen los profesores de arte, los directores de museos, coleccionistas de arte, críticos y administradores de fundaciones y organismos estatales que se ocupan de la cultura. Este es el ámbito que selecciona que nuevas obras de arte merecen ser reconocidas, conservadas y recordadas.

Finalmente, el tercer componente del sistema creativo es la persona individual. La creatividad, tiene lugar cuando una persona, usando los símbolos de un dominio dado, como la música, la ingeniería, los negocios y las matemáticas, tiene una idea nueva o ve una nueva distribución, y cuando esta novedad es seleccionada por el ámbito correspondiente para ser incluida en el campo oportuno. Los miembros de la siguiente generación encontrarán esa novedad como parte del campo que les viene dado y, si son creativos, seguirán cambiándolo a su vez. En ocasiones la creatividad supone la creación de un campo nuevo:

se podría afirmar que Galileo inicio la física experimental y que Freud esculpió el psicoanálisis sacándolo del campo ya existente de la neuropatología, pero si Galileo y Freud no hubieran sido capaces de atraer a seguidores que se reunieran en ámbitos diferentes para promover sus distintos campos, sus ideas habrían tenido una repercusión mucho menor, o no habrían tenido ninguna en absoluto.

Así la definición que se sigue de esta perspectiva es: creatividad es cualquier acto, idea o producto que cambia un campo ya existente, o que transforma un campo ya existente en uno nuevo. Y la definición de persona creativa es: alguien cuyos pensamientos y actos cambian un campo o establecen un nuevo campo. Es importante recordar, sin embargo, que un campo no puede ser modificado sin el conocimiento explícito o implícito del ámbito responsable de él.<sup>51</sup>

En el texto anterior podemos entender por un lado lo que es la creatividad y por otro ver a la creatividad como el resultado de un proceso donde el sujeto creativo es parte de un conjunto, sin embargo mas que analizar como se desarrolla el proceso creativo en un individuo, analizaremos como el desarrollo de un proyecto puede conjuntar varias visiones en la búsqueda de desarrollar un producto visual. En el punto de pasar de la idea creativa como un ente abstracto a un producto visual es donde el dibujo juega un papel

---

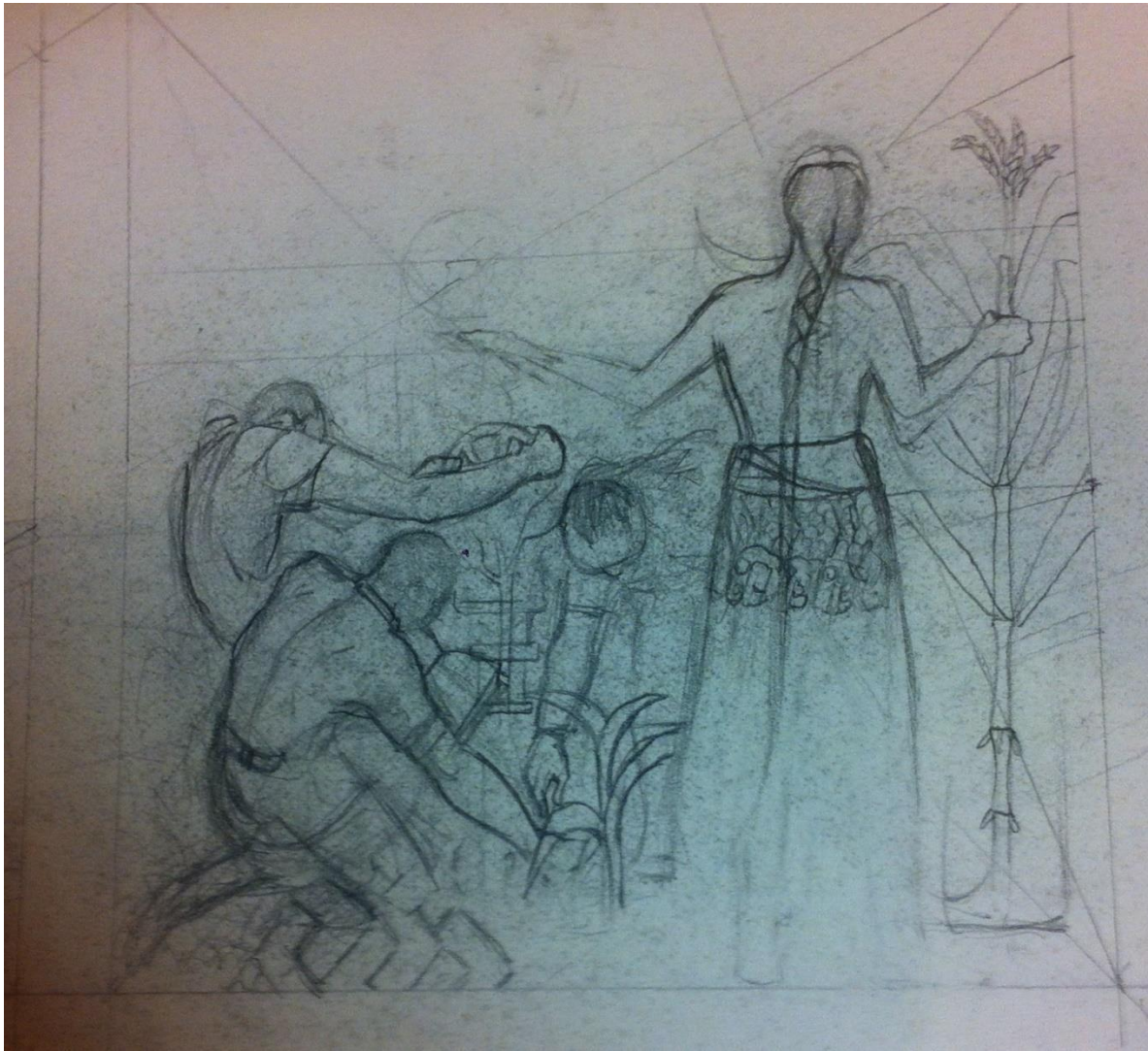
<sup>51</sup> Csikszentmihalyi, Mihali, 1998, Creatividad, Paidós, Barcelona. P. 50-52

de fundamental importancia, al requerirse un esfuerzo de comunicación y de coordinación para ir armando de manera gráfica una sola propuesta que se somete al escrutinio colectivo para encontrar resultados visuales que puedan articularse en una sola propuesta de Dibujo. En esta parte existen distintas consideraciones que es necesario mencionar en aras de contribuir y aportar con este análisis, elementos que sirvan a otras experiencias que busquen desarrollar trabajos de una naturaleza semejante. El Equipo de trabajo Liderado por El Maestro Luis Nishizawa, y coordinado por el Maestro Alfredo Nieto, y complementado por el maestro Miguel Ángel Suarez y Homero Santamaría, tenía un rasgo fundamental para el desarrollo de este tipo de trabajos, por un lado, la experiencia profesional en el área de las artes visuales y la experiencia de trabajo en equipo. Aunado a esto todos los Miembros del equipo liderado por el maestro Luis Nishizawa, tenían experiencia docente, lo cual hacía más sencillo el trabajo de incorporar a las labores de producción al equipo de estudiantes. Todo ello aportaba un grado de confianza en el trabajo a realizar. Pero además de la capacidad en relación a lo profesional, había en el equipo la experiencia relacionada con el trabajo en equipo, que es la cuestión que en esta investigación ocupa un lugar de particular importancia, este trabajo en equipo esta basado principalmente en la distribución de tareas específicas, la comunicación y la confianza. El conocimiento de las capacidades del equipo y de las propias aportan una dinámica que permite un trabajo fluido. Pero en esta misma tónica regresemos a hablar sobre el dibujo, y su importancia en esta etapa del proyecto dado que se trataba de una coautoría, en la que se comparten créditos, pero también

responsabilidades, y probablemente la primer gran responsabilidad del equipo recayó sobre la primera parte del trabajo formal, estructura gráfica a la que llamamos boceto.

#### **3.4.4. BOCETO**

El boceto entendido como un recurso gráfico que sirve para plantear una idea general de forma previa al desarrollo de una obra. La parte creativa, involucró a cuatro Artistas Visuales, el maestro, Luis Nishizawa, el maestro Alfredo Nieto, el maestro Miguel Ángel Suárez y al maestro Homero Santamaría. Como punto de partida, teníamos un plano a escala de los frontones interiores, después de acordar algunos aspectos generales, todos nos llevamos la copia de un plano a escala de los frontones, a partir de este formato gráfico podríamos empezar a plantear ideas de manera general. En mi caso comencé trazando en distintos papeles el mismo formato para comenzar a generar propuestas a partir de una retícula que usaba líneas de tensión basadas en las relaciones espaciales del formato, el maestro Nishizawa nos sugirió que pensáramos en el uso de dos figuras una femenina y una masculina en la parte central y estando todavía en el lugar donde se realizaría el mural, el maestro Nishizawa nos recordó que era de fundamental importancia hacer uso del color para generar profundidad.



53 (1) Dibujos preparatorios para el boceto de los cabezales de los Muros de la Sala del Consejo Universitario de la UACH



54(2) Dibujos preparatorios para el boceto de los cabezales de los Murales de la Sala del Consejo Universitario de la UACH

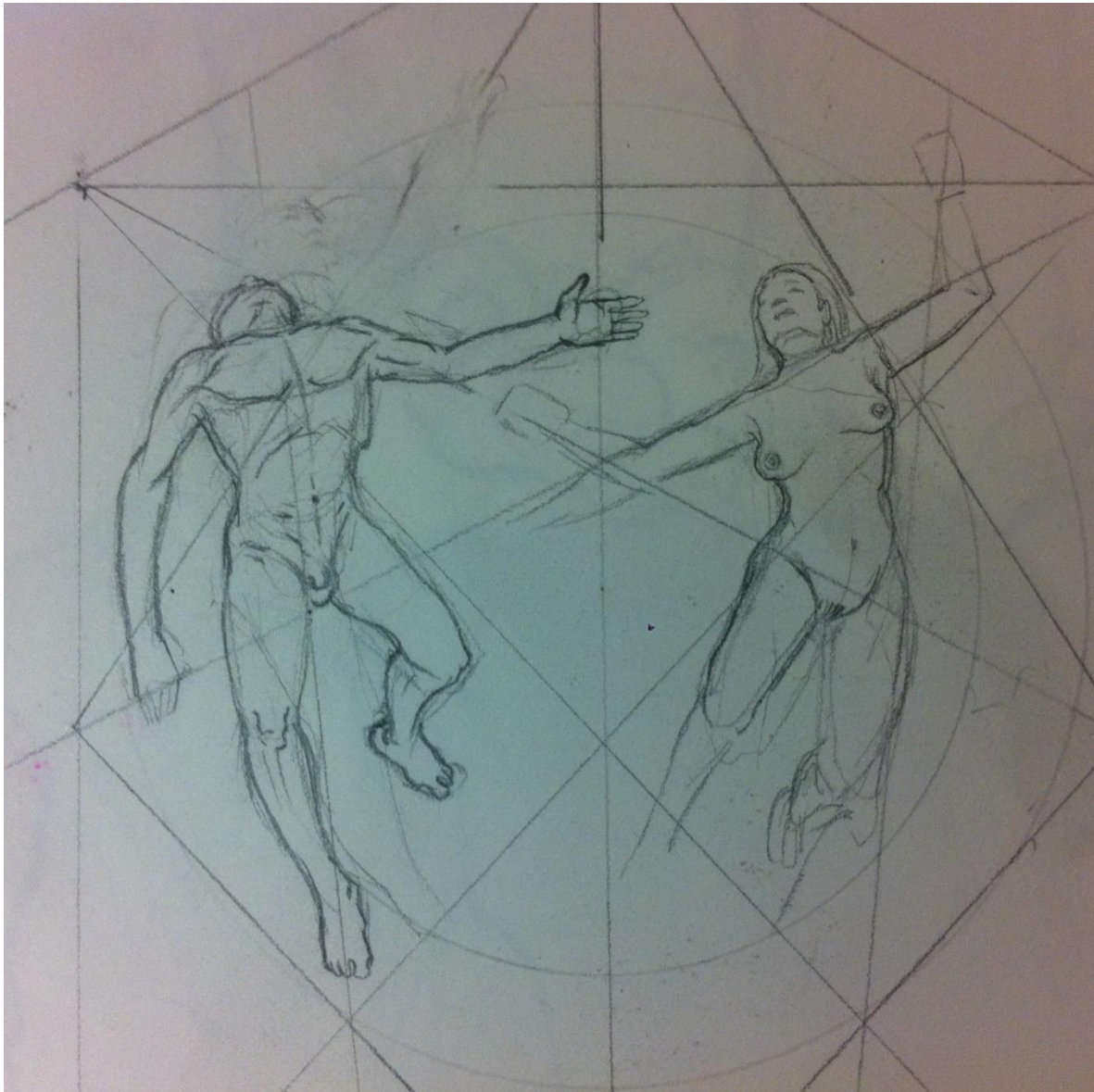


55(3) Dibujos preparatorios para el boceto de los cabezales de los Muros de la Sala del Consejo Universitario de la UACH





