



Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Artes Plásticas
Posgrado en Artes Visuales



“EL MÉTODO BIOGRÁFICO NARRATIVO EN LA ENSEÑANZA DE LA PINTURA MURAL”

Tesis que para obtener el título en
Maestro en Artes Visuales

Presenta
Jesús Rodríguez Arévalo

Director de tesis
Mtro. Eduardo Ortiz Vera

México, DF, 2011





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Artes Plásticas
Posgrado en Artes Visuales

“EL MÉTODO BIOGRÁFICO NARRATIVO EN
LA ENSEÑANZA DE LA PINTURA MURAL”

Tesis que para obtener el título en
Maestro en Artes Visuales

Presenta
Jesús Rodríguez Arévalo

Director de tesis
Mtro. Eduardo Ortiz Vera

México, DF, 2011

INTRODUCCIÓN 6

Capítulo I "EL MÉTODO BIOGRÁFICO NARRATIVO" 8

- 1.1 El método biográfico narrativo en la enseñanza del muralismo 11
 - 1.1.1 El método biográfico narrativo en el constructivismo 13
 - 1.1.2 El papel del docente en el método biográfico narrativo 14
 - 1.1.3 Estrategias de enseñanza-aprendizaje 23
- 1.2 Qué es narrativa 26
 - 1.2.1 La autobiografía 28
 - 1.2.2 Modo paradigmático y modo narrativo 29
 - 1.2.3 La verdad en narrativa. Credibilidad y validez del método 30
- 1.3 Cómo crear una bitácora narrativa 32
 - 1.3.1 Importancia de la cámara fotográfica como herramienta biográfica narrativa 34



Capítulo II "EL MÉTODO BIOGRÁFICO-NARRATIVO EN LA PLANEACIÓN DE OBRAS MURALES" 37

- 2.1. Inducción del método 39
 - 2.1.1 Elección de espacio arquitectónico y proyecto 40
 - 2.1.2 Estudios plásticos preliminares en el espacio arquitectónico 48
 - 2.1.3 Construcción de la maqueta a escala 50
 - 2.1.4 Investigación de la función social y cultural del espacio arquitectónico 51
 - 2.1.5 Bocetaje 52
 - 2.1.6 Estudio compositivo 54
 - 2.1.7 Estudio de integración plástico-arquitectónica 57
 - 2.1.8 Estudio de color e iluminación 58
 - 2.1.9 Elaboración de la propuesta plástica 58
 - 2.1.10 Exposición y análisis del proyecto 62
 - 2.1.11 Estrategias de apropiación del espacio arquitectónico 63
- 2.2 Organización programática de cursos de muralismo con el método biográfico narrativo 65



Capítulo III "BITÁCORA DE MURALES REALIZADOS CON EL METODO BIOGRAFICO NARRATIVO" 66

- 3.1 Biografía del mural "SINDICALISMO MODERNO" 69
 - 3.1.1 Temática 73
 - 3.1.2 Diseño de Bitácora 76
- 3.2 Biografía del mural "DISECCIONES POSTHUMANAS" 77
 - 3.2.1 Temática 83
 - 3.2.2 Diseño de Bitácora 87



CONCLUSIONES GENERALES 87

BIBLIOGRAFÍA 90

ANEXOS 94



el método
**BIOGRÁFICO
NARRATIVO**



Descripción del método
BIOGRÁFICO-NARRATIVO
en la planeación de obras
MURALES



Bitácora de
MURALES
realizados con el método
Biográfico-Narrativo

INTRODUCCIÓN

La presente investigación teórico-práctica se basa en las experiencias de producción personal de obras murales y su vínculo con la asignatura de pintura mural que se imparte en el Instituto de Artes (IA) de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH) en Mineral del Monte, Hidalgo.

El objetivo del que se parte es describir, documentar y exponer las posibilidades de expresión plástica obtenidas con el método de enseñanza biográfico narrativo en la producción de obras murales.

Como meta se pretende realizar dos murales en espacios de la UAEH utilizando diferentes temáticas, con la colaboración de estudiantes aplicando el método biográfico narrativo. Al mismo tiempo se planea documentar y describir las bitácoras de los procesos pictóricos y experimentar con técnicas, materiales, soportes y estructuras alternos, en la búsqueda de un lenguaje formal propio en la pintura mural.

Los dos murales se consiguieron a través del programa de fomento y gestión del muralismo llamado "A pintar murales échanos una mano" (Ver descripción del programa en ANEXO 1); del funcionamiento de éste y sus pormenores surgió la necesidad de estructurar el método didáctico que se sigue en el Taller de Muralismo del Instituto de Artes. Considero que este método ha planteado a los alumnos un mecanismo creativo para llevar a cabo sus propuestas de mural, independientemente de la temática, composición o contenido ideológico que han elegido.

Empleando el método biográfico narrativo en la enseñanza del muralismo se planea obtener, de la actividad docente y del aprendizaje de los estudiantes, soluciones plásticas y posibilidades experimentales a nivel compositivo, expresivo y gráfico para desarrollar discursos plásticos dentro de la enseñanza de la pintura mural a nivel Licenciatura. El alumno con este método construye la narración del proceso de su propuesta muralista, como una historia recreada en donde él es el protagonista y agente de cambio y mejora de sus conocimientos.

Las soluciones obtenidas por el estudiante son tan diversas como la amplitud y variedad de los problemas y obstáculos que enfrenta; este en el proceso personalizado de aprendizaje, descubre que la realización de las obras públicas y urbanas tienen características muy peculiares basadas en la variabilidad de los factores sociales, conceptuales, plásticos, funcionales, políticos y económicos que influyen en una obra mural.





el método
**BIOGRÁFICO
NARRATIVO**

El método biográfico narrativo en la enseñanza de la pintura mural

Capítulo I

“El Método Biográfico Narrativo”

La necesidad de utilizar un método de enseñanza aplicado al muralismo surge de enfrentarme a la tarea docente, específicamente a la dificultad de transmitir conocimientos, motivar la creatividad para producir soluciones plásticas nuevas, el manejo del trabajo colaborativo en la realización de una obra artística integral y los problemas naturales que plantea el muralismo como arte público.

1.1

El método biográfico narrativo en la enseñanza del muralismo

Para la conformación de este método sirven en gran medida las experiencias de realización personal de 36 obras murales entre pintas, intervenciones, murales transportables y fijos realizados en Michoacán, Estado de México, Hidalgo y Morelos, así como en Colombia, Argentina y Paraguay; obras murales que fueron realizadas con diferentes equipos de pintores, niños, adultos, profesionistas y aficionados, y todo ello se enriqueció con participaciones espontáneas de gente que se integró por unos instantes a las obras.

Con la adopción de este método pretendo encausarme en la búsqueda de estructuras didácticas que respondan a los requerimientos actuales del proceso de enseñanza–aprendizaje.

La utilidad de este método estriba en que en la modalidad narrativa, se otorga voz a la experiencia del actor social, así como a sus intenciones y procesos contextuales que vive. El método biográfico narrativo adquiere así los contornos de un proceso de construcción del estudiante, de la persona como reapropiación crítica de su pasado y de su experiencia adquirida.

Al impartir el método biográfico narrativo en el muralismo, a los estudiantes se le plantean como antecedentes a dos grandes referentes mexicanos: Siqueiros y Orozco, haciendo énfasis a los estudiantes que las enseñanzas de estos dos maestros, como las de todos los educadores se producen y funcionan en un contexto y época determinada, sin embargo es de resaltar que muchos de sus planteamientos teóricos y prácticos tienen una admirable vigencia, por ejemplo la teoría de Siqueiros y su forma de componer la red poliangular y el juego visual de sus máquinas armónicas, se analizan en esta tesis como ejemplos de propuestas compositivas de gran potencial generador.

A pesar de estos dos valiosos ejemplos, creo que respecto a la investigación y experimentación, la enseñanza del muralismo ha quedado estática. El método didáctico de Siqueiros se ha convertido casi en un mito, interpretado y parafraseado solamente por necesidad de justificación histórica; ya que la única forma como se puede acceder al aprendizaje de ese sistema es mediante su libro “Cómo se pinta un mural”¹, obra que fue re–editada por iniciativa del muralista Luis Arenal Bastar hace ya más de 30 años. En esta obra Siqueiros relata su método poliangular con base en una experiencia concreta: el mural de San Miguel de Allende, Guanajuato.

1 David Alfaro Siqueiros. “Cómo se pinta un mural”. México. Ediciones Taller Siqueiros, 1972 p.58

Respecto al método de Orozco tampoco existe una continuidad de expememntación ni de investigación. Su libro "Cuadernos de Orozco"² es casi el único documento en el que se puede aprender la composición de este muralista, porque la bibliografía restante sobre este autor, son interpretaciones de críticos e historiadores que abandonan el rigor del método compositivo.

De ahí parte la necesidad como docente, de crear un método de enseñanza adaptable respecto a los modos de hacer y producir la obra mural.

Este método se propone no como una receta rígida, sino como un planteamiento básico, flexible y perfectible, que el estudiante puede manipular y adaptar a sus procesos para darle un sentido personal.

"Los métodos suelen ser mecánicos y somos nosotros como individuos los que podemos imprimirle sentido en su aprovechamiento y convertirlos en arte"³.

Considero que la aplicación de este método puede ser de utilidad académica y funcional para quienes como yo, desean integrar más herramientas de creación y opciones de enseñanza del muralismo, porque tradicionalmente ésta se ha ido transmitiendo solamente platicada, sin un registro estructurado de las enseñanzas de los muralistas del periodo de auge, (Rivera, Orozco, Siqueiros y Tamayo).

El método biográfico narrativo concibe al muralismo como una actividad integral en donde está incluida la realización de estudios previos de composición, sintaxis de la imagen, gestión y promoción de la obra, andamiaje, técnicas muralistas y dinámicas de trabajo en equipo., ya que si se quiere entrar en la práctica del muralismo contemporáneo, que es sumamente compleja, se debe abarcar todo el campo problemático con sus múltiples aristas, y crear soluciones con toda la gama de posibilidades de tipo creativo, funcional, perceptivo, cognitivo y expresivo.

El método biográfico narrativo aplicado a la enseñanza del muralismo, de manera general consiste en inducir al estudiante a registrar sus relatos autobiográficos, de forma escrita y gráfica, los cuales se registran y ordenan en una bitácora personal.

En el proceso de avance de esos registros, el docente puede observar las construcciones del conocimiento personalizado que realiza el alumno en las distintas etapas de la realización de la obra artística.

La razón principal de incluir el método biográfico narrativo en la enseñanza de

2 Raquel Tibol. 2010. "Cuadernos de José clemente Orozco". México. Planeta. pp.334

3 Santos Balmori. 1978. "Áurea Mesura". México. UNAM. p.22

la pintura mural es que, “los seres humanos somos organismos contadores de historias, organismos que individual y socialmente, vivimos vidas relatadas”⁴

Si los estudiantes tienen la gran facilidad de contar relatos, qué mejor que expresen sus dudas, aspiraciones, temores y proyectos, y en general su experiencia de vida vertida en la biografía del mural.

Clandinin señala: “contar el relato autobiográfico es educativo: se aprende mediante el acto de contar; las posibilidades educativas son grandes porque el significado del relato es reformulado y al tiempo, el significado del mundo al que el relato se refiere”⁵.

Existe un gran acierto del docente que adopta el constructivismo en su práctica educativa y que actúa como tutor, acompañando al tutelado en su desarrollo personal. Conduciendo y compartiendo el conocimiento construido en una co-participación y colaboración auténtica.

1.1.1 **El método** **biográfico narrativo** **en el constructivismo**

El aprendizaje “constructivista”, en las voces de autores como Ausbel (paradigma cognitivo), Bruner (paradigma instruccional), Vigotsky (paradigma sociocultural) basa su metodología en la estrecha colaboración y reciprocidad entre el educador y el educando. El educador es básicamente un facilitador y guía que colabora con el estudiante en su propio proceso. En ese sentido se puede decir que el educador enseña al alumno a aprender por sí mismo.

El método de enseñanza biográfico narrativo se fundamenta en dos conceptos pedagógicos primordiales:

- 1.El modelo educativo constructivista ecléctico (que adopta la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, UAEH)
- 2.Los tres tipos de competencias profesionales básicas para la enseñanza del muralismo: La Competencia de Producción Artística, la Competencia de Investigación en el Campo de las Artes Visuales y la Competencia de gestión y difusión de proyectos artísticos⁶.

A continuación se describen estos tres tipos de competencias y sus indicadores correspondientes.

4 Connelly, M. Y Clandinin, J. 1995. “Relatos de experiencia e investigación narrativa”. Barcelona. Laertes. p.11

5 Idem. p.58

6 Definidas en el “Rediseño Curricular Integral de la UAEH, Reforma del nivel Licenciatura 2007” UAEH, p 75

**Competencia
de Producción
Artística:**

Integra en el proceso de producción y creación de la obra de arte, las distintas técnicas, teorías y conceptos que le permiten expresar sus ideas y propuestas artísticas, dentro de los medios y posibilidades de las Artes Visuales Contemporáneas

**Indicadores de la Competencia Específica
de Producción Artística**

| Nivel | Indicador |
|-------|--|
| 1 | <ol style="list-style-type: none">1.Experimenta con diferentes materiales, herramientas, técnicas, medios tecnológicos y las distintas prácticas que le permiten identificar la problemática que conlleva un proyecto de artes visuales.2.Desarrolla habilidades, visuales, psicomotrices, creativas y conceptuales, para la producción artística.3.Aplica las capacidades de síntesis, análisis visual, espacial, del color, tiempo, ritmo, forma, sonido así como de abstracción y de proyección. |
| 2 | <ol style="list-style-type: none">1.Utiliza diferentes materiales, herramientas, técnicas, medios tecnológicos y las distintas prácticas que le permiten desarrollar proyectos de artes visuales contemporáneas.2.Posee un panorama general de la historia y teoría del arte así como una educación visual que le permiten contextualizar sus proyectos de acuerdo al arte actual.3.Utiliza soportes tecnológicos, cuando lo requiere, para la realización de proyectos artísticos. |
| 3 | <ol style="list-style-type: none">1.Investiga diferentes materiales, herramientas, técnicas, medios tecnológicos y las distintas prácticas para la generación de conocimientos en el ámbito artístico.2.Aplica las posibilidades de intercambio de técnicas, materiales y conceptos entre los diferentes soportes de las artes visuales contemporáneas.3.Posee una visión crítica y analítica del arte contemporáneo que le permite generar proyectos artísticos innovadores.4.Propone y desarrolla conceptos aplicables a su producción artística. |

Desarrolla adecuadamente las aplicaciones del aprendizaje en la labor de investigación, integrando en ella los principios y las teorías adquiridos en su formación profesional mediante el análisis y crítica de las artes visuales.