56(4) Dibujos preparatorios para el boceto de los cabezales de los Murales de la Sala del Consejo Universitario de la UACH



**57(5)** Dibujos preparatorios para el boceto de los cabezales de los Muros de la Sala del Consejo Universitario de la UACH

Se comenzó con el trabajo de configuración gráfica, primero de forma individual, en mi caso como lo mencioné tenía varios papeles con el plano y trazo del frontón, y una estructura compositiva realizada a partir de diagonales simples que daba una base para componer, una lluvia de ideas o mejor dicho de imágenes se iban repartiendo en los

formatos de manera libre tomando desde luego los documentos, textos e imágenes que sirvieron de fuente para comenzar a trabajar.



#### 58 Detalle del Boceto de Pintura Mural para La Sala del Consejo Universitario de la UACH

La idea previa de dos figuras humanas una femenina y una masculina nos sirvió como un elemento base para poder especular de manera gráfica el desarrollo de las propuestas individuales que contemplaban ideas relacionadas con la universidad y el tema de la agricultura. Medieron un par de días en los que cada quien trabajó sus propuestas de forma individual hasta que nos dimos cita para confrontar las propuestas individuales y dialogar entorno a una propuesta colectiva, mostramos las propuestas y comenzó el diálogo entorno de estas primeras imágenes que se revisaban, discutían, aprobaban y se descartaban en busca de un acuerdo, el intercambio sirvió para perfilar algunas ideas y desarrollar bocetos más estructurados, que a su vez sirvieran de puente para hacer

registros fotográficos y una búsqueda iconográfica más precisa en función de las ideas discutidas y acordadas.



#### 59 Boceto para la pintura Mural de la Sala del Consejo Universitario de la UACH

Es importante recalcar que en el caso de la pintura mural siempre será muy importante el ajustar las estructuras gráficas a la situación del muro y a la perspectiva del espectador para lo cual se hace necesaria una modificación estructural y de proporciones que lleva a modificar relaciones y exagerar algunos elementos de las figuras y de la composición para generar una dinámica visual que se ajuste a la perspectiva antes mencionada.



**60**Elaboración de un registro para transferir una figura a escala real.

Esta primera parte del registro gráfico nos da la posibilidad de poder planear las siguientes etapas que son las del registro fotográfico y complementos documentales, así como la base material es decir la definición de que técnica se usaría, y en base a esto que soporte es el más adecuado.



61 Registro Fotográfico para Murales de la Sala del Consejo Universitario de la UACH

### 3.4.5. Las Técnicas

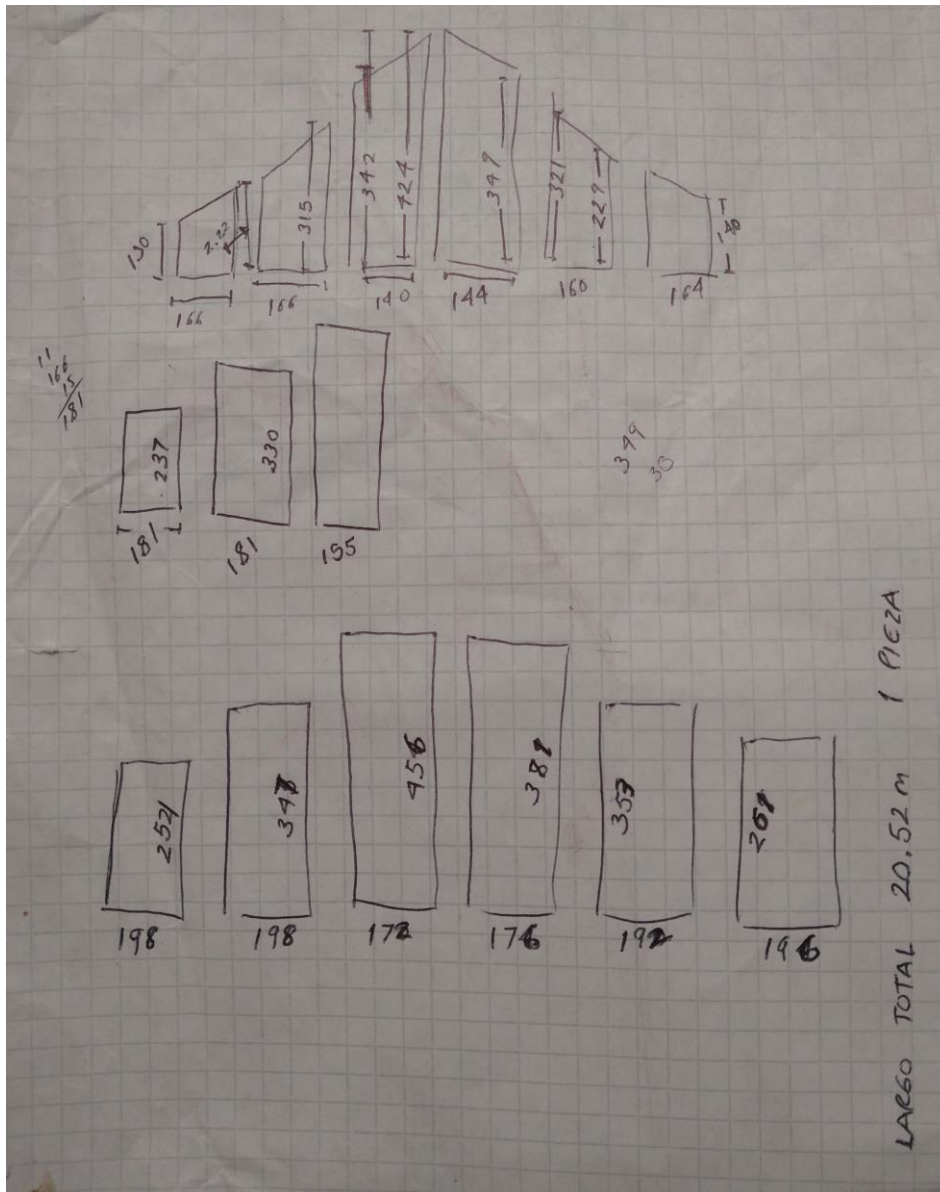
En base a otras experiencias se tomó la decisión colectiva de trabajar la primera parte del mural integrada por dos secciones que se integraban a la parte interior de los dos frontones del edificio con la técnica de acrílico sobre soporte rígido, todo ello por varias razones, la más importante, tenía con que el acrílico resulta ser muy práctico, dado su rápido secado, lo cual acorta los tiempos de producción. A pesar de que el acrílico es una técnica que se caracteriza por su flexibilidad se pensó en trabajar sobre un soporte rígido por varias razones, la primera por la perdurabilidad de la obra, un soporte rígido asegura que la obra se mantenga en condiciones óptimas por un tiempo prolongado e indefinido. Pero también la dinámica procedimental de aplicación de la técnica de acrílico basada en

el uso de materiales de carga para conseguir modelados de la forma que le den mayor vigor, fuerza e impacto al lenguaje pictórico, hizo necesario un soporte rígido.

En esta parte se tomó la decisión de realizar el Mural dentro de las instalaciones de la FAD, por varias razones, por un lado se buscaba, facilitar la participación y supervisión de la obra por parte del miembro de mayor rango del equipo, el maestro Luis Nishizawa, pero además parte del objetivo era vincular a los estudiantes del Taller de Pintura, además de otros que se integraron a la producción de la obra, aunado a esto resultaba ser una cátedra viva en la cual se explicaba con ejemplos concretos diversas cuestiones relacionadas con el lenguaje pictórico, que iban desde, lo técnico- material, lo formal compositivo, hasta cuestiones relacionadas con la semántica y sintaxis de los elementos del lenguaje pictórico - Mural

Cada decisión va acompañada de un análisis, reflexión y acciones concretas, una vez que se había tomado la decisión de lo técnico y lo relacionado con los soportes, teníamos datos que eran. una base concreta e inamovible, como el formato general de cada sección del Mural. Ahora tenías que pensar en varias cuestiones que condicionan la producción, como los formatos de las telas, el espacio del taller o lugar de trabajo y el traslado.

En la medida que se van analizando. las posibilidades y limitantes surgen problemas que es necesario resolver Uno de ellos fue un límite de los formatos impuesto por los accesos al taller, es decir solamente se podían ingresar material, y en este caso los soportes, por las puertas o por las ventanas, eso nos llevó a pensar en el límite de tamaño que tenían estos accesos, y en consecuencia a ajustar los formatos en secciones mas pequeñas.



## 62 Croquis de las secciones de los paneles para los Murales de la UACH

A partir de estas decisiones se comenzaron a generar necesidades específicas, y la necesidad de generar nexos y conexiones, con otras personas, relacionadas con aspectos de orden administrativo y material, como los encargados de la producción de los soportes, ampliando más el número de personas involucradas en una dinámica de trabajo colectivo, en la cual tenemos que ajustar nuestras necesidades con el trabajo y las capacidades de alguien más en este caso un carpintero al cual se le encomendó la tarea



de realizar los soportes bajo nuestros lineamientos. Se le hizo la solicitud para la elaboración de los soportes dándole los pormenores del asunto cómo dimensiones generales el tipo de material sobre el cual se plantea realizar la obra que en este caso y pensando en cuestiones como la perdurabilidad se planteó que fuera de la mejor calidad para poder perdurar y conservar la obra en buen estado, y en una especie de réplica de necesidades que van aumentando la cantidad de gente que se involucra en el desarrollo de una obra, el carpintero se vio en la necesidad de armar un equipo de trabajo para poder ajustarse a los tiempos y la dimensión de semejante producción en este punto parte del trabajo no dependía solamente del equipo base teníamos que ajustarnos y someternos a los tiempos de producción de los soportes.

Ese tiempo de producción serviría para ir ajustando cuestiones básicas como la documentación y registro fotográfico así como apuntalar la capacitación del equipo ampliado, es decir el grupo de estudiantes, que nos asistirían en la producción del mural, cabe señalar que la mayor parte de este grupo de estudiantes se encontraban matriculados en el taller de Pintura Mural, por lo cual las actividades realizadas servirían para cumplir los créditos correspondientes, pero dada la alta demanda y exigencia del trabajo se contempló la realización de servicios sociales para poder además de cubrir una exigencia académica, oficializar su participación. Y por supuesto su labor serviría para reforzar sus aprendizajes en una dinámica de producción investigación en Artes Visuales.

#### **3.4.6. Capacitación y grupos de trabajo**

Como se muestra en los mapas de trabajo, parte de la etapa de planeación contemplaba la capacitación de los cuadros de apoyo o grupos de estudiantes que estarían integrados a lo largo de todo el proceso de producción. Cabe señalar como ya se mencionó que la mayor parte de las alumnas y alumnos que se integraron al trabajo se encontraban inscritos en el taller de pintura mural, sin embargo, no todos, fueron integrados al equipo de trabajo. En principio se hizo una selección de las alumnas y alumnos que por su desempeño e interés se consideraron aptos para desarrollar las tareas del proyecto, posteriormente se les entrevistó para presentarles la propuesta y platicar sobre las características de su participación, y algo muy importante, el nivel de exigencia que pesaba sobre su participación. La producción del Mural comprendía dos etapas, la primera se componía por dos murales a realizarse en acrílico, sobre soporte rígido. La segunda etapa se realizaría en la Técnica de fresco y sería la etapa más demandante, por las características de esta técnica y por la cuestión de tener que realizarla en el lugar con largas jornadas de trabajo continuo.

De tal forma se arrancó con la capacitación que no tenía los rasgos de un curso común, en el que algunas cosas se analizan de forma teórica o con la ayuda de ejemplos y pequeños ejercicios. En este caso se realizaban explicaciones generales, que se llevaban a la práctica con el trabajo de producción de la pintura mural. Por lo general el trabajo se dividía en tareas que se iban supervisando, dejando el trabajo de mayor complejidad para el equipo base. La primera parte del trabajo de la fase i (acrílico) consistió en la preparación de los soportes, lo cual requería de una gran cantidad de personas trabajando al mismo tiempo



### 63 Entelado de los soportes para pintura mural de la UACH



### 64 Imprimación de los soportes para los Murales de la UACH

.La etapa de producción de la primera parte a realizarse en acrílico se desarrolló de manera simultánea con la capacitación a los estudiantes, muchos de ellos ya habían

trabajado con acrílico, y su capacitación se centraba en el manejo y ajuste de herramientas y la dinámica del espacio que impone la pintura mural. Y aunque ellos no participaron en el diseño y boceto, el trabajo permitía un diálogo que permitía a los estudiantes preguntar, comentar y entender el desarrollo de estos procesos.

La segunda etapa del proceso comprendía la producción de una serie de murales al Fresco, el total de alumnos integrados al proyecto no solo no estaban familiarizados con esta técnica, sino que algunos no sabían gran cosa de esta, por lo cual el trabajo de capacitación resultaba una tarea de la mayor importancia. El Doctor Alfredo Nieto encabezó y coordinó dicha capacitación, para lo cual, de acuerdo al plan de trabajo, se fueron dando los pasos para preparar los materiales, ajustándose a, los tiempos requeridos por esta técnica Todo este trabajo preparatorio, formó parte de la capacitación que recibieron los estudiantes, logrando tener un panorama muy completo de la preparación y desarrollo de esta técnica.



65Estudiantes de La FAD en preparación de un muro para pintar al fresco



66Estudiantes de La FAD en preparación de un muro para pintar al fresco



67 Estudiantes de La FAD en preparación de un muro para pintar al fresco

### 3.4.7. Producción

La parte de producción incorpora distintas cuestiones de diversa índole, cuestiones de tipo material, cuestiones de infraestructura y logística y desde luego el factor humano que permea a varios de estos aspectos, en la medida que el trabajo avanzaba se involucraban mas personas, y en algunos casos se creaban interrelaciones que hacían que una etapa



dependiera de la conclusión de otra, es decir el trabajo de una parte del engranaje humano se movía una vez que concluyera el ciclo anterior, esto dejaba en claro la importancia de la planeación y de la responsabilidad en la cobertura de las tareas y el cierre de los distintos procesos, esa parte es desde luego una experiencia que se traduce en aprendizaje para todos, pero en el caso de los estudiantes, se volvía una experiencia concreta sobre la importancia de la responsabilidad. De asumir con profesionalismo cada tarea encomendada, todo esto nos llevó a entender que lo colectivo entendido como la suma del trabajo de un grupo o grupos de personas con un objetivo común o interrelacionado, puede operar en sentido positivo para cubrir tareas en un tiempo determinado, pero también puede afectar y frenar el desarrollo de todo un proyecto en el que están involucradas muchas personas. Es aquí donde la coordinación y dirección de un proyecto es de vital importancia.

La parte de producción que pesaba sobre el equipo base y el equipo de estudiantes, fue avanzando en una dirección favorable, a lo largo del trabajo se realizaron ajustes en el equipo de estudiantes, y la capacitación, la coordinación y la experiencia acumulada fueron rindiendo frutos al generar una dinámica de trabajo en la que todos entendíamos cada vez mejor la función que tocaba a cada uno, pero a la vez existía la disposición de resolver o ayudar donde se requiriera, logrando una participación activa, coordinada y orgánica. Los Murales realizados en Acrílico se terminaron en tiempo, en las instalaciones del Taller de pintura mural de La FAD, UNAM, donde se barnizaron, y se embalaron, para enviarlos el día asignado para ello al lugar que los albergaría, la Universidad Autónoma de Chapingo, en la sala de Consejo Universitario de la misma.



68 Mural ubicado en el cabezal oriente de la sala del Consejo Universitario de la UACH



69 Acercamiento del Mural ubicado en el cabezal oriente de la sala del Consejo Universitario de la UACH



70 Mural ubicado en el cabezal poniente de la sala del Consejo Universitario de la UACH



71Acercamiento Mural ubicado en el cabezal poniente de la sala del Consejo Universitario de la UACH

La primera etapa del proceso de producción (Murales en acrílico) se desarrolló sin problemas, logrando un proceso de coordinación cada vez mas eficiente, lo que permitió transitar a la siguiente etapa con un equipo cohesionado y con recursos técnicos procedimentales para enfrentarse a la segunda parte del proyecto “los murales al Fresco”

### Murales al fresco

La segunda etapa de producción del conjunto mural de La sala del Consejo Universitario de la Universidad Autónoma Chapingo, presentaba una problemática distinta, la técnica de este bloque era el Fresco, por lo cual debía trabajarse directamente sobre los muros del lugar, aunque parte de la configuración gráfica es decir se podía realizar en el taller de Mural de FAD, por lo cual se planeó, hacer todo el desarrollo gráfico en el taller y trabajar sesiones de tres o cuatro días, aprovechando los fines de semana, y jornadas mas prolongadas aprovechando algunos periodos vacacionales.

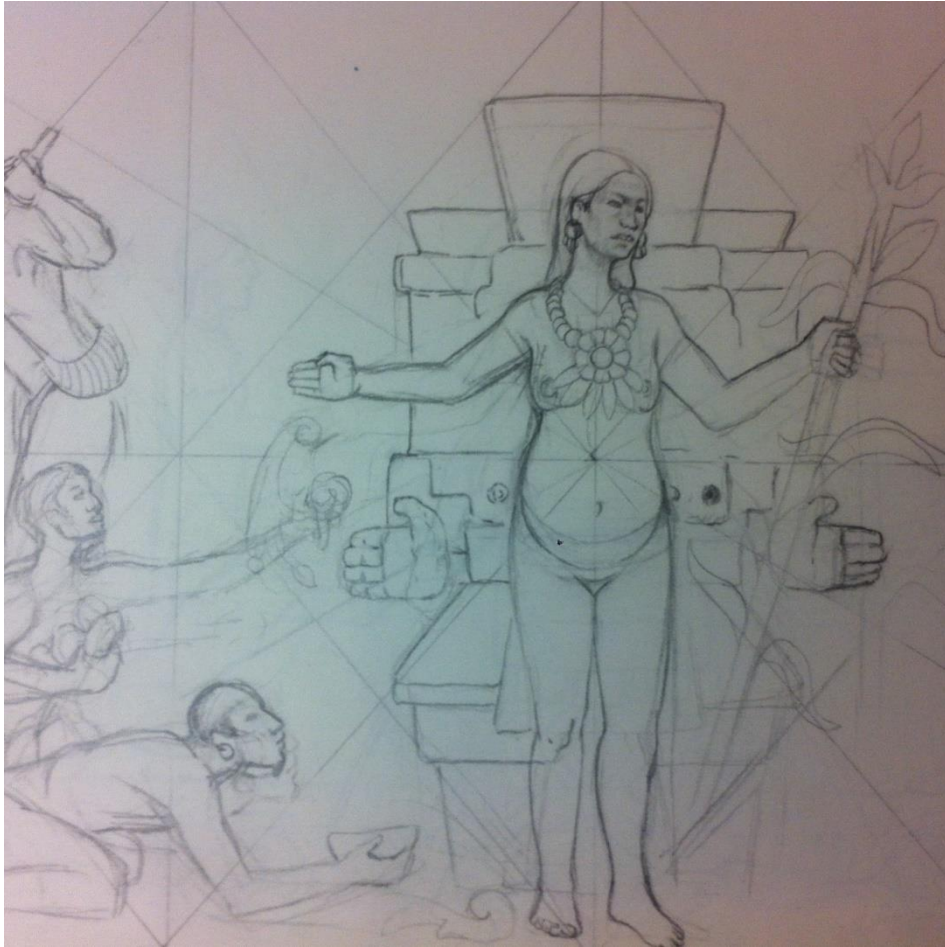
Los bocetos de esta etapa se realizaron a escala menor para plantear de manera general las ideas, y buscar un acuerdo. Para ello se echó mano de todo el material documental que teníamos y se comenzó a organizar el discurso visual, que en este caso tendría una función más descriptiva, al representar escenas que reflejaran el devenir de la Universidad Autónoma Chapingo desde sus orígenes.

Una vez que teníamos un acuerdo sobre la configuración visual, se realizaron registros fotográficos para apoyar los bocetos principales, que para el caso de la pintura mural al fresco deben realizarse a escala real, para calcarlos o transferirlos directamente sobre la superficie preparada para este fin. Es importante hacer notar que esta parte del proceso

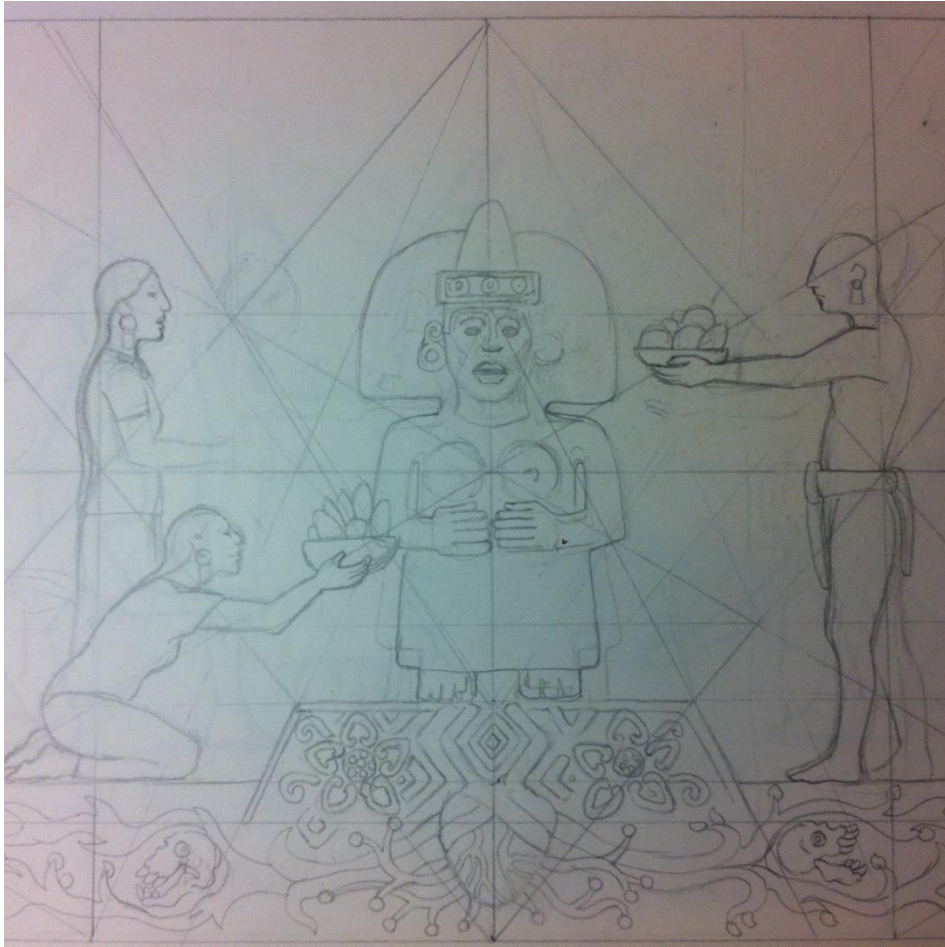
recayó principalmente sobre el equipo base, mientras que el grupo de estudiantes apoyaban estas tareas y continuaban su capacitación con la pintura al fresco.