Competencia de Investigación en el Campo de las Artes Visuales

Indicadores de la Competencia Específica de Investigación en el Campo de las Artes Visuales

| Nivel | Indicador |
|-------|---|
| 1 | <p>Se familiariza con la historia y la teoría del arte desde sus inicios hasta mediados del siglo XX.</p> <p>Aplica los fundamentos de la metodología de la investigación.</p> |
| 2 | <p>Se familiariza con la historia y la teoría del arte del posmodernismo.</p> <p>Realiza análisis de obras de artes visuales desde sus diferentes vertientes de apreciación.</p> <p>Desarrolla una perspectiva de análisis que lo forma como un individuo analítico, creativo, crítico y propositivo.</p> |
| 3 | <p>Realiza investigación teórico-práctica en artes visuales.</p> <p>Posee una visión crítica de la historia y la teoría del arte.</p> |

**Competencia
de Gestión
y Difusión
de Proyectos
Artísticos**

Aplica procesos de gestión y difusión de sus proyectos artísticos como herramienta de apoyo para la solución de problemas del campo profesional y social.

**Indicadores de la Competencia Específica
de Gestión y Difusión de Proyectos Artísticos**

| Nivel | Indicador |
|-------|---|
| 1 | <ol style="list-style-type: none">1. Identifica los elementos necesarios para proponer un proyecto artístico.2. Identifica la estructura de becas y apoyos y analiza las diferentes posibilidades de inserción de su propuesta artística en esos medios, nacionales e internacionales, disciplinarios e interdisciplinarios.3. Establece la relación entre la planeación, organización y administración del proyecto correspondiente. |
| 2 | <ol style="list-style-type: none">1. Integran los fundamentos para el cálculo de costos y presupuestos en sus proyectos artísticos.2. Identifica necesidades del contexto y lleva a cabo propuestas para proyectos de exposición y difusión artística así como apropiación artística de espacios públicos. |
| 3 | <ol style="list-style-type: none">1. Decide e interviene en la solución de problemas relativos al campo de la difusión del arte utilizando ideas originales e innovadoras respondiendo a las necesidades culturales de la sociedad.2. Manifiesta un pensamiento flexible y creativo para adaptarse a las peculiaridades sociales y culturales del contexto. |

Partimos de la idea de que todo proceso de enseñanza aprendizaje se inserta en un modelo educativo, pero ¿qué es un modelo educativo? según la SEP:

“Es la organización dinámica de la educabilidad del individuo y la sociedad en función de sus relaciones filosóficas, teóricas, políticas, y sus procesos y prácticas educativas”⁷

7 CONALTE, “Hacia un nuevo modelo educativo”, 1991. México. SEP. p 94.

La universidad Autónoma del Estado de Hidalgo se inserta en un modelo educativo constructivista de tipo ecléctico dado que toma diversos soportes teóricos:

- El socio constructivismo
- Las humanidades
- La dimensión sociocultural
- El curriculum flexible
- La formación psicopedagógica
- La formación epistemológica–profesional

De este modelo educativo general la UAEH crea su “Modelo curricular integral; para la reforma del nivel licenciatura 2007”, basado en competencias docentes y de los alumnos.

Esta cualidad de tomar y complementarse de distintas disciplinas para formar su modelo educativo específico, la UAEH lo explica cuando menciona que:

“La educación vista así, reviste tal complejidad que requiere de una mirada epistémico multirreferencial a manera de andamiaje, permitiendo transitar por los diferentes enfoques teóricos y metodológicos implicados en el Modelo Curricular Integral UAEH, cuyo centro humanista, científico y tecnológico conlleva diferentes miradas para abarcar los planos heterogéneos en juego”⁸

El concepto de Multirreferencialidad en la UAEH se concibe como una “Categoría epistemológica gestada dentro del Análisis Institucional, acuñada por Jacques Ardoino para hacer referencia a las lecturas plurales que se pueden realizar para elucidar la opacidad de los objetos de estudio de las ciencias sociales”⁹

Respecto a la importancia que revisten las competencias profesionales en el ámbito pedagógico del modelo curricular integral de la UAEH, podemos decir que uno de los objetivos prioritarios es:

“Fundamentar la concepción pedagógica sustentada en las teorías mediacionales con un enfoque constructivista y una enseñanza que incorpora las competencias como dispositivo pedagógico, para establecer los referentes teóricos y metodológicos”¹⁰

8 Lourdes Teresa Cuevas Ramírez. “Modelo Curricular Integral UAEH. Reforma del nivel Licenciatura 2007”. Coordinación general. Dirección de educación superior. UAEH. p.11

9 Jacques Ardoino, “Vers multiréférentialité”. 1988. Francia. Méridiens Klinckscheck., p 188

10 Lourdes Teresa Cuevas. Op.cit. p.9

En ese sentido, el término “competencia” desde un enfoque constructivista, se entiende como:

“la integración de contenidos o saberes, saber, saber hacer en la vida y para la vida, el saber ser, emprender y convivir para lograr el desempeño profesional satisfactorio; establece un hilo conductor entre el conocimiento cotidiano, académico y científico; siendo uno de los objetivos de los programas educativos desarrollarla y fomentarla de manera gradual y a lo largo de todo el proceso de formación”¹¹

Cabe hacer mención que el método biográfico narrativo de acuerdo con la definición anterior, establece un hilo conductor entre el conocimiento cotidiano, académico y científico, pero además, el conocimiento artístico adquiere primordial importancia, como puede observarse en las tablas de competencias artísticas presentadas anteriormente.

En el caso del método biográfico narrativo, se busca integrar el constructivismo como una aglutinación de ideas, tendencias y soportes de distintos autores (tales como los seguidores de la corriente Gestalt, y autores como Piaget, Wallon, Vygotsky, Bruner, Gagné y Ausbel) que adapto al ámbito de la pintura mural de tal manera que no hay una teoría establecida sobre la que se soporta sino reapropiaciones y adaptaciones canalizadas en las estrategias de enseñanza aprendizaje. Algunas de estas visiones consideran que la adquisición de conocimiento es un proceso gradual que tiene lugar en el propio sujeto, mientras que otras contemplan la interacción social como determinante en este proceso cognitivo progresivo.

El método contempla las siguientes aproximaciones constructivistas (apoyadas en la clasificación de Cesar Coll¹²)

1. EXÓGENAS: El conocimiento es una reconstrucción de estructuras que existen en la realidad exterior. Teoría del procesamiento de información. (Gagné)
2. ENDÓGENAS: Los sujetos construyen sus propios conocimientos mediante la transformación y reorganización de las estructuras cognitivas. (Piaget)
3. SOCIOCULTURALES: El conocimiento se desarrolla a través de interacciones de factores internos (cognitivos) y externos (entorno biológico y sociocultural). (Vigotsky)

11 Idem p. 21

12 Cesar Coll, “[Constructivismo e intervención educativa](#)”. 2000. España. Ed. Laboratorio educativo. p 33

Las tres aproximaciones tienen un punto de contacto clave: enfatizan la actividad mental constructora del alumno. Se pretende que éste tenga un papel activo en los mecanismos de comprensión, lo cual le dará una visión de su entorno amplia y se formará y adoptará su propia postura de los fenómenos observados. El método biográfico narrativo procura eliminar procedimientos netamente conductistas.

Si el alumno tan sólo recibe y acumula conocimientos, sin construir al menos una parte de ellos, se cae en el vicio de “la concepción bancaria de la educación”, mencionada por Freyre, en el que el educando se concibe como un recipiente vacío al que se le depositan conocimientos, frases y saberes, y esto lo hace “un sujeto pasivo y de adaptación”¹³ por ello es importante que los alumnos aprendan contenidos de tipo cognitivo, procedimental y actitudinal para fomentar un carácter crítico, valorativo y de iniciativa para resolver problemas.

En el siguiente cuadro comparativo, elaborado por la maestra Enriqueta Rosete Ortega podemos observar los tipos de aproximaciones constructivistas, el rol educativo desempeñado por docente y por el alumno, así como las estrategias de enseñanza utilizadas en los distintos paradigmas educativos.

Esquema de Aproximaciones Constructivistas

Nota: Apoyado en esta tabla, se han insertado los pasos del método Biográfico Narrativo (con negritas) con el objetivo de precisar el sentido educativo que se persigue en cada paso del método.

13 Paulo Freire. “La educación como práctica de la libertad”. 1969. Montevideo. Tierra nueva. p 17

| | AUSBEL Paradigma cognitivo | BRUNER Paradigma instruccionista | VIGOTSKY Paradigma sociocultural |
|---------------------------|--|---|--|
| Concepción de aprendizaje | <p>Proceso de modelaje del conocimiento previo con la nueva información.</p> <p>Se favorece la enseñanza por descubrimiento.</p> <p>(Ver PASO No. 3 “Estudios plásticos preliminares en el espacio arquitectónico”)</p> | <p>Proceso de selección de los estímulos para dar sentido a la experiencia. Los esquemas del conocimiento reflejan los modelos culturales, los incorporan en la reconstrucción o creación de nuevas representaciones de la realidad</p> <p>Aprendizaje por descubrimiento.</p> <p>(Ver PASO No.6 “Bocetaje”)</p> | <p>El aprendizaje humano presupone una naturaleza social y un proceso mediante el cual el sujeto accede a la vida intelectual de aquellos que lo rodean.</p> <p>(Ver PASO No.5 “Investigación de la función social y cultural del espacio arquitectónico”)</p> |
| Alumno | <p>Sujeto que relaciona los conocimientos previos con los conocimientos nuevos</p> <p>(Ver PASO No.4 “Construcción de la maqueta a escala”)</p> | <p>Cada sujeto aprende diferente; esto relacionado directamente con la etapa de desarrollo</p> <p>Pensador, creativo, crítico y curioso.</p> <p>(Ver PASO No.2 “Elección de espacio arquitectónico y proyecto”)</p> | <p>Ser social Producto y protagonista de la interacción social: escolar y extraescolar</p> <p>El alumno reconstruye los saberes, pero no lo hace solo, es una actividad conjunta y colaborativa.</p> <p>(Ver PASO No.10 “Elaboración de la propuesta plástica”)</p> |
| Docente | <p>Promotor de situaciones de aprendizaje cognitivo y metacognitivo</p> <p>Instruccional</p> <p>Organización y secuencia de los contenidos.</p> <p>(Ver PASO No.1 “Proceso de inducción del método”)</p> | <p>Guía–orientador</p> <p>Facilitador del aprendizaje</p> <p>Monitor</p> <p>Estimula</p> <p>Controlador de la frustración.</p> <p>(Ver PASO No. 6 “Revisión de bitácora al final de cada proceso”)</p> | <p>Guía</p> <p>Agente cultural</p> <p>Observador empático</p> <p>Mediador entre el saber sociocultural y los procesos de apropiación de los alumnos</p> <p>Promotor de zonas de construcción.</p> <p>Experto–enseñante, novato–aprendiz</p> <p>(Ver PASO No. 4 al 12 “Revisión de bitácora al final de cada proceso”)</p> |

| | | | |
|-----------------------------------|--|---|--|
| <p>Estrategias de enseñanza</p> | <p>Autorreguladoras–supervisión o monitoreo y evaluación</p> <p>Generadoras de información–</p> <p>Orientar la atención–preguntas insertadas, claves o pistas</p> <p>Organizar información nueva– mapas conceptuales o redes semánticas</p> <p>Elaboración–organizadores previos y analogías</p> <p>Modelaje–Instrucción directa, análisis y discusión.</p> <p>(Ver PASOS: No. 6 “Bocetaje del discurso plástico” 8 “Estudio de integración plástico–arquitectónica” 9 “Estudio de color e iluminación”)</p> | <p>Orden de la información</p> <p>Información adecuada</p> <p>Estructuras óptimas de los conocimientos</p> <p>Orden de presentación de los contenidos.</p> <p>Lenguaje como intercambio social y herramienta para poner orden.</p> <p>(Ver PASO No.10 “Elaboración de la propuesta plástica en la maqueta”)</p> | <p>Interactividad</p> <p>Andamiaje transitorio o temporal.</p> <p>Relación de conocimientos previos con los nuevos Diálogo, interacción, experiencia compartida Interactividad maestro–alumno. Favorece la creación de Zona de desarrollo próximo ZDP.</p> <p>Promover el uso autónomo y autorregulador de los contenidos por parte de los alumnos</p> <p>(Ver PASO No.12 “Exposición y análisis del proyecto”)</p> |
| <p>Estrategias de aprendizaje</p> | <p>Aprendizaje asociativo: repaso, subrayado, toma de notas, la relectura.</p> <p>Aprendizaje por reestructuración: elaboración de cuadros sinópticos, mapas conceptuales, resúmenes, esquemas, etc.</p> <p>(Ver PASO No. 7 “Estudios compositivos en la maqueta”)</p> | <p>Participación activa</p> <p>Representación verbal y su explicación</p> <p>El significado es el producto del descubrimiento creativo</p> <p>(Ver PASO No. 11 “Exposición y análisis del proyecto”)</p> | <p>Grupo cooperativo</p> <p>Meta común</p> <p>Alumno autónomo</p> <p>Grupos colaborativos.</p> <p>(Ver PASO No. 12 “Estrategias de apropiación del espacio arquitectónico”)</p> |

El papel del docente en el método biográfico narrativo

El docente es una figura importante en el desarrollo evolutivo de la inteligencia de un alumno, dado que la interacción social es estimulante y estructurante de las funciones psicológicas superiores que después serán interiorizadas por el sujeto que aprende.

El rol que desempeña el docente en el proceso de narraciones autobiográficas que seguirá el alumno se describe desde distintas aristas:

- Se debe recordar que la intervención docente es una guía y no un sustituto de la actividad del alumno.
- Es deseable que los alumnos construyan y expresen sentidos distintos a los nuestros y que los docentes hagan un intento por comprender la lógica de sus razonamientos, pero también hay una responsabilidad del docente de intervenir cuando los alumnos no han construido el atributo de significado necesario para comprender un concepto o estrategia del que necesitarán echar mano en años subsecuentes.
- Cuando el docente motiva, invita constantemente a los alumnos a que den sus opiniones y construyan poco a poco sus juicios e hipótesis, así, estará dirigiendo su labor docente no solamente hacia el mejoramiento del proceso analítico, sino hacia un contexto de aprendizaje colectivo, en el que los alumnos se sentirán capaces de pensar, de ser responsables de su aprendizaje, y de compartir sus ideas de una manera más fluida.

Estrategias de enseñanza-aprendizaje

- Motivar en los alumnos la habilidad de análisis sobre el tipo de operaciones mentales.
- Que los estudiantes se den cuenta de cómo y bajo qué circunstancias aprenden algo, y por eso es importante que el docente maneje el lenguaje, para verbalizar los procesos que conforman los esquemas de pensamiento.
- El diálogo constante es muy conveniente para que los estudiantes se familiaricen con palabras que denominen esos procesos mentales.
- Frases como: “eso que acabas de hacer es una analogía”, “magnífica síntesis”, “¿podría haber otra clasificación?” “¿Cuál es tu elección para resolver el problema?” “¿Habría otra?” “¿Qué sucedería si invirtiéramos el proceso?” “¿Qué método podrías crear?” “Expresa esto ahora de manera simbólica” “compara tu planteamiento con el de tu compañero” “observa qué tienes y qué te falta” “¿puedes ampliar el concepto?” “¿Cómo se aplica esto en la vida real?”. Estos comentarios fomentan la reflexión constante, elevan la autoestima y los hacen conscientes de cómo aprenden y por qué.