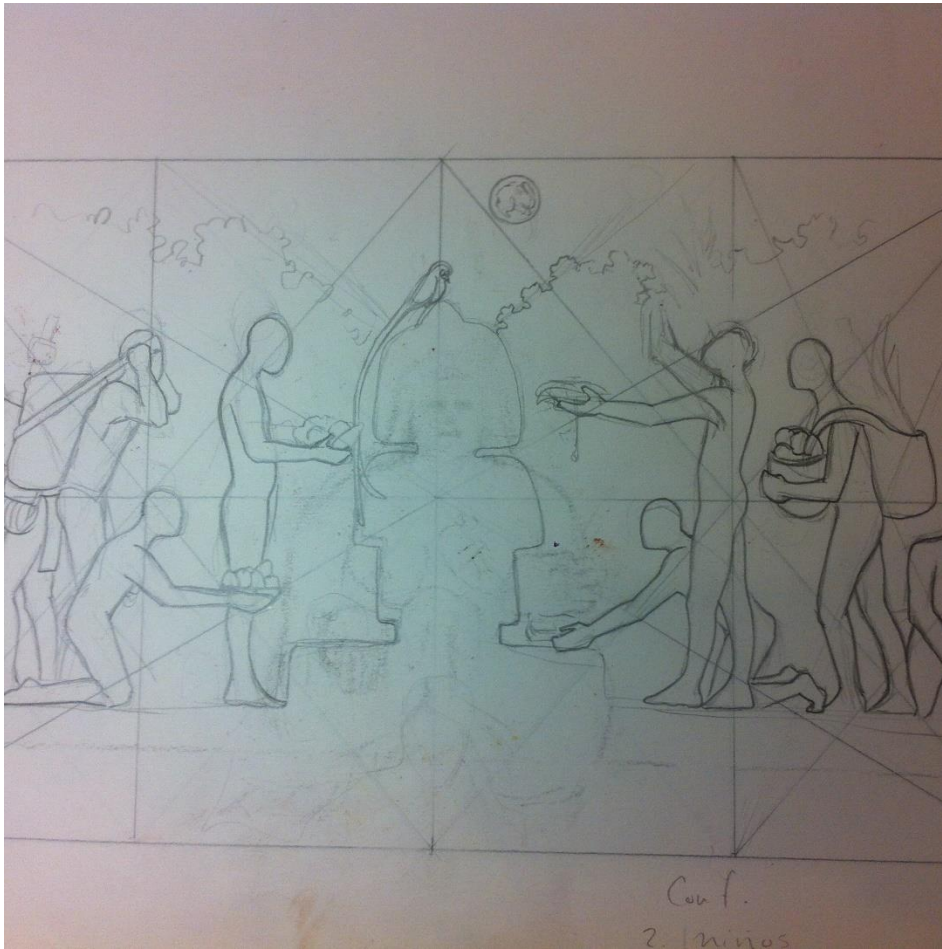
72 Propuestas de diseño para murales al fresco



73 Propuestas de diseño para murales al fresco



74 Propuestas de diseño para murales al fresco

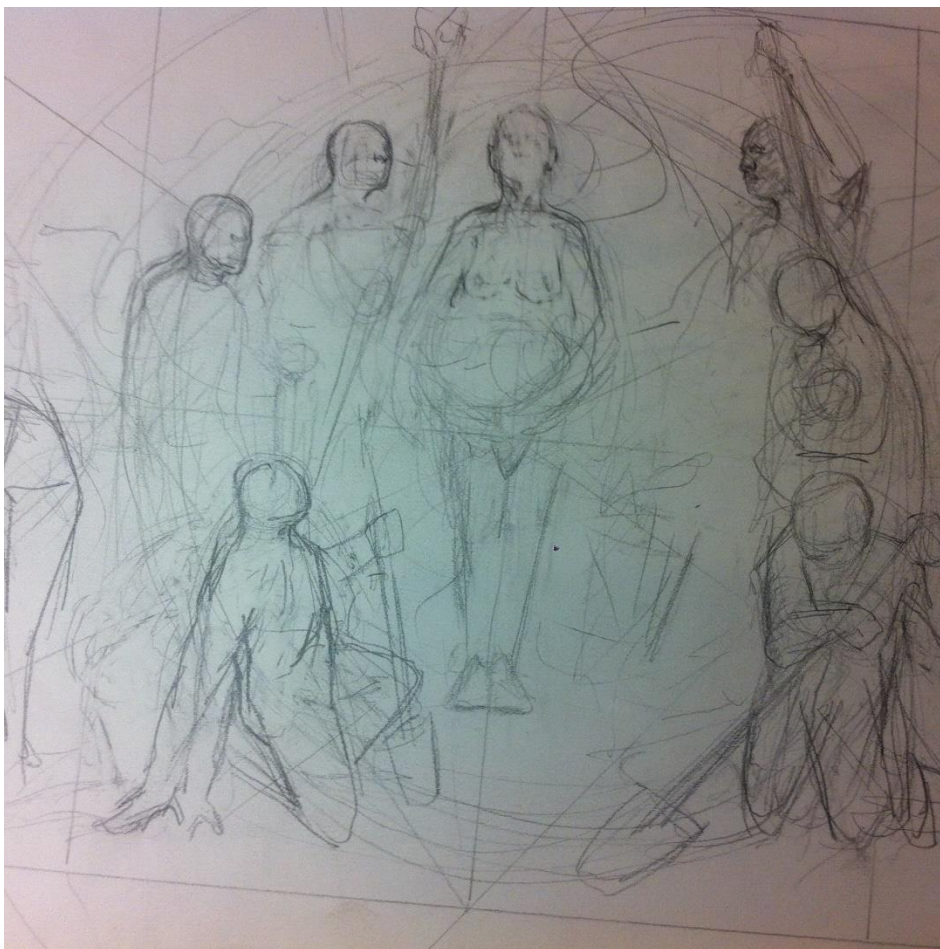


75 Propuestas de diseño para murales al fresco





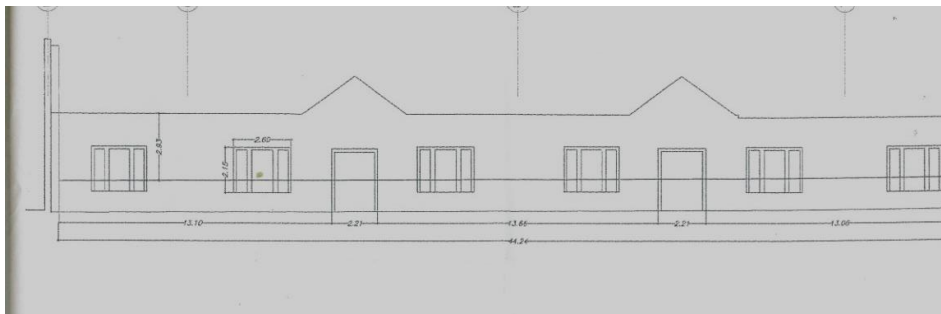
76 Propuestas de diseño para murales al fresco



## 77 Propuestas de diseño para murales al fresco

El Partenón, edificio que albergaría los murales al fresco, es un espacio de gran amplitud, con aproximadamente 50 m de largo, lo cual permitía que en su interior se tuviera un dominio visual del espacio que permitía la apreciación de la pintura mural, sin embargo, la realidad del espacio, problema que ya comentamos al hablar de los conceptos de la pintura mural, obligaban a realizar ajustes en el diseño, El edificio recién restaurado, pese a su gran longitud presentaba interrupciones en los muros laterales por puertas y ventanas, lo cual seccionaba el espacio para desarrollar un discurso pictórico, por lo cual se planteó el desarrollo de imágenes integradas por el concepto general, pero aisladas por el espacio y por la propuesta visual que correspondía a periodos distintos de tiempo. Todo esto presentaba una problemática particular relacionada con el espacio, la integración pictórica y la unidad visual que debería guardar el conjunto mural. La primera solución que se planteó fue que se el color debía integrar todos los paneles murales a realizarse en fresco, tomando la decisión de trabajarlos en una grisalla de colores tierra, lo cual, además le aportaba un elemento simbólico. La otra solución fue el complementar con un elemento

decorativo que integrara todo el espacio, se recurrió a la parte superior de los muros, por ser el espacio que no presentaba interrupciones físicas.



#### 78 Planos de los muros laterales del Partenón, UACH

La propuesta de integración con elementos decorativos, era la de trabajar una cenefa de 80 m, cuyo contenido tendría una fuerte carga simbólica por integrar a los principales productos alimenticios que fueron domesticados en México y que formaron parte principal de la dieta prehispánica y que de hecho continúan siendo una parte fundamental de la dieta actual de los mexicanos. Esta parte del diseño me fue encargada, para la cual recibí en préstamo un ejemplar facsímil del código Florentino<sup>52</sup>, del cual retomé algunas de las representaciones visuales, que se reinterpretaron gráficamente en la cenefa y en un conjunto de medallones que se situaban sobre elementos importantes del edificio y de los murales.