De la compilación de relatos escritos, grabaciones de audio y video, notas y observaciones del docente y del estudiante, se hacen las reflexiones de donde saldrán los planes de cambio y mejora, las estrategias de solución de los problemas y las líneas posibles de investigación y consulta. La bitácora funciona para externarle al docente diferentes indicadores de aprendizaje, es una herramienta de exposición de aciertos, errores, dudas, inquietudes, hipótesis y sensaciones del estudiante. El docente, en cada fase de la lectura de la bitácora del alumno, debe hacer anotaciones y preguntas las cuales establecen un diálogo escrito que es importante que se registre, porque al momento resuelve dudas, plantea lecturas, consultas o da explicaciones.

- Fomentar la elaboración de reglas causales e invitar a elaborar analogías y diferencias, clasificaciones, definiciones y relaciones.
- Retomar ideas previas sobre un concepto y a partir de ellas, ofrecer una explicación demostrada y llevar a los alumnos a que elaboren sus propias conclusiones.
- Adquirir una gran capacidad para observar y explorar las relaciones que van teniendo los alumnos en sus experiencias de aprendizaje, para no adulterar (Labinowicz, 1987) el procedimiento de construcción individual.
- No intervenir demasiado, basta con precisar claramente la actividad y ofrecer a los alumnos una variedad de problemas similares a los que tienen que enfrentar.

Antonio Bolívar define la narrativa como “un encadenamiento de acontecimientos, cuyo significado viene dado por su lugar en la configuración total de la secuencia (su trama)”¹⁴.

El conocimiento narrativo tiene su origen en la transmisión oral de experiencias. En el desarrollo de las primeras sociedades humanas, el relato de las actividades diarias propició las reuniones alrededor de las fogatas, quizá royendo un hueso o zurciendo ropa; cualquiera que sea el caso, la transmisión oral, primero de experiencias, luego de mitos y leyendas, obligó al hombre a estructurar discursos más complejos, puesto que había que mezclar hechos reales con ficticios; es en este punto cuando el “verbo”, es decir, la palabra, tiene una fuerza extraordinaria. Se puede ver en los mitos cosmogónicos de las culturas antiguas, en los que es la palabra la que propicia el origen del Universo, la Tierra y también a los seres animados e inanimados.

Revisión de la bitácora al final de cada etapa

Actitudes deseables en el docente al revisar la bitácora

1.2

Que es narrativa

14 Antonio Bolívar, et.al, 2001. “La investigación biográfico-narrativa en educación”. Madrid. La Muralla. p.332

Un pueblo sin relatos es inimaginable; Barthes (1970) afirma que “No existe, ni ha existido, en ningún lugar un pueblo sin relato, el relato está ahí como la vida”¹⁵

Ahora bien, la narración también funcionó como herramienta de trabajo, pues su papel en la enseñanza fue fundamental: transmitir tradiciones y cultura.

Las primeras escuelas utilizaron la narración oral para educar a los más jóvenes y orientarlos según las necesidades de la tribu, colonia, polis, etcétera. La palabra adquiere así un nuevo sentido al tener que nombrar actividades humanas nunca antes practicadas, así como actitudes y comportamientos sociales jamás experimentados. La creación de la escritura es el punto álgido de este proceso narrativo.

La oralidad sigue cumpliendo el objetivo de transmitir historias, cuentos, mitos; pero es la escritura–lectura, la que propicia la internalización de los conceptos y la formación de redes complejas de conocimiento.

Con respecto a lo anterior, me gustaría citar a Bajtín que dice “todo relato tiene un carácter dialógico e interactivo, está inmerso en otros discursos, conformado por una intertextualidad, o comunidad de otros textos”¹⁶, es decir, al leer la interpretación de una idea o concepto, por ejemplo este trabajo, estamos interpretando no sólo los pensamientos del narrador actual sino de varios narradores que profundizaron sobre el tema, y que el narrador final ha interpretado para citarlos (explícita e implícitamente).

He remarcado la dicotomía escritura–lectura, porque no podemos concebir una sin la otra. No puedo escribir un texto sin antes “leer mis pensamientos”, entendiendo como lectura el acto de codificación de un mensaje, confeccionado por signos.

Cuando leemos nuestros pensamientos realizamos un proceso complejo de internalización: movilizamos conocimientos previos, experiencias, hasta principios morales y filosóficos; todo lo anterior para poder narrar.

En la construcción de su cultura el hombre narró un mundo real o ficticio, ideal o patético, en ambos casos, la narración tuvo otra finalidad: recrear; la recreación narrativa nos exige inventar mundos verosímiles, es decir, similares a la realidad, pero no exactamente idénticos, puesto que no se trata de narrar solamente los hechos históricos.

Para crear un mundo verosímil hace falta narrar lugares, personajes y tiempos que nos hagan evocar a los que conocemos pero que trastoken nuestras emociones.

15 Roland Barthes, 1970. “Introducción al análisis estructural de los relatos”. Buenos Aires. Tiempo contemporáneo, p.143

16 Mijail Bajtín. 1989. “Teoría y estética de la novela”. Madrid. Taurus. p.53

La narración como una cámara fotográfica o una ventana, nos permite mirar nuestro entorno pero a través de los ojos de una primera persona –el autor– que utiliza la voz de una tercera persona –el narrador– quien a su vez narra la historia de otras personas en situaciones y lugares diversos.

Este juego de palabras, de voces, se va tejiendo en la mente del escritor, lo que le permite “separarse” de sus personajes, desde los más íntimos, tratándose de un narrador omnisciente, hasta los que apenas se asoman en algunas líneas (incidentales), creando así un mundo verosímil.

Dentro de los géneros narrativos encontramos, entre otros textos, a la poesía, al cuento, la novela, el ensayo, la crónica, la fábula, historieta, monografía y biografía.

Narrativas individuales

Smith,¹⁷ ha identificado 10 formas de investigación biográfica: diarios, memorias, perfiles, esbozos, retratos, representaciones gráficas, biografías, autobiografías, y prosopografía (biografía de grupo)

Los últimos tres géneros citados se refieren a una mezcla de ámbitos sociales, antropológicos, científicos, históricos y narrativos que debe manejar el escritor para poder describir y novelar la vida, ya sea de un tema (monografía) o de una persona, en el caso de la biografía se escribe sobre una tercera persona, y la autobiografía se refiere a la narración novelada de la vida del mismo autor (del yo).

La narrativa como proceso de investigación

La utilización del método biográfico narrativo en el muralismo la justifico porque el estudiante puede externar su experiencia y su conocimiento construido en base a sus propias percepciones y a su análisis personal, como ha apuntado Hargreaves: “En un mundo que ha llegado a ser caótico y desordenado, sólo queda el refugio en el propio yo”¹⁸

El estudiante con este método puede realizar sus narraciones personales creando investigaciones que quizá en sus inicios no sean tan elaboradas pero sí auténticas, donde su voz y vida cobran relevancia en un proceso internalizado de investigación. Foucault, lo refiere diciendo que, “Las biografías son procedimientos de objetivación de los individuos en sujetos”¹⁹

Cuando se realiza la obra plástica y se le pide al estudiante que cuente sus propias vivencias e interprete los hechos y las acciones que emprende, se inicia un proceso peculiar de investigación que consiste en solicitar contar

17 List H. Smith 1994. “Biographical method”. E.U. Lincoln Ed. p.38

18 A. Hargreaves, A. 1996. “Profesorado, cultura y posmodernidad”. Madrid. Morata. p.53

19 Michel Foucault, 1990. “Tecnologías del yo y otros textos afines”. Barcelona. Paidós., p. 115

historias acerca de los hechos, analizar, interpretar y construir nuevas historias en las que es posible inscribir una estrategia de cambio y mejora.

El estudio de la narrativa, es por tanto, “el estudio de la forma en que los seres humanos experimentan el mundo”²⁰

Respecto al yo–narrador, Vigotsky explica la dinámica del desarrollo humano por un proceso de internalización (una forma discursiva externa que es reconstruida internamente).

1.1.2

La autobiografía como relato exige que coincidan la identidad del autor, la del narrador y la del personaje.

La autobiografía

Se entiende la biografía como la construcción de la trayectoria de vida de una persona a través de diversos datos narrativos y no narrativos; Domingo, J. se refiere a ella como “biografía educativa porque tiene efectos formativos”²¹ aplicables en el desarrollo personal y profesional tanto de docentes como de estudiantes.

Pero ¿Por qué es más difícil hablar del yo–narrador?

Hablemos del complejo mundo de la autobiografía; lo llamo complejo porque es mucho más fácil inventar a un personaje principal de una novela costumbrista, futurista, del realismo mágico, fantástica, en fin, del subgénero que se nos ocurra, que hablar de la vida de uno mismo.

Nos enfrentamos a una serie de conflictos de intereses como:

- ¿Qué debo decir en mi autobiografía?
- ¿Qué temas no debo tratar, y a cuáles debo darles mayor importancia?
- ¿Qué hago para no herir susceptibilidades?
- Y la pregunta más importante ¿Qué debo decir de mi vida?
- ¿Habría algo que valga la pena contar?
- ¿Estaré exagerando cuando hable de mis logros?
- por el contrario ¿Estaré devaluando mi trabajo?

Y entonces surgen las respuestas a las preguntas anteriores: es más fácil que un narrador cuente lo que yo he hecho, así podré darle el valor justo a las cosas que he realizado sin temor a la crítica de mis conocidos.

20 J. Bruner. 1991. “Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva”. Madrid. Alianza. p.19

21 J. Domingo. 1990 “Técnicas para el desarrollo personal y formación del profesorado”, Bilbao. Universidad de Deusto. p.100

Porque todos los seres humanos, –tal vez haya algunas excepciones–, como integrantes de una sociedad nos preocupamos por lo que piensen nuestros semejantes (colegas, familiares o sociedad en general) por tal motivo utilizar la tercera voz narrativa en la escritura de la autobiografía es la manera más libre de desnudarnos ante la sociedad sin miedo a las mutilaciones, y peor aún, a las autoflagelaciones.

Escribir–hablar de uno mismo requiere de ejercitaciones previas del autoconocimiento y percepción de las sensaciones que nos provocan actuar de distinta manera al percibir el medio que nos rodea.

Contar significa que hay que planear hacia dónde vamos a llevar a nuestros personajes, y sobre todo, qué es lo que nos va a permitir el personaje principal (o sea yo) que contemos, tanto de los personajes secundarios, de los incidentales, de los ambientes y de él.

No hay que perder de vista al narrador: éste siempre será omnisciente, puesto que tendrá la obligación de contar lo que el personaje principal no quiera decir con palabras o acciones dentro de la autobiografía; en este momento el narrador omnisciente se convierte en mago pues adivinará los sentimientos del personaje principal y hasta expondrá las excusas que ha pensado el principal para no dejarnos escucharlo o verlo (que para el caso de la narración estos actos son similares)

Por supuesto que hay autores que prefieren escuchar su voz, pero muy íntima, casi como si fuera un secreto que nadie debe descubrir, pero que se deja escrito en el lugar público más concurrido para asegurarse que todo mundo se entere. En este caso podemos optar por escribir la autobiografía a manera de diario.

El diario es una especie de confidente, de psicólogo. En él se anotan todas las anécdotas, secretos y vivencias significativas de la vida cotidiana. Aquí lo que le preocupa al autor es describir tanto actitudes como acciones que se han vivido y que han afectado –positiva o negativamente– al autor del diario.

Este texto narrativo es muy útil sobre todo cuando se trata de narrar la vida subjetiva del autor: sentimientos y pensamientos que no pudieron aflorar en el momento y con la persona o personas indicadas.

Temporalidad del relato

En ambos casos, autobiografía o diario, el autor puede omitir fragmentos de su vida, puesto que no se trata de hacer una radiografía sino de filmar sólo escenas, aquellas que reflejan la realidad novelada del autor.

La temporalidad cobra una dimensión esencial de la narración, pues la experiencia de nuestra vida está estructurada en instantes; el tiempo que hemos vivido solo lo podemos describir en forma de narrativa verbal, escrita o gráfica, como tiempo narrado y articulado en historia.

1.2.2

Modo paradigmático y modo narrativo.

Imaginemos por un momento un crucero en una carretera solitaria: el conductor se enfrenta a dos disyuntivas, por un lado, tiene la opción de viajar siguiendo una línea vertical, y por el otro, la horizontal. ¿Qué hace? Finalmente decide continuar su viaje, unas veces siguiendo el camino vertical y otras, el horizontal.

Este ejemplo, puede servir de comparación para explicar la pertinencia de elegir lo paradigmático o lo sintagmático cuando hablamos de narrativa como método de enseñanza.

El camino vertical es el modo paradigmático en la educación, que parte de la comprobación de hipótesis, “El método paradigmático de conocer y de pensar de acuerdo a la tradición lógico–científica se caracteriza por un modo de argumentar hipotético–deductivo, porque su verdad es independiente del contexto, abstracto y formal”²²

El camino horizontal, representa el modo sintagmático de la educación, pues como dice Huberman “el modo narrativo (sintagmático) caracterizado por presentar la experiencia concreta humana como una descripción de las intenciones mediante una secuencia de eventos, tiempos y lugares”²³.

Como podemos observar paradigma y sintagma no pueden, ni deben, ser excluyentes puesto que el primero representa la abstracción histórica de experiencias humanas, mientras que la segunda es la construcción, aquí y ahora, de lo que será el paradigma de mañana.

Emilio Lledó concretiza la dicotomía paradigma–sintagma, de la manera más sutil y compleja: “Somos no solamente lo que hacemos, sino originalmente lo que decimos”, y si todavía quedan discursos absolutistas, Bruner enciende la luz roja al enfatizar “Los intentos de reducir una modalidad a la otra o de ignorar una a expensas de otra hacen perder inevitablemente la rica diversidad que encierra el pensamiento”²⁴

22 J. Bruner. Et al. p. 121

23 M. Huberman. 2000. “Perspectivas de la carrera del profesor”, en B. J. Biddle: “La enseñanza y los profesores”. Barcelona. Paidós. p 19

24 J. Bruner. 1988. “Realidad mental, mundos posibles”. Barcelona. Gedisa. p 95

1.2.3

La verdad en narrativa. Credibilidad y validez del método

El conocimiento narrativo, en paralelo a otras ciencias sociales parte de que el lenguaje no se limita a representar la realidad, sino que la construye. Esta función clave del lenguaje en la construcción de sentidos se muestra en que los relatos pueden ser reales o imaginarios.