---

<sup>52</sup> Códice Florentino, INAH, recuperado  
<https://codices.inah.gob.mx/pc/contenido.php?id=17> . 14/enero/2021

Título: COPIA DEL CÓDICE FLORENTINO

Época: S. XIX

Soporte: Papel

Formato: Libro

Dimensiones: 41.1 x 25.5 x 9 cm

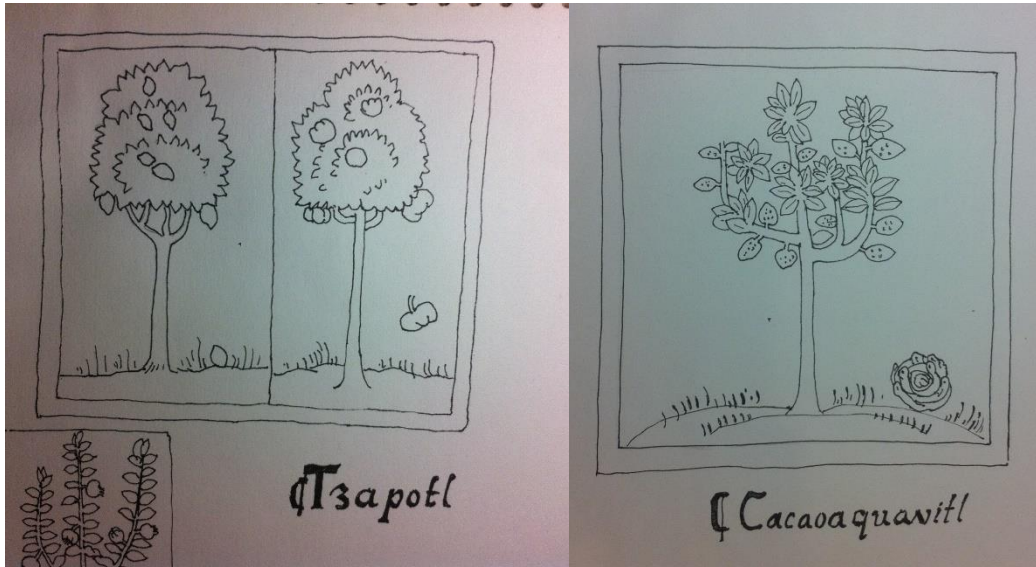
Región: Centro de México

Temática: Poder

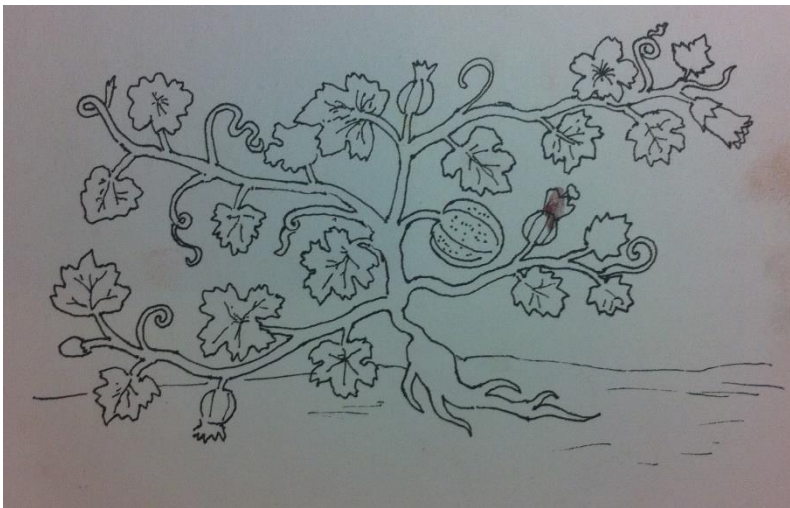
Introducción: En 1558 fray Francisco de Toral, décimo provincial de los franciscanos, comisionó a fray Bernardino de Sahagún para escribir en lengua mexicana sobre aquello que pudiera ser útil para mantener la 'cristiandad de estos naturales de la Nueva España'.

Contenido: Sahagún inició su investigación recopilando, por escrito y con pinturas, todo lo relativo a los antiguos habitantes de la Nueva España, en especial la cultura nahua. Para tal fin se reunió con los antiguos señores y sabios. Dio forma a sus 'escrituras' dividiéndolas en 12 libros que contienen información de deidades y fiestas, astrología, agüeros, filosofía y retórica, historia de algunos señores y maneras de gobierno, costumbres, flora y fauna y, finalmente, episodios de la conquista de México.

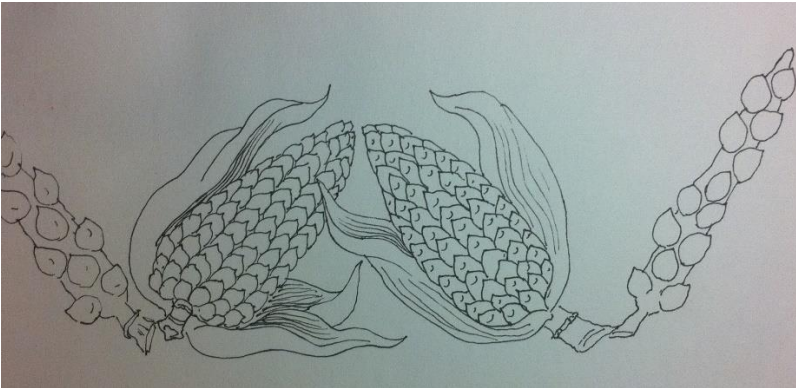
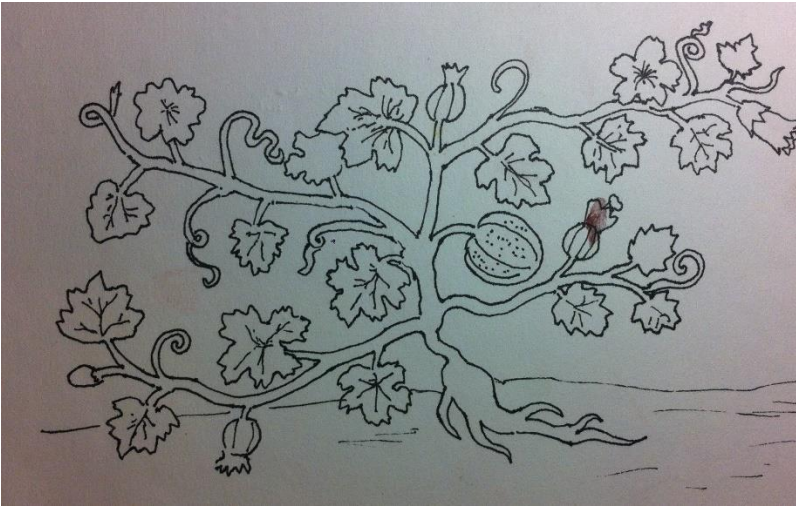
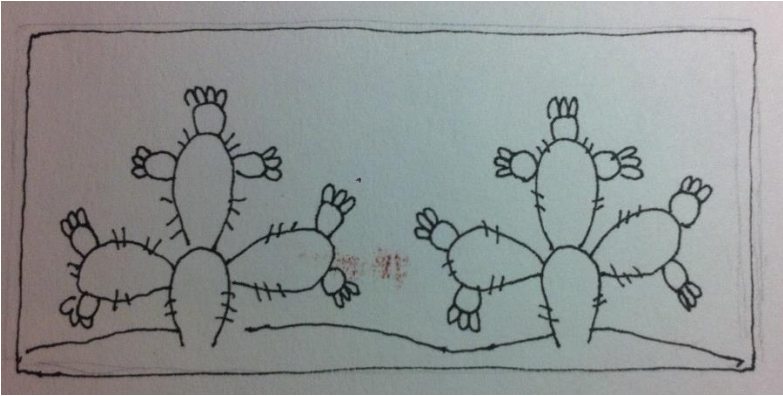
Historia: Fue descrito por primera vez en 1793 por Ángel María Bandini, quien le dio el nombre de Códice Florentino. Francisco del Paso y Troncoso, durante su estancia en Europa entre 1905 y 1907, encargó esta copia.



79 Dibujos preparatorios para diseño de cenefa y medallones del Partenón



80 Dibujos preparatorios para diseño de cenefa y medallones del Partenón



#### 81 Dibujos preparatorios para diseño de cenefa y medallones del Partenón

Cabe resaltar que la cenefa decorativa fue realizada en su totalidad por el grupo de estudiantes, que una a una, fueron trabajando estos diseños con motivos orgánicos vegetales hasta completar alrededor de 80 m, además de que en la capacitación se usaron estos diseños para realizar prácticas de la preparación del muro y el proceso de aplicación del fresco y todo lo que ello implica.



82 Imagen que muestra un mural realizado al fresco y la cenefa decorativa en la parte superior, Partenón, UACH

Una de las características del Fresco, de la cual toma su nombre, tiene que ver con el tiempo de secado, o el tiempo que el muro y su preparación se mantienen receptivos y químicamente activos para recibir la capa pictórica y poder fijar el color, después de este tiempo, el muro se sella y no permite la incorporación de más color. Por lo cual el fresco se trabaja en etapas, seccionado el diseño, para no lidiar con los problemas del rápido secado. A estas secciones se les denomina tareas, y se tiene que retirar la preparación de las partes que no se van o no se alcanzan a pintar. En nuestro caso dado el número de participantes entre los cuales había algunos con mayor experiencia, decidimos, trabajar cada mural sin tareas, lo cual implicó una dinámica de trabajo en la cual se puso a prueba la capacidad de respuesta de todo el equipo. Fueron jornadas extenuantes que comenzaban a las 8 o 9 de la mañana, con una parte del equipo de trabajo que se encargaba de comenzar a humedecer el muro, y así con el correr del día nos integrábamos más personas al trabajo, hasta encontrarnos todos trabajando en jornadas que se extendían hasta las 2 o 3 de la madrugada. Así, al cobijo de la noche y trabajando de manera colectiva cada mural iba cobrando sentido ante la acumulación progresiva de color y de trabajo. Era una orquesta bien organizada, bajo la dirección del Doctor Alfredo Nieto, miembro de mayor experiencia en la pintura al fresco, un trabajo con el que cada vez estábamos más familiarizados y repartíamos el trabajo de manera jerárquica, pero complementaria al rotarnos para ir trabajando cada mural de manera integral, aportando las habilidades particulares a un trabajo integrado, que recogía lo mejor de cada quien, y en donde la mirada de todos y todos los involucrados resultaba en una revisión constante que aportaba a la construcción progresiva del espacio pictórico de los murales.





El proyecto programó un periodo de trabajo de dos años, que contemplaban dos etapas la de los cabezales, realizados en acrílico/tela/madera y la serie de frescos compuesta por 14 secciones o paneles de fresco y una cenefa decorativa de 80 m. Para el trabajo pictórico se formaron dos equipos, el equipo base compuesto por el maestro Luis Nishizawa, el



maestro Alfredo Nieto, el maestro Homero Santamaría y el Maestro Miguel Ángel Suarez y el grupo de apoyo conformado por los alumnos: Antonio Nieto, Mariana Flores, Tania Gómez, Leidet Lechuga. Es importante mencionar que este grupo compacto de alumnos fue el que trabajó de principio a fin en este proyecto de pintura mural, sin embargo, a lo largo del mismo su sumaron muchas y muchos otros que a veces de manera voluntaria se integraban a algunas de las tareas en distintos momentos del proyecto, y en algunos casos algunos alumnos iniciaron en el proyecto como parte del equipo, pero por distintas razones lo dejaron. Sin duda un trabajo de esta naturaleza requiere de muchas personas: carpinteros, albañiles, modelos y todo un conjunto de personas que aportan, tiempo y esfuerzo un trabajo colectivo que ha distintos niveles va dando sentido a una obra monumental, donde la visión de cuatro artistas se conjugó en un esfuerzo creativo que buscaba sumar la visión, el conocimiento y el trabajo de cada uno en el desarrollo de una misma obra. Como lo menciona el arqueólogo Luis Moret encargado del proyecto quien vio nacer y acompañó este proyecto, sumándose a este esfuerzo colectivo, y dejando testimonio con su palabra en el texto, lectura a cuatro voces al hablar de la primera etapa del proyecto:

Propuesta de lectura a cuatro voces

(Nishizawa, Nieto, Santamaría y Suárez)

Los dos primeros paneles murales de la

Sala del Consejo Universitario

Universidad Autónoma Chapingo

Cada uno de los dos grandes paneles murales que hoy están parcialmente montados en el interior de lo que será la nueva Sala del Consejo Universitario, estará compuesto de diez bastidores de madera entelada con lino, y pintura acrílica, de los cuales hoy vemos seis ya colocados en su sitio. Restan por instalarse los cuatro que han de cubrir el área de las columnas.

La forma general de ambos paneles y su estructura, fue determinada por la geometría interior del espacio arquitectónico, ajustando aquellos al capricho de cadenas, columnas y tirantes de cubierta, con los que el trabajo de reestructuración arquitectónica consiguió paliar el desplome de muros y las fracturas que en ellos dejó el paso del tiempo y su abandono.