En metodología biográfica no sólo interesa el texto *per se*, sino adquiere mayor peso la coherencia del texto, el reflejo de la realidad del autor en la narración.

¿Cómo encontrar la verdad? La verdad, aquella que está compuesta por las vivencias del autor reflejadas en los personajes de su historia, será más consistente en tanto los personajes de la historia sean lo más verosímiles posible. Cada personaje debe tener un pasado que tiende una especie de hilo conductor que se va entrelazando con los hilos de los demás, de tal suerte que al terminar la narración la biografía sea como un entramado de hilos, una telaraña coherente, que une los pasados para terminar conduciéndolos a un presente creíble.

“La investigación narrativo–biográfica como una rama de la investigación interpretativa, comparte algunos de los principios metodológicos generales de trabajo son fundamentalmente textos discursivos.”²⁵

En la construcción de la autobiografía se deben eliminar los puntos oscuros, esas lagunas que dejan huecos profundos entre vivencias, pensamientos y aprendizajes poco consistentes; aquí es donde el lector debe hacer uso de técnicas para validar un texto; al respecto Denzin propone un método de triangulación para minimizar estos puntos oscuros en el relato:

- De información (variedad de fuentes)
- Por múltiples investigadores
- Teórica (múltiples perspectivas)
- Por varios métodos.

Respecto a la credibilidad y validez interna en el método biográfico, no hay que olvidar que todo relato está construido por las vivencias tanto sociales, afectivas y psicológicas del autor–narrador, quien haciendo uso de su capacidad de reproducir estas vivencias recrea una parte de su vida, que el investigador incluirá en la historia recreada, para validar hermenéuticamente dicho texto.

25 N. Denzin.1994. " Handbook of Qualitative Research", E.U. Neubury, p.313

Jorge Luis Borges en pocas palabras retrata lo expuesto:

“Mi relato será fiel a la realidad o, en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo”²⁶

1.3

Cómo crear una bitácora narrativa

El registro de relatos y experiencias personales asentados en una bitácora, compendiados y reflexionados conforman el proceso creativo de una obra mural, en donde el conocimiento se va construyendo paso a paso; los relatos son diarios y deben registrarse en las narraciones de pláticas frescas y espontáneas de las impresiones descritas como si se le estuviera platicando a un amigo, con confianza y con lenguaje coloquial, de manera sincera, sin matizar errores ni deficiencias y hablando directamente. Las narraciones del estudiante o del docente pueden registrarse en escritos o en grabaciones de audio o video, sin olvidar la fecha.

Una dinámica interesante en el taller de muralismo ha sido la de narrarle a un escucha ficticio, a manera de personaje, que puede ser por ejemplo un fantasma, un artista al que se admira, un personaje mitológico o histórico.

En la elaboración de una bitácora se realizan dos tipos de construcciones:

- **LA CONSTRUCCIÓN VERBAL O ESCRITA:** escritos, videos, documentos y oficios, opiniones de los espectadores, dibujos, esquemas.
- **CONSTRUCCIÓN PLÁSTICA:** Es la presentación artística, las intervenciones que realizamos en la portada y páginas de la bitácora con distintas técnicas, materiales y recursos gráficos, (elaborada a partir de los relatos reflexionados)

La bitácora se debe tomar como el proceso creativo mismo de una obra mural, por ello los relatos no deben ser textos rígidos sino anécdotas.

La Construcción Verbal

Narraciones de experiencias del alumno redactadas en la bitácora

Lo importante es que ellos, desde lo que conocen, verbalicen o escriban cómo ocurren los hechos y qué podría suceder si se alteraran las condiciones normales.

²⁶ Jorge Luis Borges. “El libro de arena”. 2003. Madrid. Alianza Editorial., p 67

Con esto se le conduce a elaborar inferencias e hipótesis que son muy necesarias para la formación de una actitud reflexiva.

El estudiante deberá escribir, sus percepciones, dudas y propuestas en cada paso de realización del mural. Así mismo el docente deberá revisar las bitácoras de los estudiantes constantemente, brindándoles asesorías personalizadas en todo el proceso de realización del mural.

En los relatos de la bitácora el estudiante puede auxiliarse con las siguientes preguntas ocultas:

- ¿Qué planeo hacer?
- ¿Cómo pienso resolver este problema?
- ¿Qué problemática he encontrado?
- ¿Qué pasos daré para ejecutar la solución planteada?
- ¿Qué conceptos me interesa reflexionar?
- ¿A qué conclusión llego?
- ¿Qué dudas me quedan?
- ¿Qué líneas de investigación o de consulta detecto?

La construcción plástica

En esta etapa, el estudiante crea todas las partes del libro, personalizando la carátula, la portada, la unión de las páginas, el contenido, el diseño y estilo así como las técnicas y materiales utilizados. Es conveniente hacer énfasis en que el estudiante lleve una estrategia creativa en la intervención de su bitácora y que sea congruente con el concepto o conceptos del mural que definió previamente.

Es indispensable para la creación de la bitácora sugerirle al estudiante la utilización de los recursos creativos siguientes:

La observación, la sensibilidad, la imaginación, percepción, análisis, síntesis, la expresión y la memoria.

1.3.1

Importancia de la cámara fotográfica para el método biográfico narrativo

Se contempla el uso de la cámara fotográfica y de video como herramientas indispensables en la realización de todo el proceso del mural. Es determinante su uso al:

- Realizar los estudios de los puntos de visión del espectador
- En la documentación e investigación visual
- En la proyección de perspectivas e imágenes al muro,
- En la creación de collages para crear el boceto de la composición.
- En el registro gráfico de la bitácora
- En el ajuste de la integración plástica
- En el diseño y reproducción de catálogo e invitaciones

Se recomienda explotar al máximo la riqueza visual y potencial creativo que nos proporciona la cámara fotográfica. A ese respecto Socorro Duaso nos comenta que,

“El plano básico recorta la escena contemplada, separa el mundo en dos partes: la seccionada y el resto, incluye la parte elegida, y nos la presenta fuera de su contexto real con lo que adquiere dimensiones nuevas, estableciendo relaciones diferentes entre el espectador y esta imagen concreta”²⁷

En los registros y en la documentación fotográfica, debemos cuidar los encuadres y angulaciones, éstas cobran gran importancia en la exploración del muro ya que el encuadre es la forma que la imagen adquiere, y la angulación es la relación que se establece entre la cámara e imagen fotografiada.

Mirar hacia arriba o hacia abajo nos produce sensaciones distintas. Cuando elevamos la vista es como si nos empequeñeciéramos, las imágenes adquieren efectos monumentales; si por el contrario miramos hacia abajo, el objeto enfocado se hace miserable y pequeño pero con un efecto de perspectiva no convencional, lo importante en este proceso de registro de imágenes, es expresar un planteamiento gráfico que responda a nuestra forma de ver el mundo, a nuestro carácter e intención creativa.

27 María Socorro Duaso.1982. “El cine en el aula”. Madrid. Nancea– Audiprol. p. 8

Se pueden utilizar distintos tipos de angulaciones que son:

- Angulación horizontal:
(plano americano) la cámara enfoca a la misma altura de los ojos. Nos situamos frente a frente al objeto.
- Angulación en picada:
(vista de pájaro) la cámara enfoca desde arriba hacia abajo
- Angulación en contrapicada:
(vista de gusano) la cámara enfoca desde abajo hacia arriba.
- Angulación lateral:
nos situamos desde un lado (aumenta las características estéticas y personales de las figuras)
- Angulación compuesta:
se utilizan varios tipos de angulación en un mismo encuadre.
- Angulación de planta:
nos situamos en el techo de los modelos, a manera de vista de plano arquitectónico.





Descripción del método
BIOGRÁFICO-NARRATIVO
en la planeación de obras
MURALES

Capítulo II

“el método biográfico–narrativo en la planeación de obras murales”

2.1

Inducción del método

En este proceso se hace énfasis en establecer un diálogo con el estudiante para que relate sus proyectos y sus expectativas en la asignatura; Por ello es recomendable realizar como primeras actividades una serie de entrevistas prospectivas, ya que en el proceso de conocer al estudiante y profundizar en lo que planea realizar respecto a su propuesta plástica, el docente puede perfilarlo de mejor manera en la búsqueda del espacio arquitectónico adecuado para su obra mural, se inicia con ello el proceso de tutoría y asesoría grupal y personalizada.

Un error grave sería proporcionar contenidos teóricos y prácticos, bibliografías y datos sin conocer al estudiante, porque estaríamos virtiendo y depositando información en el estudiante considerándolo como un recipiente vacío que no posee ni experiencias previas, ni un criterio formado por contextos educativos, sociales, o artísticos, por ello es necesario mencionar algunas características de las entrevistas prospectivas:

1. Es recomendable encauzar la entrevista hacia la búsqueda del espacio arquitectónico visto como una propuesta hipotética, que para fines experimentales y de planeación, en este momento no importa que no se haya autorizado un muro o que no exista un encargo o contrato. Con ello se busca que al proyectar sus propuestas no existan limitantes de ningún tipo ni subordinaciones de factores institucionales o temáticos.
2. Para llevar a cabo el registro de manera metódica es conveniente realizar la entrevista en video, y que el estudiante realice la transcripción de sus narraciones, escribiendo en su bitácora lo que considere más relevante; con este ejercicio se busca familiarizarlo con el método de narraciones libres el cual busca afianzar el ciclo:

Narrar libremente—transcribir—reflexionar—expresar preguntas y dudas escritas.

Al familiarizarse con este ciclo al estudiante se le permite controlar sus iniciativas, sus preferencias por ciertos temas sus ritmos de trabajo y que pueda encarrilar libremente su construcción de sus aprendizajes ya que las líneas de investigación el mismo las define (cuando expresa sus dudas) así como el método que habrá de seguir para contestar sus propios planteamientos y preguntas.

3. No existe un formato de preguntas para la entrevista prospectiva, el propio docente define los cuestionamientos que le hará a sus estudiantes pero se recomienda lo siguiente:
 - Hacer preguntas muy abiertas para que con tan solo una, el estudiante pueda extender sus narraciones, esto le permite indagar y profundizar en su interior y expresar de manera directa y sincera lo que piensa de la vida, del arte, del arte público y muralismo, y de sí mismo y de su sociedad.

- No poner en tela de juicio sus narraciones, ni expresar nuestra aprobación, el gusto o la moral a sus respuestas y puntos de vista.
- No violentar ni frenar o reprimir sus expresiones, su lenguaje o sus gesticulaciones.
- No contaminar sus participaciones, ayudándole a que termine sus frases o proporcionándole datos o respuestas dirigidas o con línea ideológica, política, religiosa o moral.

4. Se recomienda tocar los siguientes tópicos en las entrevistas prospectivas:

5. Aspectos personales:

- ¿De dónde eres originario?
- ¿Tienes apoyo de tu familia para desarrollarte como artista?
- ¿Cuales son tus fortalezas como artista?
- ¿Cuales son tus debilidades como artista?
- ¿Cuales son los temas de los que te gusta platicar?
- ¿De qué temas no te gusta platicar?
- ¿Cuándo te has sentido realizado como artista?
- ¿Cuándo te has sentido frustrado como artista?
- ¿Cómo te gusta preparar tus evaluaciones?
- ¿Qué libros lees?
- ¿En qué asignaturas has tenido problemas?

Aspectos de desarrollo de la carrera:

- ¿Cuáles son las técnicas pictóricas de tu preferencia?
- ¿Que tipos de espacios te agradan para realizar una intervención de mural?
- ¿Trabajas mejor en grupo o individual?
- ¿Qué artistas te influyen en tu obra?
- ¿Que opinas de la política nacional y de la internacional?
- ¿Qué problemas enfrentas cotidianamente para desarrollar tu profesión.
- ¿En tu localidad como te relacionas con tus vecinos
- ¿Qué esperas obtener de esta asignatura?
- ¿Como te gusta trabajar tus proyectos?
- ¿Cuales son las reglas de disciplina que asumes en tu trabajo?
- ¿En qué ciudad te gustaría desarrollarte artísticamente?
- ¿Qué cambiarías de tu sociedad?
- ¿Qué temas desarrollas en tu trabajo artístico?
- ¿Qué cambiarías de la escuela en donde te desarrollas?
- ¿Que opinas del arte publico y muralismo?
- ¿Cómo sería un mural ideal en tu concepto?

Dos o tres sesiones de entrevistas prospectivas bastarán para conocer en lo básico al estudiante, para acordar la forma de trabajar y definir la estructura de su bitácora.

Actividades propuestas:

CLASE 1 A 3

- Presentación del docente y estudiantes
- Registro de datos personales de los estudiantes
- Presentación del programa y reglamento del Taller
- Entrevistas prospectivas, (un sondeo de la forma de pensar del estudiante, temas, técnicas y conceptos de su propuesta plástica)
- Presentación de bibliografía para el curso

CLASE 4 A 6

- Acordar, docente y alumno, el diseño de la bitácora personal (formato, soportes y materiales). (Ver tema: 1.3 “Cómo crear una bitácora narrativa”)
- Acuerdo y compromiso de cargas de trabajo, horario y fechas de entrega (agendarlas)
- Ejercicio de realización de un relato plástico. (Ver tema 1.3 “Cómo crear una bitácora narrativa”)
- Charla de conceptos generales del muralismo

Fundamentación del proceso enseñanza–aprendizaje en esta etapa:

El conocimiento es una reconstrucción de estructuras que existen en la realidad exterior. Teoría del procesamiento de información. (Gagné). El maestro formula y da seguimiento a instrucciones de manera clara y precisa.

Como se ha mencionado anteriormente, el espacio elegido por el alumno en esta etapa, debe ser considerado como una propuesta hipotética, ya que para fines de planeación, no importa que no se haya autorizado el muro o que no exista un encargo específico.

El primer contacto con el espacio o conjunto de espacios plásticos elegidos, es de gran importancia para originar el proceso creativo. En esta primera visita se transita el lugar, se explora y se percibe el ambiente social, laboral, humano, estético y urbano. A ese recorrido de exploración del lugar en donde se desarrollara la obra, Pavel Ferrer menciona que:

“Ahí se estudian los diversos factores que se pueden alterar, imposibilitar, mejorar etc; el desarrollo de la misma y estos factores son de diversa índole, como por ejemplo el clima, la hora, el lugar físico, las personas, el tránsito, la policía, etc. Y a partir del análisis de dichos factores se toman decisiones y la pieza puede sufrir alteraciones o mejoras”²⁸

28 Pavel Ferrer Blancas.2010. “La deconstrucción de la memoria colectiva a través de la construcción de un libro transitable”. Tesis de Maestría. Mexico. UNAM, p. 76

2.1.1

Elección de espacio arquitectónico y proyecto

Al transitar el lugar, el sitio específico o emplazamiento, el estudiante puede formarse una percepción general del ambiente, del carácter funcional y social y de la dinámica espacial que posee el muro o el conjunto arquitectónico.