Estos dos grandes paneles, ubicados ambos en los frontones cabeceros del inmueble, son sólo parte de un discurso plástico de carácter mural mucho más amplio. Esto que vemos ahora es una presentación informal del avance que se tiene, y por su carácter inacabado no puede ser evento inaugural. Insistimos, es sólo una visita para compartir la primicia de lo que ha sido ya instalado y que anuncia lo que ha de venir todavía y deberá ser ejecutado in situ y como pintura al fresco.

De acuerdo con lo anterior, los muros laterales han de ser decorados con pintura al fresco, en tanto que los cabeceros que ahora vemos y como lo hemos expresado, con madera entelada.

El proyecto mural ha sido propuesto temáticamente como un discurso estructurado en cuatro partes, en donde la primera ubicada en el muro sur ha de ser dedicada al origen y desarrollo de la agricultura en México, entendido éste como la geografía cultural que dio origen a la mayor cantidad de plantas cultivadas del mundo y a desarrollos tecno agronómicos extraordinarios.

El cabezal poniente se ha dedicado al conjunto de aspiraciones que hace poco más de siglo y medio, dieron origen a la Escuela Nacional de Agricultura. Contexto de ideas libertarias, de justicia y desarrollo, en medio de la lucha contra la invasión extranjera, el despojo territorial y recurrentes conflictos internos, caldo todo ello del surgimiento de las Leyes de Reforma y de una nueva fisonomía nacionalista. El muro norte ha de ser, sin ser libro de historia, alegoría del desarrollo académico, científico e ideológico de siglo y medio del devenir institucional, lapso a través del cual paulatinamente se ha definido la naturaleza del compromiso que a partir de las gestas revolucionarias del siglo XX, se tiene con la sociedad rural y el país. Como el muro sur, el norte será creado al fresco. El

discurso concluye con el panel oriente, el que ahora vemos montado. Este se propuso como alegoría del futuro, perspectivas y compromisos de la institución en la tarea permanente de construir una nación igualitaria y libre.

Sin duda una de las condiciones que hacen singular este proyecto mural es la dinámica creativa que lo está haciendo posible y que es permisible sólo porque el proyecto es dirigido por el maestro Luis Nishizawa, gestador de innumerables generaciones de artistas plásticos a través de más de medio siglo de actividad académica y toda una vida de creación incesante. El maestro Nishizawa en un gesto de generosidad que lo distingue y enaltece, ha involucrado en el proceso del diseño y por supuesto en su ejecución, a tres jóvenes maestros que en rigor no son tan jóvenes. Esta dinámica colectiva la vemos como un engarce a través del cual el maestro formaliza con sus jóvenes colegas, una nueva y múltiple entrega de estafeta, en uno de los oficios creativos más añejos, milenario de hecho, de la cultura nacional.

Es así que un ensayo de lectura de la obra mural no puede ser sino producto de un concierto a cuatro voces en la que se imbrican, cruzan y entrelazan las imágenes y los conceptos que todos ellos han compartido en la construcción de esta

monumental obra. El privilegio de haber estado acompañando de cerca todo el proceso creativo nos ha brindado la oportunidad de testificar la construcción plástica, de modo que a continuación intentamos una síntesis lírica, que tiene como fundamento lo que los mismos artistas nos han dicho en el transcurso y que ahora proponemos como una lectura integrada.

Al centro del panel localizado sobre el muro del cabezal poniente, dentro de un gran círculo que es centro y origen, se distingue la máscara funeraria que cubría el rostro del señor de Palenque, imagen emblemática de la cultura maya del horizonte Clásico, objeto ritual cargado de profundo simbolismo y de cualidades mágicas. En las viejas culturas mesoamericanas la piedra verde aludía al ámbito de la fertilidad, colateralmente al universo húmedo y germinal, y en ese sentido a la base subsistencial de aquellas sociedades agrarias.

El universo simbólico de la imagen central se complementa y fortalece con las dos mazorcas que en los costados dejan que de ellas emerja el rostro anguloso de un hombre, que es referencia a lo divino, metáfora esencial en donde se afirma que somos hombres de maíz, es decir esencia. Este conjunto iconográfico reivindica, hoy como hace siglo y medio, aunque con elementos

distintos, pero con el mismo sentido, la necesidad permanente de recuperar el pasado y fortalecer el sentido de identidad en los valores culturales del mundo prehispánico. Detrás del círculo que contiene la máscara de piedra verde, una serie de cañas de maíz maduro, que son el esqueleto vital de una cultura. Las espigas de éstas coronan, a manera de penacho, el elemento central.

En los extremos laterales y directamente sobre la base, se nos muestran dos imágenes que ilustran ejemplos paradigmáticos de la arquitectura de las culturas que nos dan origen, suma cuya síntesis expresa lo que hoy somos.

Dos banderas circundan de manera envolvente los elementos anteriores. A la izquierda, una mujer que bien puede ser vista como metáfora del icono de la madre patria y en ese sentido de la madre tierra, sostiene una asta de la que pende una bandera azul, que ondulante hacia la base, se convierte en torrente de agua. En el extremo derecho y donde remata el movimiento de la bandera, una mujer sostiene a un crío, enfatizando el sentido germinal de la metáfora. Allá la madre tierra, acá la madre fértil.

A la derecha y dispuesto simétricamente a la madre patria, un hombre sostiene otra banderola, ésta vez roja y que surca el

aire, creando una atmósfera de convicción libertaria que cobija a la madre fértil y al niño, que es promesa de una nueva nación. Junto a la madre y el hijo, un hombre trabaja la tierra, expresión del espíritu humano por transformar el medio. El movimiento de la bandera, además de entamar las plantas de maíz, envuelve también la porción superior de las imágenes centrales que son origen, memoria, pasado y tradición.

En el margen izquierdo y como anuncio del compromiso que la Escuela Nacional de Agricultura habría de adoptar durante la gesta revolucionaria, observamos una mujer que es metáfora femenina de la institución. Esta representa el espíritu de los alumnos que se sumaron a la lucha armada al lado del Ejército del general Emiliano Zapata, trabajando en el deslinde de tierras y el reparto agrario. Junto a ella un campesino, machete en mano, despliega su vigor en la faena productiva. En el fondo de ambos márgenes, paisajes de las cimas de la Sierra Nevada, a la izquierda Tláloc y Telapón, emblemas regionales que tutelan el paisaje, de la misma manera que en la derecha se ubican el Popo y el Ixtla, almas gemelas que custodian la Cuenca de México, testigos de su historia.

En suma, este cúmulo de elementos iconográficos articula una gran alegoría plástica en torno a los valores que delineaban el

contexto que dio origen a la institución. Propósitos libertarios y de justicia, de una sociedad que buscaba rearticular el proyecto de nación y que en ese propósito debió crear instituciones de carácter nacional que pudieran enfrentar tareas académicas como las relacionadas con las ciencias agrícolas y pecuarias, esenciales para el desarrollo del país, y que como proyecto fundacional, demandante de una identidad propia, debía estar vinculado a la memoria cultural de su pasado.

El centro del otro panel que ahora es visible, el localizado sobre el muro cabecero oriente y con el cual se cierra el discurso plástico, está dominado igual que el anterior, por un elemento circular que es centro y origen, del cual emergen dos cuerpos humanos desnudos, a manera de pareja primigenia. En la mano derecha de él un atado de pequeñas mazorcas de teocintle, del cual se desprenden algunas semillas que caen en la mano izquierda de ella, germinando en el acto.

El círculo de origen es cruzado por un zarcillo de calabaza que es al mismo tiempo cadena de ADN. En la parte superior y por encima del círculo un conjunto de probetas alude al ambiente de laboratorio en donde se explora con la técnica del cultivo de tejidos, la reproducción de algunas especies fundamentales. En algunas de las probetas se observa el desarrollo de plántulas,



entre ellas el frijol, que al igual que la calabaza, el chile y el maíz, integraban la tétrada básica de la antigua alimentación mesoamericana.

En la parte inferior de la gran esfera observamos un gráfico que alude a algunas huellas de ADN con el que se trata de poner en relieve la trascendencia de los estudios de biología molecular y a través de ellos el compromiso institucional por contribuir hoy y en el futuro, con la identificación y caracterización de los recursos fitogenéticos que deben ser registrados como propiedad de la nación y en el desarrollo de una ingeniería genética que responda a los intereses del desarrollo nacional. En ello hay un reconocimiento del valor que la biología molecular tiene en la búsqueda de la esencia.

En ambos costados del panel observamos diversas escenas en las que personajes de ambos sexos desarrollan actividades de investigación en laboratorios. No hay presunción ni despliegue de gran infraestructura que avasalle, al contrario priva la economía de medios tecnológicos, poniendo en relieve la inventiva y la imaginación humana que es abrazada por numerosas lenguas de fuego que representan el calor del conocimiento que descansa en la inteligencia, es decir del fuego prometeico.

La precariedad tecnológica no se reivindica como panacea, al contrario se aboga por el valor de las nuevas tecnologías y el uso inteligente y comprometido de éstas. En el futuro académico deben encontrar espaciosas nuevas tecnológicas, tanto como los más tradicionales bancos bibliográficos en donde se alberga todavía la memoria humana.

Sin duda es notable el propósito de igualar la presencia de personas de ambos géneros, lo que no hace sino manifestar la necesidad de que ésta se exprese de la misma manera en la vida académica como en el ejercicio profesional. Asimismo, destaca el propósito manifiesto por representar la diversidad de fenotipos entre los personajes, los que son metáfora de la diversidad del origen geográfico y étnico de la comunidad universitaria actual, la que no es sino muestra de su heterogeneidad cultural y que colateralmente expresa la condición que tiene nuestra universidad como institución nacional, y compromiso que debemos preservar en el futuro.

En el margen derecho vemos a un individuo que sostiene una bandera nacional. Esta se funde con un lecho de hojas verdes de maíz, localizadas en la base del panel. La parte superior del conjunto es dominado por las lenguas de fuego, y en el centro

el círculo blanco del que emergen las figuras humanas. Visto el conjunto, sin aspavientos ni grandilocuencia, percibimos en el conjunto los colores de la bandera nacional, presencia que consigue permear todo con un ánimo que afirma el compromiso de la institución con el desarrollo de la nación.

Estos dos paneles, hay que recordarlo, son sólo una fracción de un conjunto. No obstante son un notable avance sobre el proyecto general y delinear con precisión el alcance de éste ambicioso proyecto artístico. Experiencia de tal magnitud no había emprendido la institución desde hace aproximadamente 80 años, cuando Rivera y Guerrero concluyeron los trabajos de pintura mural que coincidían con el reciente traslado de la Escuela Nacional de Agricultura a los terrenos de la ex hacienda de Chapingo.

Disfruten pues de esta primicia. Habrá más en los próximos meses y con seguridad en el próximo aniversario, si no antes, hemos de disfrutar del conjunto terminado y con este inmueble en servicio.

Luis Morett Alatorre

Director del Museo Nacional de Agricultura

Coordinador del Proyecto

Rescate y Restauración del Partenón

Febrero 22, 2006

## **Conclusiones**

El problema de la monumentalidad en la pintura requiere estar en constante movimiento, como subir y bajar de los andamios, pero probablemente lo más importante es alejarse y ver el espacio pictórico a la distancia y tener una vista general. Emulando esa acción podemos ver a la distancia y reflexionar un poco sobre todo este trabajo, y este análisis que acerca al lector a esta experiencia en particular. Desde el punto de vista personal el trabajo en una obra y todo lo que ello implica nos permite concretar un concepto de forma visual, sin duda esta experiencia nos lleva a incrementar el bagaje de recursos que implican los procesos de producción investigación en artes visuales. Sin embargo, en un trabajo colectivo, como lo es una pintura mural, este proceso de aprendizaje se multiplica, una producción investigación de esta magnitud, magnifica la problemática que implica el producir una obra, El reto de proyectar una obra con las características del mural, de trabajar en conjunto, de coordinar, administrar, de compartir el espacio es sin duda una de las características de este tipo de trabajo. A lo largo de mi carrera profesional he desarrollado diferentes actividad en distintas disciplinas de las artes visuales como: el grabado, el dibujo, la pintura, la escultura, la animación, desempeñando distintos papeles o roles de acuerdo al nivel de formación que tenía en esos distintos momentos, desde la ayuda solidaria que se da cuando un compañero requiere apoyo en alguna tarea, o la participación como asistente en algunos trabajos de producción como lo es una edición

de grabado que implique tirajes muy largos, o ser asistente en la producción de un mural. Lo cierto es que la mayor parte de la producción en Artes Visuales se desarrolla de manera individual y solitaria, lo cual tiene ventajas y es parte también del desarrollo de procesos de producción investigación en proyectos personales.