Respecto al sitio o lugar donde se realizará la intervención plástica, es importante mencionar el concepto de lugar que interpreta Lucy Lippard quien lo describe como un "Emplazamiento social con un contenido humano"²⁹ y en ese sentido sugiere "un arte comprometido con los lugares sobre la base de la particularidad humana de los mismos, su contenido social y cultural, sus dimensiones prácticas sociales, psicológicas, económicas, políticas"³⁰

Actividades propuestas:

- Bocetar y narrar sobre la dinámica geométrica y antropométrica que encierra el espacio.
- Bocetar y narrar sobre la percepción del ambiente humano y urbano
- Observar las actitudes y el recorrido de la gente que transita el espacio, así como charlar con ellos e indagar sobre los puntos de vista acerca del espacio mismo, problemáticas que viven, memorias narradas, cuentos, historias y percepciones que tienen de su comunidad, su entorno o espacio físico.
- Percibir las dimensiones arquitectónicas (realizar notas)
- Observar la luminosidad y el colorido (realizar notas)
- Identificar la personalidad y características propias del espacio. (bocetar y narrar)

Fundamentación del proceso enseñanza–aprendizaje en esta etapa:

El estudiante elabora argumentaciones verbales sobre las relaciones que guardan los elementos de un problema, sus causas y efectos. Respecto a la teoría del procesamiento de información, las estrategias y los materiales de enseñanza se convierten en los protagonistas educativos para la adquisición de habilidades que estructuren el pensamiento hipotético– deductivo. La finalidad es hacer que los alumnos se sientan incluidos en la responsabilidad de participar con su tarea individual, para el éxito colectivo de un proyecto común que modele de alguna manera la complejidad de la realidad social.

2.1.2

Estudios plásticos preliminares en el espacio arquitectónico

Es de gran importancia la realización de los estudios iniciales ya que nos permitirán obtener datos para la elaboración de la maqueta (que es el paso siguiente).

Estos estudios se basan en realizar esquemas, notas e hipótesis, con los

29 Lucy Lippard, "Mirando alrededor, donde estamos y donde podríamos estar, en "Modos de hacer, Arte crítico, esfera pública y acción directa" 2001. España, Universidad de Salamanca, p.54

30 Idem p. 54

cuales nos podremos formar conceptos plásticos basados en el conocimiento directo del espacio, y con ello se pueden explotar las ventajas y las potencialidades visuales al máximo, así como solucionar las limitaciones y obstáculos propios del lugar.

Los estudios preliminares son los siguientes:

- Determinar el tránsito del espectador
- Analizar las posibles técnicas pictóricas
- Determinar la dinámica de trabajo en equipo
- Definir el tipo de andamiaje

Estos cuatro puntos son de gran relevancia en la labor muralista, y son aspectos que deben enfatizarse en los estudiantes durante todo su proceso de aprendizaje.

A.DETERMINAR EL TRANSITO DEL ESPECTADOR

Con la identificación de los puntos del espectador y el estudio fotográfico desde los puntos de visión, entramos al proceso de explorar el espacio pictórico y a la construcción de la composición monumental. Un libro muy recomendado para analizar el tema de la composición monumental a lo largo de la historia es el libro de Charles Bouleau³¹, el maestro muralista Alfredo Nieto tuvo la gentileza de recomendar este libro que enriquecerá mucho el método Biográfico Narrativo.

Respecto a este tema de la composición muralista, que es muy amplio, se recomienda a los estudiantes consultar el blog: <http://arevalomural.blogspot.com>, este blog se actualiza constantemente en todos los cursos de muralismo del Instituto de Artes y sirve como material didáctico, ya que hay tareas y ejercicios de dibujo monumental, de construcción de sistemas de retículas, imágenes de composición monumental, fotografías y la bibliografía sugerida para éste y otros temas sobre muralismo.

Actividades propuestas para esta etapa:

- Transitar el lugar, Identificar y marcar con gis los puntos de visión del espectador, generalmente se utilizan como mínimo 3, y cuando son espacios arquitectónicos más amplios y complejos se recomienda ampliar a 6 o 7 puntos estratégicos. Se busca con ello guardar un equilibrio y sobriedad en el estudio visual, ya que una cantidad exagerada de puntos espectaculares proporcionará un estudio demasiado intrincado que puede provocar equivocaciones y confusiones en la percepción del espacio.
- Tomar fotos de los muros, plafón y piso, desde los puntos de visión del espectador (mínimo 3 fotos desde cada punto espectacular).

31 Charles Bouleau. 1996. "Reticulas. La composición secreta de los pintores". Madrid. Akal

- Obtener medidas reales de las dimensiones de muro, pisos y plafones para elaborar los esquemas y planos arquitectónicos.

B. ANALIZAR LAS POSIBLES TÉCNICAS PICTÓRICAS (Solo como un esbozo, ya que la técnica definitiva se determinará en la fase de construcción de la maqueta y en congruencia con la función del mural y la temática a desarrollar).

Sabemos que las técnicas murales por excelencia son el encausto, y el fresco y que fueron las más usadas en el inicio del Movimiento Muralista Mexicano, los artistas muralistas de ese periodo hicieron un esfuerzo de investigación notable. A ese respecto Orlando Suarez se refiere así:

“El movimiento muralista mexicano comenzó por el redescubrimiento de las técnicas y formulas de la encáustica y el *buon fresco*, empleados en las antiguas pinturas murales griegas, coptas, egipcias, romanas y renacentistas. Los tratados de pintura al fresco de Cennino Cennini y Paul Baudouin, y la experiencia elemental de los albañiles y fresquistas populares mexicanos fueron los puntos de partida”³²

Al observar las condiciones físicas del muro y definir el aspecto conceptual del mural se puede tener una primera noción de la técnica que puede utilizarse en dicho espacio. En efecto, el factor conceptual determina de manera importante el tipo de técnica., la idea predispone que tipo de mural queremos y por tanto, que técnicas podemos utilizar para conseguir nuestro cometido. Al observar el espacio arquitectónico, se recomienda definir los siguientes aspectos:

PERMANENCIA DE LA OBRA: ¿El mural será efímero o permanente o semi permanente?

INTEMPERIE: ¿El muro esta al interior, exterior o semi exterior?

MOVILIDAD DE LA OBRA: ¿la obra será transportable o fija?

Si el muro es interior, puede utilizarse casi cualquier material para la elaboración de la obra. Orlando Suarez³³, llegó a registrar más de 140 técnicas para interiores o exteriores, utilizadas tan solo en México hasta el año de 1968.

Siqueiros opinaba que los procedimientos, las técnicas y los materiales modernos e innovadores, tenían un efecto genérico crucial en la creación de una estética moderna y afirmaba que la tecnología de la época determina

32 Orlando S. Suárez, “Inventario del muralismo mexicano”, México. 1972. UNAM., p 147

33 Orlando S. Suárez, *Idem.*, p 333

las técnicas utilizadas en ese periodo. Por ello su insatisfacción con los materiales y las técnicas antiguas lo llevo a aplicar innovaciones radicales para su tiempo, en la creación de murales, algunas de sus aportes técnicos son:

- Utilización del proyector eléctrico y la cámara fotográfica.
- Creación del fresco sobre cemento.
- Utilización y depuración de la técnica de Piroxilina.
- Utilización de resinas sintéticas. (vinílicas y acrílicas)
- Soportes de madera (celotex, masonite), láminas de acero y aluminio y materiales industriales (asbestocemento y fibra de vidrio)
- Utilización del aerógrafo y pistola de aire.
- Transformación de la arquitectura por medio de planos y láminas de madera y metal para abatir esquinas.
- Creación de la perspectiva poliangular.
- Empastes y efectos de “accidentes controlados”

Respecto a los accidentes controlados, Desmond Rochfort, se refiere a la técnica de Siqueiros que consistía en: “experimentar y explotar los resultados no planeados al escurrir, arrojar o salpicar el nuevo medio para pintar con piroxilina, combinada con laca de nitrocelulosa, y la utilización de técnicas y materiales como la brocha de aire, estérciles, arena, madera y papel, contribuyeron en conjunto a lo que Siqueiros describió como “su camino técnico como pintor revolucionario”³⁴.

Para mayor información de este tema, se recomienda consultar el blog: arevalomural.blogspot.com, en donde se proporcionan:

- Las recetas del fresco utilizado por Diego Rivera, Siqueiros y Orozco.
- Las técnicas de esgrafiado (cemento mezclado con pigmento), receta y procedimiento según el muralista Marcelo Carpita.
- Técnica de mosaico directo e indirecto. Según el método del Taller Jaguar Azul de Argentina.
- Fotos del Mural “Disecciones Posthumanas, realizado con objetos encontrados (Ramas, huesos humanos y de animales, vidrio, plásticos, madera y metales)

C.DETERMINAR LA DINÁMICA DE TRABAJO EN EQUIPO

Una de las particularidades de la pintura mural es que se trabaja casi siempre en equipo. Normalmente el pintor está habituado a llevar a cabo una tarea individual y al momento de interactuar en grupo, existe el riesgo de herir susceptibilidades de algún integrante o de caer en un desorden de estilos, y de entrar en una lucha por espacios o imponer personalida-

34 Desmond Rochfort. 1993. “Pintura Mural Mexicana”. México. Limusa., p 164

des., para evitar estos inconvenientes y llevar a cabo la actividad muralista coordinadamente, se recomienda que el equipo de pintores defina dos aspectos organizativos básicos:

- **EL PERFIL DEL GRUPO:** definir objetivos, y metas a corto, mediano y largo plazo. Intencionalidades plásticas e Identidad del grupo. (Responder las preguntas de: ¿qué, cómo, dónde, para qué, por qué y con qué, se pintaran murales?
- **EN CADA MURAL DEFINIR LA “DINÁMICA GRUPAL”:** en donde se establezcan las reglas del juego y se plantee el proceso general para la elaboración del mural.

Algunas de las dinámicas grupales que se han utilizado en el instituto de artes son las siguientes:

Dinámica Clásica

El mural se realiza con base en un proyecto específico elaborado por un miembro del equipo que tenga gran experiencia, el cual está a la cabeza, a la manera de un director de orquesta, y los demás miembros del equipo adoptan el rol de colaboradores activos, quienes ayudarán a conseguir los objetivos y la propuesta plástica del autor. Esta dinámica de trabajo es la más conocida y la más utilizada, ya que en este caso el mural se origina casi siempre de un encargo que le hacen al maestro muralista y él se hace llegar de los colaboradores de confianza. Esta dinámica tiene sus antecedentes en el renacimiento italiano en donde en los Botegas o Talleres, los estudiantes o aspirantes a pintores ingresaban a los talleres desde niños y se formaban primero como ayudantes de los trabajos más básicos como moler pigmentos, restirar telas, limpieza de utensilios. El oficio que aprendían les permitía madurar su talento y consolidarse como maestros o pintores oficiales.

Una de las ventajas de esta dinámica es que permite llevar un control preciso del proceso pictórico del mural, a nivel de propuesta, experimentación y realización plástica. Ya que se basa en la experiencia adquirida y probada del artista líder.

Dinámica colectiva

Todos los miembros del equipo son iguales jerárquicamente, existe una coordinación y sincronía lograda, ya que los participantes se conocen en

cuanto a la personalidad y carácter y también en el aspecto plástico. Es una dinámica que permite su funcionamiento debido a que ha habido varias experiencias anteriores y el proceso de adaptación se ha depurado, de tal manera que cada miembro se adapta perfectamente a actividades y funciones específicas, como trazador, rellenador, imprimador, o sombreador, o bien las áreas pictóricas se distribuyen y se trabajan en base a una rutina adquirida por el grupo en sus totalidad.

Hay una aceptación plena del trabajo del compañero y un acuerdo implícito de aprovechar las fortalezas de sus miembros para beneficio del colectivo. Se llegan a crear ligas de amistad, solidaridad y organización grupal fuertes y cohesionadas a tal grado que se crea una identidad y filosofía propia del grupo. Como algunos ejemplos se pueden citar los ejemplos de los colectivos: "Neza arte Nel" de México y las "Brigadas Ramona Parra" (BRP) de Chile.

En esta dinámica se lleva a cabo una planeación, pero es más relajada y flexible respecto al resultado plástico obtenido. Casi siempre el boceto inicial se transforma espontáneamente, llegando a tener en ocasiones, resultados inesperados.

El riesgo en esta dinámica es que se puede descontrolar si los miembros del equipo no se conocen, produciendo inconscientemente un muestrario de técnicas y estilos pictóricos, y perdiéndose la integración plástica y arquitectónica.

Dinámica Cadáver exquisito

Es un mural creado colectivamente, y se elabora con participaciones pictóricas individuales a manera de piezas de rompecabezas (módulos o aéreas compositivas)

Es una dinámica en donde el mural es pintado en distintos horarios de trabajo.

Una persona inicia el mural trabajando en una zona específica que él decide, su intervención ya terminada es observada por otro pintor que influido por la acción plástica de su compañero anterior realizará su propia participación en el área que considere conveniente, y así sucesivamente hasta cerrar con un ciclo de participaciones. La regla básica es que no se permite borrar lo realizado por otro pintor. Para un mayor control en la organización se puede trabajar haciendo una lista de tiempo de trabajo (En días, horas o sesiones) que pintará cada artista.

Variantes para esta dinámica:

- Se pueden hacer murales con una composición previa a manera de red o juego geométrico, que tiene el objetivo de crear una integración plástica con la arquitectura o el entorno espacial.
- Se pueden realizar varios ciclos de participación de los artistas de manera que no solamente pinten una vez sino dos tres o más ciclos.
- Se pueden sustituir la participación individual con participaciones grupales. Entran a trabajar un grupo de tres pintores por ejemplo y lo continúan un grupo de cuatro y luego dos.
- La temática puede abrirse o cerrarse tanto como se quiera, puede ser libre, se puede delimitar una temática muy general o bien basarse en solo un concepto específico.

Para mayor información de este tema, se recomienda consultar el blog: <http://arevalomural.blogspot.com>

Siqueiros con su gran capacidad para organizar equipos de trabajo alcanzó a profundizar a tal nivel sus teorías que llegó a hablar de una pedagogía del trabajo colectivo., a sus equipos los llamaba bloques, muy de acuerdo a la forma como se organizaba la militancia comunista., el objetivo de sus grupos de trabajo era siempre concretar en la práctica un sentido de unidad creativa. Irene Herner menciona el concepto que tenía Siqueiros del artista que participara en un bloque de pintores:

“El artista del lugar de la utopía, era un obrero calificado, con el pensamiento de un ingeniero y formado por la experimentación en los laboratorios y fábricas, ya no en el atelier bohemio de los artistas parisinos”³⁵

D. DEFINIR EL TIPO DE ANDAMIAJE

El objetivo es determinar el tipo de soporte más adecuado para ese lugar específico; Al decidir el tipo de andamio se busca proporcionar la máxima funcionalidad para alcanzar todos los puntos pictóricos del espacio, para no obstaculizar el tránsito y seguridad de los transeúntes o pintores y para tapar visualmente lo menos posible el conjunto pictórico al momento de ajustar la integración plástica.

35 Irene Herner. 2004. “[Siqueiros, del paraíso a la utopía](#)”. México. Arte e Imagen., p 195

Los andamios más utilizados son:

- Andamios de vigas
- Tubulares metálicos
- Torres de madera (pies derechos)
- Andamio de red
- Malacates

En todos los andamios se tienen riesgos de accidentes, por ello debe darse a conocer a los estudiantes una serie de reglas que deben respetarse con todo rigor.

Reglamento de seguridad del andamio:

- No comer, ni fumar en las áreas de trabajo ni sobre el andamio
- No juntarse más de tres personas en un solo soporte o monten
- No hacer movimientos bruscos, maromas o brincos
- No subir si se está cansado o desvelado
- Al inicio de la jornada, revisar y localizar posibles riesgos
- No tirar agua, aceite o pintura sobre los soportes
- No mover el andamio con gente arriba
- Al mover el andamio realizar la operación entre tres o más gentes
- No dejar herramientas, brochas o botes sueltos, o fuera de las cajas o charolas
- Ventear (sujetar con tensores o cuerdas) el andamio cuando rebasa los 8 metros de altura
- En áreas de más de 4 metros, utilizar arnés y casco

Para mayor información de este tema, se recomienda consultar el blog: <http://arevalomural.blogspot.com>



De izquierda a derecha: 1. El andamio de tubulares metálicos es de los más utilizados por su seguridad y facilidad en el armado. 2. Vista de un andamiaje de red utilizado en el mural del mercado de Cuernavaca Morelos por el maestro Silverio Saiz. 3. Vista exterior de la cúpula del mercado de Cuernavaca en donde se utilizó el andamio de red.

2.1.3

CONSTRUCCIÓN DE LA MAQUETA A ESCALA

La maqueta, vista como un modelo de simulación del espacio arquitectónico real, es una herramienta que puede ser construida con toda la gama de materiales plásticos. (Madera, tela, unicel, vidrio, acetato, lámina metálica o madera, tabla roca o soportes de papel rígido).

Actividades propuestas:

- Realizar camisas de papel albanene o acetato de los muros, plafones y pisos con las medidas a escala.
- Recorte de láminas de papel o madera con la forma de los muros y planos.
- Crear bastidores a las placas recortadas.
- Armado de la estructura arquitectónica a escala.
- Texturado e imprimación característica del espacio, simulando los aplanados.



La columna del lado izquierdo, de arriba a abajo: 1. Es importante obtener medidas reales de las dimensiones de muro, pisos y plafones para elaborar los esquemas y planos arquitectónicos. 2. Se realizan camisas de papel albanene o acetato de los muros, plafones y pisos con las medidas a escala. 3. Los contornos de las figuras y bocetos son adaptados al espacio de la maqueta a escala 1:10. 4. Se utilizan herramientas de carpintería y herrería, como la sierra inglete, para el armado de las maquetas. De izquierda a derecha y de arriba a abajo: 5. Recorte de láminas de papel, madera o bastidores de tela con la forma de los muros y planos. 6. Texturado e imprimación característica del espacio, simulando los aplanados. Se crean bastidores a las placas recortadas para darles soporte. 7. Ejemplo de Maqueta a escala 1:10.

1. Permite realizar la experimentación a escala del espacio real del mural.
Se buscan soluciones visuales de un tema específico.
2. Sirve para analizar la sintaxis del discurso plástico.
3. Propicia el enriquecimiento del discurso plástico con tropos, que son recursos literarios que utilizan la presencia de imágenes simbólicas o convenciones culturales en representaciones de carácter signíico.
- Refuerza el aspecto de eficacia comunicativa mediante recursos gráficos y plásticos (ritmos, énfasis, acentos, síntesis geométrica).
4. Permite lograr la integración plástico–arquitectónica.

Utilidad de la maqueta



Ejemplo de maqueta del alumno Alfonso Erick González Serna, en donde se observan soluciones visuales de un tema específico, y se muestra la escala antropométrica graficada en la maqueta con el recorte de una silueta humana.

En la realización de un mural se recomienda la utilización de dos tipos de maquetas:

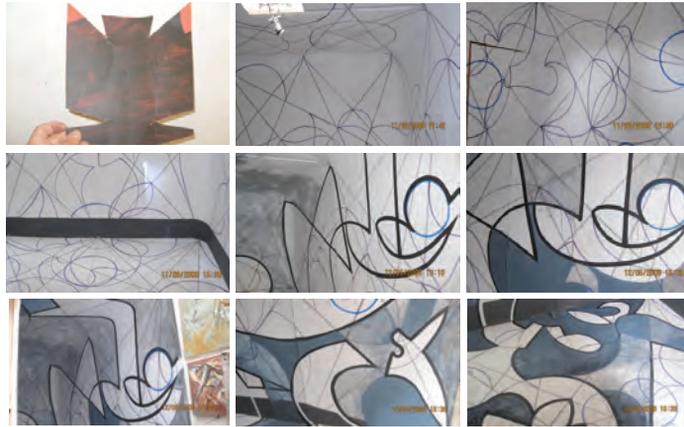
- Formato pequeño: escala 1:10 (propuesta individual)
- Gran formato (cámara poli angular, la cual se ubica en el taller), la propuesta se trabaja en equipo. La medida recomendada aproximada de esta maqueta es utilizando hojas de macocel completas: 2.44 m. de largo, por 1.22 m. de ancho y 1.22 m. de altura.

La maqueta de gran formato (cámara poli angular, la cual se ubica en el taller), sirve para crear la estructura de los bloques geométricos y la ubicación de los focos compositivos, de la perspectiva, del horizonte y del estudio de color.

Maqueta de gran formato



De izquierda a derecha: 1.Aspecto exterior de la cámara poli angular ubicada en el interior del taller de muralismo del Instituto de Artes. 2 y 3.Adecuaciones de los muros y plafones para eliminar las uniones las cuales causan deformaciones indeseables en las imágenes.



De izq. a derecha y de arriba a abajo (de 3 en 3):1.Forma de un "diabloti" que es un recorte geométrico que al comprimirse en las esquinas crean una forma semiesférica. 2.Proceso de realización de una práctica compositiva que se realiza de forma grupal en la Cámara poliangular ubicada en el taller del Instituto de Artes, donde los alumnos experimentan aspectos de composición plástica de un espacio arquitectónico hipotético. 3.Trazo de retícula aleatoria uniendo visualmente dos paredes. 4.En la práctica compositiva de la cámara poliangular, se intervienen también el piso y el plafón para lograr una integración plástica congruente con un concepto temático específico. 5.Sobre la red geométrica se ubican los focos compositivos. 6.Creando énfasis y contrastes. 7.Se delimitan los espacios y se definen conceptos de fondo y figura, por medio del claroscuro. 8.Se crea un juego de jerarquización visual, yuxtaposición, transparencia y ritmos para crear efectos estructurales, ambientales y de perspectiva. 9.Se busca integrar la composición por control y manipulación de pesos, tensiones, densidades y velocidad de movimiento de los elementos plásticos en relación al tránsito del espectador. Vista del piso y pared lateral del ejercicio compositivo concluido.

2.1.4

Investigación de la función social y cultural del espacio arquitectónico

Todo espacio arquitectónico posee una función específica, como el educativo, habitacional, de recreo, deportivo, laboral, administrativo o industrial, esta característica funcional del espacio físico, puede en mayor o menor medida definir la temática de la obra, así como sus conceptos subsidiarios.

Se hace mención que al definir la funcionalidad e investigar todo lo relacionado al espacio que se intervendrá, no necesariamente se induce la idea de realización de una intención ilustrativa del tema. El propio artista determinará, de acuerdo a su proceso creativo, la intencionalidad en el manejo de la temática.

- Charlas con directivos, comunidad laboral, estudiantil y público en general.
- Definir tema y función del proyecto
- Narraciones de la experiencia en la bitácora
- Bosquejo plástico general del tema

Actividades propuestas para registrar en la bitácora

El conocimiento se construye desde un procedimiento compartido, en el que la experiencia individual siempre está medida por las interacciones sociales presentes y precedentes. Esto implica que lo que un alumno aprende está filtrado por la cultura, el lenguaje, las creencias, la relación con los otros compañeros, la relación con el maestro, el asesoramiento continuo y los conocimientos previos.

Fundamentación del proceso enseñanza-aprendizaje en esta etapa

El protagonismo proporcionado a la interacción social, privilegia el aspecto colaborativo, favoreciendo el trabajo modular, (realización de proyectos en los que se involucran diversas materias del currículo) para intentar responder a ciertas problemáticas de la comunidad escolar y del entorno social inmediato.

Con la investigación visual y documental del espacio arquitectónico se elaborarán una serie de bosquejos generales del tema que son los primeros intentos de definir conceptos, formas, colores y estructuras generales de la composición.

2.1.5

BOCETAJE

- Enlistar y narrar conceptos temáticos extraídos de la investigación documental.
- Bocetar y Narrar sobre las opiniones, posturas o críticas que se tienen de los conceptos temáticos.
- Crear series de bocetos articulados en donde se planteen variantes gráficas de los temas.

Actividades propuestas para registrar en la bitácora

Los alumnos ejercitan sus habilidades de representación mental a través de gráficas o esquemas.

Fundamentación del proceso enseñanza-aprendizaje:



Bitácora con bocetos de los conceptos temáticos extraídos de la investigación documental.
Se crean series de bocetos articulados en donde se planteen variantes gráficas de los temas.

2.1.6

Estudio Compositivo

Sobre la maqueta se trazan los puntos de visión del espectador. (Mínimo 3)

La observación de la maqueta deberá ser forzando la mirada del espectador a esos puntos de visión. Estas inclinaciones forzadas responden a adecuar el ángulo de visión del espectador, porque éste no siempre observa de manera frontal.

Otros de los estudios que se deben observar en la maqueta son:

- La estructura de los bloques geométricos
- La ubicación de los focos compositivos
- La línea del horizonte de la perspectiva
- El estudio de color
- La escala utilizada
- La proporción antropométrica

La composición plástica

A ese respecto Santos Balmori nos dice:

“La composición plástica es una acción que permite disponer y equilibrar las diversas partes de una obra, generalmente se ejecutan trazados geométricos tendiendo a situar en sentido direccional a las masas antes de definir sus superficies”³⁶

Por ello la acción de componer en el muro debe estar en función de los siguientes elementos:

- Las dimensiones del espacio arquitectónico
- Las relaciones geométricas espaciales

³⁶ Santos Balmori, 1978. “*Áurea Medura*”. México. UNAM, p. 66.

- La temática y función del espacio arquitectónico
- La estrategia de intervención creativa y conceptual

Para lograr lo anterior, se sugiere en la composición:

- Evitar las características netamente horizontales, verticales o diagonales que fragmenten en dos partes la obra.
- evitar el desplazamiento o segregación de las formas, esto se puede lograr tratando de yuxtaponer objetos a lo largo de las escalas de profundidad, empleando grupos o recursos de expresividad.
- Para enriquecer la composición considerar los elementos subjetivos del diseño: unidad, variedad, movimiento, proporción, ritmo, foco, contraste, así como los tipos de composición y sus variantes: radial, axial, central, simétrica, asimétrica.

Respecto a las variantes y posibilidades expresivas de la composición mural, Siqueiros nos dice:

“En una técnica de tal manera virgen, el campo de investigación y de descubrimientos es infinito, nosotros apenas estamos tocando las primeras letras de un alfabeto centenares de veces más largo que el del idioma”³⁷

Lo importante en la riqueza potencial que posee la composición plástica para el artista visual es su utilidad funcional para expresar conceptos de cualquier tipo. Como ejemplo Jean Charlot nos comenta:

“En las culturas mesoamericanas los monolitos como la Coatlicue también estaban esculpidos por debajo, ahí donde se apoyan y nadie puede contemplarlas, componer era cumplir un propósito mágico”³⁸

En el método biográfico narrativo de enseñanza del muralismo se plantea al alumno toda la libertad para elegir la dinámica compositiva de su preferencia; partiendo de la síntesis conceptual de su temática, se analizan en clase los métodos compositivos, a manera de antología comentada, con la finalidad de que el estudiante conciba a la composición como un proceso creativo de distintas formas de hacer y de crear.

Fundamentación del proceso enseñanza-aprendizaje

37 David Alfaro Siqueiros. Op.cit., p.19

38 Jean Charlot. 1991. “Escritos sobre arte Mexicano” en “Notas sobre la pintura mural de los mayas”. México. Ed. Peter Morse y John Charlot. p.120

La intención es desechar la actitud de la defensa de una sola corriente artística excluyente, estilo compositivo o método.

El método compositivo elegido por el estudiante de pintura mural, debe surgir de la investigación visual de un artista de su preferencia, un movimiento artístico de su interés, una intervención creativa, una filosofía o una obra artística específica (plástica, literaria musical, teatral, multimedia, etc.).



Maqueta del sindicato de la UAEH. En donde se observa la estructura de bloques geométricos, y el estudio de color.

2.1.7

Estudio de integración plástico- arquitectónica

El concepto de integración plástico–arquitectónica no es una tarea que se logre completamente en la maqueta, pues al momento de ejecutar el mural tendrán que hacerse ajustes e improvisaciones que surjan en el espacio real. Es una actividad constante de ajuste y corrección compositiva que tiene gran importancia en todos los procesos de avance de obra.

La relación congruente y lógica de estos elementos nos permite lograr la integración plástico–arquitectónica puesto que:

“En un mural no hay motivo ni fondo como valores independientes, todo debe formar un total ligado, inseparable, homogéneo y unido”³⁹

Debe existir una fusión entre la plástica y la arquitectura, como comenta Carlos Mérida: “la labor plástica queda introducida en el cuerpo arquitectónico como parte de él, no como mera orientación, si se le retira se desintegra el edificio como concepción”⁴⁰

Y respecto a la funcionalidad de la integración plástica en las obras murales, el muralista guatemalteco–mexicano comenta:

“la integración plástica desde mi punto de vista es una labor cuyo resultado final depende de la habilidad y creatividad de cada artista plástico

39 Carlos Mérida. 1953. “Los nuevos rumbos del muralismo mexicano”. Buenos Aires. Pachacamac. p 44.
40 Idem., p 45.

para componer e incorporar sus creaciones a los espacios arquitectónicos independientemente de los temas desarrollados”⁴¹

Por ello, al llegar a este nivel de avance de la obra se deberán definir en la bitácora los siguientes factores de integración plástica y arquitectónica:

- **Funcionalidad:** Consiste en describir las necesidades físicas del espectador respecto al espacio y la obra, esto incluye un análisis de clima, ruido, contaminación visual del entorno.
- **Diversidad:** para lograr riqueza sensorial en la construcción de un ambiente y un concepto expresivo.
- **Identidad:** para que los espacios y la obra tengan sentido de lugar y lógica en el contenido de los valores culturales.
- **Organización visual:** manejo adecuado de la alfabetividad visual y su sintaxis expresiva
- **Legibilidad:** claridad, síntesis y reticencia adecuada en el discurso plástico.
- **Composición:** para expresar un claro sistema de relaciones geométricas y conceptuales de los elementos.
- **Significado:** para que las partes visuales tengan un sentido icónico adecuado con los contenidos planteados por el artista.