Los Murales de la Sala del Consejo Universitario de la Universidad Autónoma Chapingo son el eje sobre el cual se funda esta investigación que aporta cuestiones que son relevantes en los procesos de investigación producción en Artes Visuales. La cuestión mas importante que permea este trabajo es la revisión y análisis de lo colectivo en la producción de un Mural, haciendo una revisión panorámica de la historia del mural, centrándonos en el mural en México, podemos concluir que la producción de una obra monumental como o es una pintura mural, es una actividad ligada al trabajo en conjunto, al trabajo colectivo, y si bien este aspecto no resulta de interés o se reduce su importancia en la documentación de las obras y procesos, es sobre el análisis de los testimonios mas antiguos, como lo son las pinturas rupestres, donde nos encontramos con un gran número de interrogantes entre las cuales desde luego esta la pregunta de: ¿quién realizo esas obras?, ¿cómo lo hicieron?. Ante la evidencia de pinturas que se plasmaron a 11 metros de altura, uno simplemente no puede imaginarse a una sola mujer o un solo hombre realizando tal proeza, desde luego este juicio lo emito desde la experiencia de haber trabajado un mural a esa misma altura, pero con estructuras adecuadas para ello, sumado a algunos sistemas de seguridad que permitían trabajar de forma mas tranquila. Esas obras tuvieron que ser el resultado de todo un proceso de colaboración, de coordinación, de trabajo colectivo. Con el devenir de los tiempos vemos como la producción de obra

mural, fue una constante en México, aunque hubo momentos en los cuales la dinámica de producción que se veía reflejada en la cantidad y calidad de las obras hace palidecer a otras épocas, tal es el caso del periodo prehispánico y del Movimiento Muralista Mexicano. Durante mucho tiempo se mantuvo el anonimato de la autoría de muchos murales, por distintas razones de diversa índole, lo cierto es que una vez que comenzaron a figurar los nombres, las obras aparecían como el resultado de una persona. Es aquí donde es necesario concluir que en efecto la obra mural tiene un origen individual, una autoría que está presente desde su concepción, y parte fundamental de una obra de esta naturaleza es el conservar esa visión personal, ese estilo, esa propuesta original a lo largo del proceso por lo cual es necesario el ejercer una dirección sobre el proceso de producción. Podemos decir de manera clara que la obra Mural tiene un autor, un artista que concibe y configura el espacio pictórico, primero a escala menor y después en el espacio monumental, también que el proceso de producción implica el involucramiento y la acción de muchas personas que participan a distintos niveles organizados de manera jerárquica con un mismo fin que es el de producir una obra Monumental.

Otra cuestión importante como ya se menciona es la necesidad y la importancia de trabajar bajo la dirección del autor de la obra. Y que la participación complementaria debe de ajustarse a una serie de cuestiones formales y técnicas que permitan desarrollar y terminar una obra bajo criterios específicos.

Es claro el sentido de lo colectivo en la producción de una pintura mural, pero aunado a eso la importancia de rescatar la experiencia de los Murales de la Sala del Consejo Universidad Autónoma de Chapingo, radica en que esa experiencia se ve aumentada en

cuanto a lo colectivo, primero por el hecho de que esta obra incluye a nivel de autores a varios Artistas, el maestro Luis Nishizawa, el maestro Alfredo Nieto, el maestro Homero Santamaría Padilla, y el maestro Miguel Ángel Suarez, además de que las dimensiones de la obra implicaron la participación de más personas de lo habitual, esto generó una dinámica de proyecto, que incluía una planeación y programación de las distintas etapas de la obra, que incluían la capacitación sobre la producción de una obra monumental y sobre técnicas que demandan una compleja gama de recursos técnicos y procedimentales. En suma, este conjunto de factores dejan tras de sí, diversos aprendizajes sobre la cuestión de lo colectivo, aprendizajes que resulta sumamente complicado adquirirlos en un proceso académico de formación convencional, siendo proyectos de esta naturaleza los que llevan a todos los participantes a tener una experiencia que por medio de la praxis artística nos permite volver un conocimiento significativo, además de mostrar las posibilidades de desarrollar un trabajo en conjunto en el que la formación académica encuentra un espacio de aplicación colectiva. Por otro lado, me atrevo a decir que este proyecto a diferencia de otros de la misma naturaleza, permite el poder mezclar el desarrollo profesional de un proyecto con los objetivos de formación académica, dado que los encargados del proyecto somos académicos que encausábamos las actividades del proyecto mural, para integrarlas en procesos de formación profesional ligados a los procesos de investigación – producción en artes visuales. Es importante resaltar que el interés en documentar y hablar de esta experiencia radica en sentar precedentes que permitan replicar y detonar este tipo de proyectos profesionales ligados con la actividad académica e impulsar los espacios como el Taller de

Pintura Mural de La Facultad de Are y Diseño, encabezado por el Dr. Alfredo Nieto. Pero es importante decir que como en este caso dado la importancia de este tipo de iniciativas es obligación de los responsables de los espacios de formación, lograr mantener un alto grado de desarrollo profesional en su propuesta e impulsar y detonar desde sus espacios la generación de proyectos que integren a los estudiantes a proyectos y situaciones reales.



## FUENTES DE CONSULTA

### BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, Juan, Las Culturas Estéticas de América Latina, 1993, UNAM
- ACHA Juan, 2004, Teoría del dibujo, Ediciones Coyoacán, México. p.27
- AGUILERA, Carmen, El Arte Oficial Tenochca, su significación social, 1977, UNAM, México, p38
- ALARCÓN Cedillo, Roberto, 1993, Universidad Iberoamericana, México
- ARELLANO, Alfonso, La casa del Deán, México, UNAM, 1996. 68pp.
- ASTURIAS, Miguel Ángel. "Las ciudades sin anuncios son como ciudades mudas, muertas, vacías...". Asociación Española de Empresas de Publicidad Exterior (AEPE), Madrid, 1986.
- BALMORI, S. (1997). Aurea Mesura. México: UNAM. p.182
- BARNICOAT, John, Los carteles, Su historia y lenguaje, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- BARTHES, R., Elementos de Semiología, A. Corazón. Madrid, 1971.
- BARTHES, R., Retórica de la imagen, Madrid, Siglo XXI, 1986.
- BAZÁN, BOKE, Proyecto Valla, Valencia, Generalitat Valenciana, 2001.
- BENAVIDES DELGADO, J., Lenguaje publicitario: hacia un estudio del lenguaje en los medios, Madrid, Síntesis, D. L., 1997.
- BERGER, W., Advertising Today, Londres, Phaidon, 2001.
- BERNAL, CARRASCO, 1987, Historia General de México, El Colegio de México, Harla, México
- BERNSTEIN, D., Advertising Outdoors. Watch this space! Phaidon, Londres, 1997.
- BLOCK de BEHAR, L., El lenguaje de la publicidad, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
- BONTCÉ, J, Técnicas y secretos de la pintura, 10ª edición, España, LEDA ediciones, 1989, 176 pp.
- BOULEAU Charles, 2006, Tramas, Akal, Madrid, p.13
- CANO, G. y RABUÑAL, A., Barcelona murs, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1991.
- CARDOZA y Aragón Luis, 2005, Orozco, FCE, México
- CARO, A., La publicidad que vivimos, Madrid, Eresma & Celeste, 1994.
- CARRERE, A., y SABORIT, J., Retórica de la pintura, Madrid, Cátedra, 2000.
- CARRILLO Y GARIEL, Abelardo, Técnica de la pintura de la Nueva España, UNAM, 1983
- CENNINI, CENNINI, Tratado de la pintura (El libro de arte), Akal 4ª edición, España.
- CARULLA, J., El Color de la Publicidad, Barcelona, Postermil, 2000.
- CHALFANT, H y PRIGROFF, J., Spraycan-art, Londres, Thames and Hudson, 1987.
- CHALFANT, H. y COOPER, M., Subway art, Londres, Thames and Hudson, 1984.
- CSIKSZENTMIHLYI, Mihali, 1998, Creatividad, Paidós, Barcelona. P. 50-52
- COLLADO JAREÑO, C., La pintura mural en la ciudad de Valencia durante el franquismo 1933-1975. Un estudio de catalogación, Valencia, Tesis Doctoral, Dpto. de Pintura, Universidad Politécnica de Valencia, 1989, (2 vol.). Inédita.

COOPER, G. y SARGENT, D., *Painting the town*, Oxford, Phaidon, 1979.

COSTA, J., *Reinventar la publicidad. Reflexiones desde las ciencias sociales*, Madrid, Fundesco, 1993.

DE DIEGO, E., *Arte Contemporáneo II*, Madrid, Historia 16, 1996.

DOERNER, Max, 2001, *Los MATERIALES DE Pintura y su empleo en el Arte*, Ed. REVERTE, BARCELONA, p.376

DONDIS, D. A., *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

DORFLES G., *Símbolo, Comunicación y Consumo*, Lumen, Barcelona, 1972.

DORFLES, G.: *Nuevos ritos, nuevos mitos*, Lumen, Barcelona, 1969.

DOUGLAS, T., *Guía completa de la publicidad*, 1ª ed. Española, Madrid, Hermann Blume, 1986.

DURAND, D. y BOULOGNE, D., *Le livre du mur peint. Art et Techniques*, París, Syros, 1987.

DURAND, Jacques. *Retórica e imagen publicitaria*, en AA. VV., *Análisis de las imágenes*. Barcelona, Buenos Aires, 1982.

EGUIZÁBAL, R., *Fotografía publicitaria*, Madrid, Cátedra, 2001.

ECO, U., *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1968.

EHMER, H. K., *Miseria de la comunicación visual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

ENEL, F., *El cartel: lenguaje, funciones, retórica*, Valencia, Fernando Torres, 1977.

EVANS, P., *The best seasonal promotions*, Cincinnati (Ohio), North Light Books, 1997.

FERNANDEZ, Justino, *Textos de Orozco*, 2ª edición, México, UNAM, 1983, 183 pp.

FERRER MORALES, A., *La pintura mural*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995.

FINLAY, Victoria, *Colores*, España, editorial Océano, 2002, 471pp.

FLORESCANO Enrique, *Memoria indígena*. México, Taurus, 1999, p. 232.

FRIEDLANDER J. Max, *El arte y sus secretos*, 2ª edición, España, Editorial Juventud, 1969, 219pp.

GALEANO Eduardo, *Espejos*, Madrid, Ed. Siglo XXI, 2014

GÁRATE. I., *Artes de la cal*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1994.

GARDUÑO Aña, 1997, *Pintura mural mesoamericana*, CNCA, México

GINER, F., *Los murales de Torres García*, Valencia, Tesis Doctoral, Dpto. de Pintura, Universidad Politécnica de Valencia, 2002. Inédita.

GOMBRICH, E. H., *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

GOMBRICH E. H., *La imagen y el ojo*, Barcelona, España 2000, Editorial Debate.