No todas las obras trabajadas entre arquitectos y artistas, deben ser consideradas por ese simple hecho, como integración plástica, ahí radica la importancia de la integración plástica de Siqueiros y de Orozco ya que consideraron el estudio integral de un espacio arquitectónico para la creación específica de una obra mural. Otros métodos sólo consideran la composición de los planos pictóricos de manera aislada. En el caso del método Siqueiriano considera, además, el movimiento del espectador para visualizar todo el conjunto desde diferentes puntos de visión y da solución plástica a las deformaciones que se presentan en las figuras y formas, creando un sistema de juegos y trucos ópticos, mediante un proceso creativo. Es en este proceso donde Siqueiros visualizaba y canalizaba sus perspectivas muralistas:

“El concepto espacial en la pintura mural marcará sin duda alguna para mí, el principio futuro de la pintura monumental”⁴²

Considero de gran importancia que el estudiante de arte conozca y estudie estos métodos, puesto que le proporcionarán las bases para el dominio de las reglas que rigen los fenómenos producidos en un espacio plástico arquitectónico.

Siqueiros como ejemplo de integración plástica

41 Idem., p 45.

42 Idem., p 45.

El objetivo de la composición poli angular es crear, mediante un concepto espacial, un tipo de perspectiva, para crear un fenómeno visual dinámico que exprese el concepto cinético del arte. Mediante un trazado lineal se crea una red geométrica general y sobre esta se trazan correlaciones armónicas inter espaciales que son las líneas que intersectan muro con muro, techo y piso, que son trazadas desde los puntos espectaculares del observador y con ello se rodea a éste de una máquina visual armónica, que se transforma de acuerdo a su libre tránsito y visión.

Las correlaciones armónicas crean las lozas o plantas sobre la que se mueven los personajes, figuras o cosas. También estas correlaciones armónicas sirven para trazar horizontes de paisajes o ambientaciones, así como muros, planos y prismas virtuales que interactúan con los personajes.

Aportaciones de la composición poliangular

- Uso de nuevos formatos murales, materiales y herramientas
- Uso de la cámara fotográfica en todos los procesos del método
- Las posibilidades de expresar la cuarta dimensión (el tiempo) en la obra de arte
- Posibilidades expresivas brindadas por la fusión entre plástica y cinematografía como proceso creativo

¿Qué es una solución poliangular?

Es el ajuste visual para corregir las deformaciones de formas y figuras observadas desde los puntos de observación del espectador (espectaculares). Este tipo de composición es muy útil cuando se considera un estilo realista y una objetividad en el planteamiento de una escena teatral o escenográfica, por ello a Siqueiros le servían las soluciones poliangulares para resolver problemas de perspectiva de tipo renacentista, y las solucionaba, "Utilizando sombras, partes de otra figura, en un engranaje racional y particular para cada caso, habrá que resolver dicho problema de manera que el espectador obtenga normalidad realista desde cualquier ángulo en el que se sitúe"⁴³

Otro caso interesante de integración plástica es la obra de Rufino Tamayo en el que con hallazgos de color de color, forma, de soluciones plásticas con autenticidad mexicana y con gran aprovechamiento de las texturas, crea gran cantidad de ritmos en la composición y logra un equilibrio plástico independiente del motivo.

No le interesa el relato objetivo de una escena sino que busca la esencia poética condensada. Acción y dinamismo son sus características más frecuentes de su obra.

43 David Alfaro Siqueiros. Op.cit., p.25

Está comprometido con la noción práctica de un arte original, de un arte capaz de regirse con leyes propias por ello se aleja de la alegoría, de la descripción didáctica y del contenido político en la obra buscando la universalización de su pintura, preocupándose por la humanidad en el contenido implícito de su obra, Luis Ignacio Sainz lo describe como:

“uno mas entre los hombres de este mundo dividido por prejuicios y nacionalismos, pero unido por la participación común en una misma cultura, la cultura humana”⁴⁴

Por medio de su plástica poética, sus simbolismos y la síntesis de la forma se acerca al arte precolombino, resuelve sus composiciones por medio de compensación de pesos y contrapesos visuales, evita la monotonía eliminando la simetría, por medio de acentos de color, textura y forma, ubica focos compositivos y énfasis en los puntos arquitectónicos que le interesa resaltar, componiendo por ubicación de espacios y zonas visuales claras y ciegas que se le presentan en las arquitecturas que interviene.

En el muralismo exterior el concepto de integración arquitectónica adquiere importancia primordial, respecto a este tema Siqueiros opinaba que:

“El arte está en la calle, su quehacer es acompañar, cobijar y hacer pensar a los caminantes, sorprender a los que atraviesan las vías rápidas, impactar a los que no tienen tiempo para la contemplación, que tienen que ser seducidos en una hojeda”⁴⁵

La atención del público urbano, hoy, ha quedado atrapada por una red múltiple y caótica de imágenes que promueven el consumismo comercial y político, en ese sentido la integración arquitectónica en espacios exteriores se convierte en un reto visual de gran interés a nivel compositivo.

Es necesario ajustar la paleta cromática de acuerdo a los colores del contexto del espacio pictórico para que exista congruencia en la representación plástica respecto a las direcciones de luz, su intensidad, calidades cromáticas y características específicas de las fuentes luminosas como ventanas, tragaluces lámparas o focos.

Debemos basarnos en un esquema de direcciones en donde se grafican las partes iluminadas y las direcciones. Para este propósito, es muy útil

2.1.8

Estudio de color e iluminación

44 Idem., p.83

45 Luis Ignacio Sainz. 1994. “Los rasgos plásticos de Rufino Tamayo”. México. Paidós., p.12

realizar un estudio fotográfico ya que se pueden detectar características específicas en la iluminación, que a veces pasamos desapercibidas.

El estudio de color y luz, puede realizarse en hojas de papel albanene sobrepuestas a los espacios de la maqueta a manera de camisas.

Este estudio es muy útil para buscar una gama cromática específica basada en una Intención compositiva, en donde están en juego:

- Acentos de color, utilizando el matiz, tono, brillantez o saturación del color.
- Zonas de énfasis (con colores complementarios, calidez, frialdad o tonos neutros).
- Gammas cromáticas generales (monocromatismo, bicromatismo, triadas, tétradas, grisalla, entre otros).

2.1.9

Elaboración de la propuesta plástica

La propuesta plástica es una integración de todos los estudios anteriores y es el planteamiento visual completo de lo que se pretende como producto terminado; ya que es la representación del espacio a escala, en la que se realizan las soluciones visuales y se manipulan éstas, de acuerdo a la conceptualización de un tema y a la materialización plástica de éste, utilizando recursos gráficos, agregados tridimensionales, texturas y planos geométricos.

Fundamentación del proceso enseñanza-aprendizaje

Se pide a los alumnos elaborar un modelo de este fenómeno a través de sus propios medios de simulación de la realidad (esquema, explicación verbal, escritura, descripción) con ello estarán construyendo un sentido propio para las relaciones entre las partes de su modelo.

2.1.10

Exposición y análisis del proyecto.

Es de gran importancia que el discurso plástico que el estudiante plantea en la maqueta esté ligado con las narraciones de la bitácora, y que el alumno realice la exposición y descripción de su planteamiento ante sus compañeros; en esta sesión de retroalimentación, la crítica constructiva y la autocrítica son sumamente valiosas, en ese sentido considero que la crítica debe ser a manera de sugerencias que se brindan al estudiante, para que éste considere la pertinencia de cambio y mejora de su trabajo.

Fundamentación del proceso enseñanza-aprendizaje

Los alumnos elaboran representaciones simbólicas y semánticas de los conceptos que se enseñan sobre el mundo y la sociedad. En el ámbito educativo debe tenerse en cuenta que si los estudiantes tienen procesos individuales y esquemas de pensamiento previos, los maestros deben promover ambientes de aprendizaje, donde las posibilidades de exploración, reto y descubrimiento para los pupilos, sean más importantes que la enseñanza en si. De esta manera el educando se convierte en el protagonista de su aprendizaje y no del maestro.

Respecto a lo que debe ser una crítica Carlos Blas Galindo considera que el objetivo del trabajo crítico no es:

- Señalar lo que se considera como defecto
- Indicar al artista lo que debiera hacer
- Agredir al autor haciendo escarnio de su labor
- Mostrar preferencias estilísticas

El referido crítico, también menciona que:

“Los propósitos de la actividad crítica son el de valorar el grado de trascendencia cultural de las obras artísticas–visuales, el de satisfacer necesidades culturales y el de propiciar el desarrollo de la cultura artística local, regional y global”⁴⁶

La manera de realizar la crítica depende de:

- las características evidentes y ocultas pero presentes en las obras.
- Los parámetros del sector de los públicos del que forma parte quien realiza la crítica.
- Los marcos de referencia individuales y el acervo informativo.

La crítica debe realizarse con base en tres componentes de toda obra visual:

- **ESTÉTICOS:**

Afectan la sensibilidad de los destinatarios y su primer impacto no se dirige a su capacidad de raciocinio.

1. Elocuencia, expresividad o fuerza expresiva. Se refiere a la potencialidad con que cuentan las obras para causar en la sensibilidad de los públicos efectos de atracción, conmoción, inquietud, impacto, impresión, sorpresa, excitación, agrado, rechazo o asombro.

- **TEMÁTICOS:**

46 David Alfaro Siqueiros. Op cit., p. 64

1. El tema. Identificación y explicación de los contenidos de las obras.
2. Enfoque del artista sobre el tema. Se puede apreciar si el tratamiento del tema por el artista es profundo, adecuado, sintético, subversivo, provocativo, convincente, nostálgico, preciso, etc. O si por el contrario es superficial, inadecuado, analítico, condescendiente, alegre o confuso.
3. Enfoque o postura del artista respecto al arte, y respecto a la realidad: La actitud del artista ante el mundo puede ser optimista, democrática, violenta, rebelde, testimonial, pesimista, sosegada, conservadora o dócil.
4. Implicaciones psicológicas. La más frecuente es la representación de fantasías.
5. Eficacia comunicativa. Grado de facilidad o dificultad de lectura que presenta la obra
6. Presencia de imágenes simbólicas o convenciones culturales. representaciones de carácter sígnico como:
 - Analogía. Relación entre seres o nociones diferentes
 - Metáfora. Similitud entre seres
 - Parábola. Relato figurado del cual, por analogía o semejanza, se deriva una enseñanza relativa a un tema que no es el explícito
 - Alegoría. Figura literaria o tema artístico que pretende representar una idea abstracta valiéndose de formas humanas, animales o de objetos cotidianos.

ARTÍSTICOS:

Explicación intelectual de estilos individual y colectivo así como los aspectos técnicos de producción. Son relativos al grado de originalidad de su trabajo, a los procesos productivos que se emplean y los materiales que se eligen, y al ordenamiento de los elementos formales, y la calidad de factura.

En el análisis del discurso plástico debemos también considerar la sintaxis de los elementos gráficos y plásticos. La sintaxis la definimos como la disposición ordenada de signos y símbolos en forma coherente y lógica respecto al concepto del mural.

Técnicas de comunicación visual para estructurar la sintaxis

1. Ajustar las percepciones de equilibrio y movimiento visual (kinestésicas)

Consiste en interpretar las formas visuales que surgen de la interpretación de la percepción humana en los tres niveles de inteligencia visual que son: realista, abstracta y simbólica. Esta inteligencia visual es fruto de

un adiestramiento para hacer y comprender mensajes visuales, por ello debemos considerar que:

- La previsualización va íntimamente ligada al salto creador, por ello las fuerzas visuales y kinestésicas de naturaleza fisiológica son vitales para el proceso visual.
- Es de gran utilidad para lograr estas habilidades, evidenciar grupos opuestos (rico–pobre, joven–viejo, alegre–triste) polos opuestos de nuestro eterno sentir binario: fuerza–debilidad, rudeza–delicadeza, aspereza–pulimento, claridad–oscuridad.
- El carácter de una solución visual adquiere forma mediante su energía.

2. Ajustar la balanza de pesos. Ejercitar el sentido de compensación de volúmenes y masas, pesos y contrapesos, crear dinamismo y frenos visuales por medio de ritmos, imprimir gravedad y densidad por medio de énfasis en áreas o focos compositivos.

3. Incluir el uso de tropos literarios (metáfora, sinécdoque, parábola, sátira, alegoría, etcétera). Estos recursos literarios pueden ser una opción expresiva y representacional para enriquecer el discurso plástico. Haciendo la aclaración de que los símbolos y signos visuales funcionan de diferente manera que en el lenguaje; observamos sin embargo que ambos comparten los tres niveles distintivos del proceso comunicativo. El aspecto visual posee:

- 1.El Input visual (símbolos)
- 2.La materia visual representacional.
- 3.Una infraestructura abstracta.

A continuación menciono algunos ejemplos generales de cuatro muralistas que ejemplifican mediante su obra el potencial expresivo, de la utilización de recursos literarios.

| MURALISTA | TIPO DE COMPOSICIÓN | CONCEPTO LITERARIO EXPRESIVO |
|------------------------|--|---|
| Diego Rivera | Áurea: estática, armónica, equilibrio de formas y pesos. | Armonía, alegoría. |
| David Alfaro Siqueiros | Poli angular, dinámica, dramática, cinética. | Angustia, vértigo, parábola. |
| José Clemente Orozco | Lírica, áurea, expresionista. | Sátira, crítica hacia la naturaleza humana. |
| Rufino Tamayo | Lírica, dinámica, síntesis poética | Metáfora, universalidad, arcaísmo, primitivismo |

2.1.11

ESTRATEGIAS DE APROPIACIÓN DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO.

De acuerdo a la intencionalidad artística y expresiva de la propuesta plástica el estudiante debe definir si la intervención es con estrategia clandestina o estrategia por gestión.

Estrategia clandestina: Ventajas: Capacidad de incidir directa y libremente en el entorno urbano, sin subordinación de símbolos, temáticas y mensajes. Desventajas: cualidades plásticas efímeras, además se cuenta con poco tiempo en la ejecución. Estrategia por gestión: Ventajas: Se tiene el tiempo adecuado para desarrollar la obra con todas las planeaciones y estudios necesarios. Desventajas: Existe cierto grado de imposición temática, (no siempre), así como requerimientos y subordinaciones en la expresión y contenido simbólico por parte del promotor o cliente.