GOMBRICH, E. H., *La Historia del Arte*, Madrid, Debate, 1998.

GOMBRICH, E. H., *Los usos de las imágenes*, Random House Mondadori (Debate), Barcelona, 2003.

GOMBRICH E. H., *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Primera Edición, Barcelona, España; Editorial. Seix Barral.

GOMBRICH E. H., J. Hochbery y M. Black, *Arte, percepción y realidad*, Barcelona España,

GOMEZ Molina Juan José, *Cabezas Lino, Juan Bordes, El manual de Dibujo. Estrategias de su enseñanza en el siglo XX*, España, Editorial cátedra, 2001, 654pp

GONZÁLEZ MARTÍN, J., *La pintura en la construcción*, Madrid, Fundación Escuela de la Edificación, 1997.

GUASCH, A. M., El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural, Madrid, Alianza, 2000.

GUBERN, R., La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea., Barcelona, Gustavo Gili, 1987.

GUBERN, R., Mensajes icónicos en la cultura de masas, Barcelona, Lumen, 1974.

GUTIÉRREZ ESPADA, L., El cartel publicitario, Madrid, Editorial Complutense, 1993.

HARRISON, T. Técnicas de publicidad. Madrid, Deusto, 1990.

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C., Manual de creatividad publicitaria, Madrid, Síntesis, 1999.

HUYGHE, René. Diálogos con el Arte, 1965, Labor, Barcelona. p.84

HUNT, W., Urban entertainment graphics, New York, Madison Square press, cop. 1997.

MONZÓ, J. V. (comisario), Fata Morgana USA. The American Way of Life, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1989.

KLEIN, N., No logo. El poder de las marcas, Barcelona, Paidós, 2001.

LEGER F., Funciones de la pintura, Madrid, Ariel, Cuadernos para el diálogo, 1969.

LEÓN Portilla, Los Antiguos Mexicanos, 1993, FCE, México

LOMAS, C., El espectáculo del deseo. Usos y formas de persuasión publicitaria, Barcelona, Octaedro. 1996.

LÓPEZ Churra Osvaldo, 1971, Labor, España, p.63

MALTESE, Corrado, Las técnicas artistas, 10ª edición, España, Cátedra, 1973.

MARCHAMALO, J., Bocaballos de delfín: anuncios y vida cotidiana en la España de la posguerra, Barcelona, Grijalbo, 1996.

MARSHALL MCLUHAN, Q., El medio es el masaje: un inventario de efectos, Buenos Aires, Paidós, 1969.

MARSHALL MCLUHAN, Q., La cultura es nuestro negocio, México, Diana, 1974.

MARTINEZ, Jusepe, Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, España, Cátedra 2006.

MARTÍNEZ RAMOS, E., El uso de los medios de comunicación en marketing y publicidad, Torrejón de Ardoz, Madrid, Akal, D. L., 1992.

MATTELART, A., La Publicidad, Paidós Comunicación, Barcelona, 2000.

METZ, C., Análisis de las imágenes, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.

MEYERS, W., Los creadores de la imagen, Poder y persuasión en Madison Avenue, Barcelona, 2ª Ed. Planeta, 1987.

MICHELÍ de, Mario, Siqueiros, México, CONAFE, 1985.

MOLES, A., La imagen. Comunicación funcional, México D. F., Trillas, 1991.

MOYSSÉN, Xavier, Textos de arte, México, UNAM, 1986.

MÜLLER- BROCKMANN, J., Historia de la comunicación visual, Barcelona, GG, 1998.

MUSSITU, G., Publicidad y propaganda, Madrid, Paraninfo, 1983.

MUTO, S., American signs and facades, Shotenkenchiku, Shop design Series, 1999.

OCAÑA, F., Veinte ideas sobre publicidad, Barcelona, Ediciones B, 1997.

OGILVY, D., Confesiones de un publicitario, Barcelona, Orbis, 1984.

ORTEGA MARTÍNEZ, E., La publicidad en la televisión: estilos, slogan, promociones, inversiones, Madrid, Mundi-Prensa, 1992.

PACHECO RUEDA, M., Cuatro décadas de publicidad exterior en España, Madrid, Ediciones de las Ciencias Sociales, 2000.

- PAJUELO DE ARCOS, C., Aproximación al discurso publicitario desde la ética, Valencia. Fundación Universitaria San Pablo C.E.U. 1993.
- PAZ, Octavio, 1992, México, Esplendor de Treinta Siglos, CNCA México
- PAZ, Octavio, Los privilegios de la vista. Arte de México, en Obras Completas IV, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2001.
- PEIRÓ LÓPEZ, J. B., La pintura mural: función estética, decorativa y publicitaria, en AA. VV., Arte y Funcionalidad, Valencia, Vicerrectorado de Cultura de la UPV - AVCA, 2002.
- PENINOU, G., Physique et métaphysique de l'image publicitaire. Art. en «Communications», n. 15, Seuil, París, 1970.
- PENINOU, G., Semiótica de la publicidad, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- PÉREZ TORNERO, J. M., La semiótica de la publicidad. Análisis del lenguaje publicitario, Barcelona, Mitre, 1982.
- PIGGNOTTI, L., La supernada. Ideología y lenguaje de la publicidad, Valencia, Fernando Torres, 1976.
- Plinio, 2001, Textos de Historia del arte, Ed. Esperanza Torrego, Madrid, p.78
- PRAT GABALLÍ, P., 505 verdades publicitarias, Biblioteca Clásicos de Publicidad, Oikos-Tau, Barcelona, 1998.
- PRAT GABALLÍ, P., Publicidad combativa, Barcelona, Labor, 1953.
- PRICKEN, M., Publicidad creativa, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- RAVENTÓS RABINAT, J. M., Cien años de publicidad española: 1899-1999. Vol. 2, Barcelona, Mediterranean Books, D.L. 2000.
- RENAU, J., Función social del cartel, Valencia, Fernando Torres, 1976.
- RENAU, J., Arte contra las élites, Madrid, Debate, 2002.
- Rivera D., O'gorman J., 1987, Colegio Nacional, México
- ROCHFORT, D., Mexican Muralists, Singapur, Laurence King Publishing, 1993.
- RODRIGUEZ Prampolili, Ida, Olga Sáenz, La palabra de Juan O'Gorman (Selección de textos), México, UNAM, 1983.
- ROSCI, M., Los frescos de Diego Rivera, Novara, Atlantis, 1989.
- SABORIT, J., La imagen publicitaria en televisión, Madrid. Cátedra, 1988.
- SÁNCHEZ CORRAL, L., Semiótica de la publicidad: narración y discurso, Madrid, Síntesis, 1997.
- SÁNCHEZ GUZMÁN, J. R., Breve historia de la publicidad, Madrid, Pirámide, 1976.
- SÁNCHEZ GUZMÁN, J. R., Teoría de la publicidad, 4ª Ed. Madrid, Tecnos, 1993.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, R., El cartel de cine: arte y publicidad, 1ª ed. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1997.
- SANZ, J.C. y Gallego, R., Diccionario Akal del Color, Madrid, Akal, 2001.
- SATUÉ, E., El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- SATUÉ, E., El libro de los anuncios. Vol. I, La época de los artesanos: 1830-1930. Vol. II, años de aprendizaje: 1931-1939, Barcelona, Alta Fulla, 1985.

SATUÉ, E., El paisaje comercial de la ciudad: letras, formas y colores en la rotulación de comercios de Barcelona, Barcelona, Paidós, 2001.

SEMBACH, K. J., Modernismo, Colonia, Taschen, 1991.

SIQUEIROS, D. A., Cómo se pinta un mural, Cuernavaca, Taller Siqueiros, 1979.

SMITH, Ray, El manual del artista, España, H.Blume ediciones, 1991.

SUREDA, J./ GUASCH, A. M., La trama de lo moderno, Madrid, Akal, 1987.

TEOFILO, Las diversas artes, México, Ediciones La Rana, 2002.

TIMOTEO ÁLVAREZ, J., Historia de los medios de comunicación en España: periodismo, imagen y publicidad, Barcelona, Ariel, 1989.

TOSCANI, O., Adiós a la Publicidad, Barcelona, Omega, 1996.

TOUSSAINT, Manuel, 1939, La pintura en México durante el siglo XVI, Imprenta mundial, México

TOUSSAINT Manuel, Arte Colonial en México,1990, UNAM,México

ULMER, B. y PLAICHINGER, T., Les murs réclames. 150 ans de murs peints publicitaires, París, Alternatives, 1986.

VAZQUEZ MONTALBÁN, M., La palabra libre en la ciudad libre, Barcelona, Gedisa, 1979.

VICTOROFF, D., La publicidad y la imagen, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

VILLAGÓMEZ, Levriet, A.Memoria Congreso Internacional de muralismo, México, UNAM, 1999.

WILSON, S., El Arte Pop, Labor, Barcelona, 1975.

YOUNG, S. y LEUICK, M., The big picture. Murals of Los Angeles, Londres, Thames and Hudson, 1988.

ZOLLA Carlos., Zolla Emiliano,2004, Los pueblos indígenas de México, UNAM, México,235-236

ZUFFI, Stefano, Gabriele Crepaldi, Franco Lorandi, El freco de Giotto a Miguel Ángel, Electa,2002

ZUNZUNEGUI, S., Desear el deseo. Discurso publicitario e imaginario social, Eutopías. Centro de Semiótica y teoría del espectáculo. Universidad de Valencia & Asociación Vasca de Semiótica, 1994.

#### PAGINAS WEB

pinturas-rupestres-mas-antiguas-de-América, recuperado el 5 de febrero de 2018,<https://www.inah.gob.mx/boletines/2424->

-sierra-de-san-francisco-celebra-25-anos-como-patrimonio-mundial-con-simposio-internacional, <https://inah.gob.mx/boletines/7816-sierra-de-san-francisco-celebra-25-anos-como-patrimonio-mundial-con-simposio-internacional>recuperado 20/sep/2019

SANCHEZ de Bustamante L. Tiempo Mesoamericano, INAH, Mesoamérica/mesoamerica.html, <https://www.inah.gob.mx/images/interactivos/20150101>, Recuperado 15 abril de 2018

De La Fuente, Beatriz, 1995, La Pintura Mural Prehispánica en México, UNAM, recuperado el 5/10/20,

<http://www.pinturamural.esteticas.unam.mx/sites/all/themes/analyticly/images/galerias/boletin/boletin2.pdf>, p2

Staines Cicero Leticia, Revista Digital Universitaria 10 de agosto 2004 • Volumen 5 Número 7 • ISSN: 1067-6079,

[http://www.revista.unam.mx/vol.5/num7/art40/ago\\_art40.pdf](http://www.revista.unam.mx/vol.5/num7/art40/ago_art40.pdf)

Código Mendoza, Recuperado, <https://www.gob.mx/cultura/es/articulos/codice-mendoza-la-cronica-mas-completa-de-mexico-tenochtitlan?idiom=es>, 15/enero/2021

Brecht, B. (2012). Preguntas de un obrero que lee. Recuperado de: <http://grandesmontanas1204.blogspot.com/2012/04/preguntas-de-un-obrero-que-lee-bertolt.html>. 24/febrero/2018

Hughes Virginia ,2013, Los artistas prehistóricos podrían haber sido mujeres. Recuperado de <https://www.nationalgeographic.es/ciencia/los-artistas-prehistoricos-podrian-haber-sido-mujeres,20/febrero/2018>

Universidad Autónoma Chapingo, Recuperado de:<https://www.chapingo.mx/rectoria/historia/>, 12/ septiembre/2018

Código Florentino, INAH, recuperado <https://codices.inah.gob.mx/pc/contenido.php?id=17> . 14/enero/2021