El proceso de gestión del espacio comprende el seguimiento de los protocolos burocráticos y administrativos siguientes:

- Solicitud de permiso de intervención plástica
- Presentación de propuesta mural (maqueta y proyecto escrito) a los promotores o clientes.
- Obtención de presupuesto y requerimientos de logística.
- Firma del contrato.
- Inauguración y difusión de la obra

Para las dos estrategias de apropiación del espacio se requiere una planeación adecuada respecto a los planteamientos plásticos.

- En el taller de muralismo del Instituto de Artes de la UAEH se han creado dos programas para cumplir esta función:
- Programa de gestión del muralismo: “a pintar murales échanos una mano” (Ver ANEXO 1)
- Programa mural de intercambio académico. (Ver ANEXO 2)

Utilidad de los programas:

- Facilitan la operatividad del grupo y reglamenta las acciones de los estudiantes y docentes.
- Propician la concreción de encargos de obras murales.
- Estimulan la producción e investigación del muralismo.
- Facilitan los procesos de gestión, promoción y difusión del grupo.
- Posibilitan un espacio para la realización de servicio social de los alumnos de la licenciatura en Artes Visuales del Instituto de Artes.

El método se propone para aplicarlo en dos cursos semestrales. Organizando los contenidos de la siguiente manera:

CURSO 1 “ETAPA DE PLANEACIÓN DE UN MURAL”

TEMPORALIDAD: 40 sesiones de 3 horas cada una.

OBJETIVOS: Que el alumno mediante la reflexión de sus narraciones registradas en su bitácora:

- Comprenda los principios y conceptos que se utilizan en la planeación de intervenciones plásticas murales, en el contexto público y/o urbano, así como los recursos conceptuales, plásticos y técnicos adecuados para lograr expresar y comunicar conceptos temáticos específicos.
- Que sea capaz de desarrollar propuestas plásticas muralistas en la elaboración de una maqueta a escala en forma individual o grupal, concebidas para espacios públicos y/o urbanos.

PRODUCTO ACADÉMICO:

- maqueta a escala
- bitácora del proceso de planeación de una obra mural.

PROGRAMACIÓN: 40 sesiones de 3 horas cada una.

2.2

ORGANIZACIÓN PROGRAMÁTICA DE CURSOS DE MURALISMO CON EL MÉTODO BIOGRÁFICO NARRATIVO

| Actividad | Número de Sesiones |
|--|--------------------|
| 1 Inducción del método | 3 |
| 2 Elección de espacio arquitectónico y proyecto | 3 |
| 3 Estudios plásticos preliminares en el espacio arquitectónico. | 2 |
| 4 Construcción de la maqueta a escala | 4 |
| 5 Investigación de la función social y cultural del espacio arquitectónico | 4 |
| 6 Bocetaje del discurso plástico | 3 |
| 7 Estudios compositivos en la maqueta (generalidades) | 2 |
| 8 Estudio de integración plástico– arquitectónica. | 3 |
| 9 Estudio de color e iluminación | 2 |
| 10 Elaboración de la propuesta plástica en la maqueta | 10 |
| 11 Análisis del discurso plástico | 2 |
| 12 Exposición del proyecto. | 2 |
| TOTAL DE SESIONES | 40 |

CURSO 2 **“REALIZACIÓN DE UN MURAL”**

TEMPORALIDAD: 40 sesiones de 3 horas cada una.

OBJETIVOS: Que el alumno mediante la reflexión de sus narraciones registradas en su bitácora sea capaz de:

- Gestionar, proponer y concretar proyectos personales de arte público y muralismo ante las instancias correspondientes.
- Realizar obras murales con base en la Interpretación de la planeación plástica de un proyecto específico.
- Desarrollar un criterio para el análisis y lectura de la trama urbana, definición y conceptualización de espacios, lugares y no lugares, con el fin de desarrollar proyectos.

PRODUCTO ACADÉMICO:

- Obra plástica mural
- bitácora del proceso de realización.

2.2

ETAPA DE REALIZACION

PROGRAMACIÓN:

| Actividad | Número de Sesiones |
|--|--------------------|
| Estrategia de apropiación del espacio arquitectónico | 2 |
| Acondicionamiento del espacio arquitectónico | 4 |
| Trazo de la composición | 4 |
| Agregados tridimensionales | 8 |
| Dibujo y pintura, policromía, modelado y claroscuro. | 12 |
| Integración plástica | 6 |
| Acabados finales | 4 |
| TOTAL DE SESIONES | 40 |





De Bitácora de
MURALES
realizados con el método
Biográfico-Narrativo

El método biográfico narrativo en la enseñanza de la pintura mural | 53

El método biográfico narrativo en la enseñanza de la pintura mural | 67

Capítulo III

“Bitacora de murales realizados con el método Biográfico-narrativo”

3.1

Biografía del mural "Sindicalismo Moderno"

Esta obra se realizó con la participación de 6 alumnos que cursaron la asignatura de pintura mural I de séptimo semestre y 2 alumnos de servicio social de la Licenciatura en Artes Visuales del Instituto de Artes de la UAEH. En 2008.

Pintaron: Arodid Calva Rubiales, Marco Antonio Baena Sánchez, Cesar Blancas Ramírez, Álvaro Aggis Pedraza, Alfonso Erick González Serna, Javier Hernández Hernández y Diego Guerrero Reyes.

El mural se realizó en un área de 161 metros cuadrados con la temática de confluencia de valores sindicales y docentes y la técnica utilizada fue Acrílico sobre aplanado tradicional.

"Si no convences al muro, este te mastica y te escupe"

Si no convences al muro, este te mastica y te escupe, recuerdo que esta frase dicha por el maestro Silverio Saiz⁴⁷, la repetí una y otra vez a mis alumnos de séptimo semestre en la primera clase del curso de muralismo en el año de 2007; procuré en esta clase en particular dar mis explicaciones de la manera más elocuente que pude, respecto a la importancia que considero debe tener la elaboración de los estudios compositivos en el muro, previo a la ejecución de cualquier brochazo. Esta explicación iba dirigida a motivar a siete estudiantes de la Licenciatura en Artes Visuales, repitiendo la misma frase que nos dijera el maestro Silverio hacia ya más de 15 años.

El muro te mastica y te escupe si no desentrañas la subestructura arquitectónica antes de pintar coloretos, nos decía con voz de soldado el maestro Silverio Saiz, quien fue discípulo de Siqueiros allá por los tiempos del Poliforum en 1965.

Recuerdo que decía estas y otras frases con la mano empuñada y ya empezando a tomar vuelo para iniciar una revolución armada; se me quedaron bien grabadas sus palabras y también las percepciones intensísimas de los aprendizajes muralistas de esos días de 1992, año en que participé en un curso de muralismo en Cuernavaca Morelos. Recuerdo que esos aprendizajes iban acompañados de tratos rudos y calambres diarios porque nos transmitían la vocación de pintar murales como una cruzada apoteósica por emitir nuestra voz de pintores como si se tratara de defender nuestra propia supervivencia, y se hacía énfasis en que debíamos integrarnos a la gente que nos ofrece su muro para la obra plástica. Y a pesar de lo rudo de la enseñanza ninguno de mis 17 compañeros adolescentes abandonaba el curso taller, porque las asperezas en el trato estaban matizadas por una generosidad humana llevada al máximo.

47 Carlos Blas Galindo. 2002. "Planteamiento crítico", En Programa nacional de educación artística, México, INBA, p. 1

El maestro Silverio a pesar de que me corrió como seis veces por mis equivocaciones en el muro, nos proporcionaba un sueldo, vivienda y un aprendizaje invaluable. Noté este mismo vértigo y esa convicción siempre en mis posteriores maestros muralistas: Arnold Belkin, Alfredo Zalce y José Hernández Delgadillo; en las frases y la mística del trabajo muralista de todos estos maestros, se distinguía cierto patrón de enseñanza cortado con la misma tijera; de esas enseñanzas lo que extraigo es la importancia que tienen los estudios compositivos previos sobre la maqueta en la realización de un mural, porque es tan inconcebible como eliminar el contenido social de la obra pública. Impulsado por esas aseveraciones, estaba en febrero de 2007, en la búsqueda de un muro que me permitiera comprobar junto con mis estudiantes lo expuesto en la clase.

En la búsqueda del muro afortunadamente encontré un espacio adecuado en el edificio del sindicato de personal académico de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (SPAUAEH); El edificio ya lo había visitado anteriormente y la amabilidad en el trato mostrada por todo el personal del sindicato, me dio una gran confianza para gestionar el mural, la propuesta implicaba que se quitaran todas las fotos enmarcadas de los ex rectores, que se encontraban en los muros y ejecutar en esos espacios la obra plástica. Percibí que se trataba de una propuesta osada en el momento de dar mi explicación al Secretario General y a la directora de Relaciones Públicas y observar sus ojos al narrar la idea, pero me sacó adelante la idea de concretar un espacio arquitectónico interior en un cubo de escalera que resultaba de gran interés plástico y estructural, y también la voz del maestro Silverio “te mastica y te escupe”

Al entrar en las instalaciones cuadradas y color melocotón del sindicato, me llamó la atención el muro de la fachada principal, pero desistí por encontrarse al exterior pues la intemperie es inclemente con cualquier tipo de pintura, incluyendo las alifáticas, que ya había probado con malos resultados; decidí pintar la escalera interior, donde se encontraban las fotos de los Ex Rectores.

No fue fácil tramitar el muro, resultó complejo y arduo como siempre, el gestionar, obtener presupuesto y pintar la obra, se vuelven casi infranqueables para los muralistas.

El mural se realizó en dos etapas porque la primera fue de convencimiento para los directivos y para nosotros mismos como equipo de muralistas. A los directivos se les planteó en la primera cita nuestro programa de gestión “A pintar murales échanos una mano” lo cual le dio cierta formalidad a la solicitud y seguridad a las autoridades.

Para la propuesta plástica se realizó una investigación documental y visual

con bocetaje de los temas sugeridos, El tema del sindicato en la Universidad y su imagen actual, era casi obligado.

En la investigación documental que se hizo para este mural encontramos que el nivel de la lucha sindical en cada país y en cada etapa de su desarrollo, esta íntimamente ligado a las condiciones de vida del trabajador sindicalizado; por ello consideramos que uno de los principios de la lucha sindical revolucionaria moderna que se debía pintar es el reconocimiento de la existencia de la lucha de clases, la responsabilidad del sindicato moderno es valorarla y encausar a ésta hacia una repartición de la propiedad privada justa, en donde los instrumentos de la producción económica le pertenezcan a toda la sociedad.

De ahí la gran responsabilidad del sindicato moderno de crear formas de organización de los trabajadores universitarios en los tres ámbitos de producción, económica política e ideológica. Así mismo, el Sindicalismo Universitario moderno inmerso en la actualidad mundial permite vislumbrar una clase trabajadora con conciencia de clase, con democracia sindical, con mayor calidad de vida y en busca de cumplir su objetivo histórico, crear una nueva cultura laboral, es decir, la construcción de un país en donde los medios de producción pertenezcan realmente a todos por igual, y no solamente a algunos cuantos, y con la seguridad de contar con la integridad de sus garantías individuales y sociales.

Con la anterior descripción temática ya definida a grandes rasgos, y gestionados los permisos, presupuesto y materiales, días y horario de trabajo y permisos correspondientes en el Instituto de Artes, se procedió en equipo a realizar el proceso plástico planteado en el método Biográfico Narrativo.

En la primera visita al espacio de la escalera se realizaron los estudios de tránsito del espectador, exploramos y marcamos cuatro puntos de visión claves con los que se definieron los focos compositivos, en posteriores días de trabajo se realizaron los estudios de luz y gama cromática, de andamiaje y de composición en base al trazo de una red lineal de la que se obtuvieron volúmenes geométricos y focos compositivos. Con esta red compositiva y el bocetaje correspondiente a la temática planteada se construyeron las maquetas para los dos espacios arquitectónicos: el cubo de la escalera y espacio de una clínica dental que se encuentra al entrar en el edificio.

Las dos Maquetas

Andamiaje Se utilizaron tres torres de andamio tubular metálico de 6, 4 y 2 metros, sobre las cuales se colocaron dos puentes horizontales de 5 metros de largo: para estos puentes se utilizaron dos escaleras de aluminio colocadas en forma horizontal que dieron un ancho de 80 cm., a las escaleras y se les adaptaron soportes de madera.

Debido a la estructura arquitectónica del piso de las escaleras, el sistema de andamiaje se vuelve más complejo, arduo y peligroso; ya que al caminar por los puentes de unión de andamios a una altura de 7 metros, el proceso de pintar, se convierte en una actividad más lenta, compleja y difícil. El trabajo en el plafón conlleva un desgaste físico considerable y aumenta el tiempo de elaboración de la obra.

Referentes visuales Uno de los referentes visuales fue la obra de Arnold Belkin, quien utiliza la deconstrucción figurativa en cortes geométricos para crear metáforas plásticas de la pintura universal; Por medio de la fragmentación, en 1974, este artista realiza críticas a la automatización de la sociedad moderna; “La presencia humana, elemento fundamental de su obra, empezará a convertirse en imágenes de seres cibernéticos y figuras robotizadas, como una manifestación en contra de la deshumanización del individuo”⁴⁸

Otros referentes para desarrollar la temática fueron las obras personales siguientes

Bocetaje para las páginas de la bitácora

Composición

El primer contacto con el muro resultó muy interesante pues al transitar el espacio, se exploró la dinámica geométrica que se podría utilizar, como es una escalera reducida y tiene formas angulares y cuadradas se bosquejé con curvas para darle mas dinamismo a la composición. La gente que transita el espacio, maestros universitarios y alumnos se mostraron en todo el proceso, con cierto asombro, y atraídos por la forma y la luminosidad de los conjuntos cromáticos. Considero que el mural le dejó a la institución un carácter más académico y de novedad agradable al edificio, a manera de un libro que se transita antes de entrar a las oficinas.

Sobre la estructura de la retícula geométrica lineal anteriormente mencionada, se crearon módulos geométricos reales y virtuales utilizando el recurso de la fragmentación con el objetivo de construir perspectivas y ambientes.

48 UGALDE, Gómez Nadia, “ [Arnold Belkin, la imagen como metáfora](#)”, México, Círculo de arte, p.19

Se utilizó también el recurso de aforamientos escenográficos, recortando a viñetas y siluetas en láminas de madera; también se abatieron las esquinas con hojas de madera comprimida (MDF) con el objetivo de proporcionar dinamismo visual a la composición y evitar deformaciones visuales en los objetos y cuerpos.

En cuanto a forma y color dos aspectos que influyeron en el proyecto fueron: la riqueza visual y plástica de las formas prehispánicas y el colorido del arte popular

La Definición del tema del proyecto estuvo siempre ligada a la función del espacio arquitectónico, se tomó en cuenta tanto la opinión institucional como las sugerencias del equipo de muralistas, se compendiaron y definieron los siguientes conceptos temáticos:

- **FIGURAS HUMANAS:** Liberación del hombre por medio de la educación, concepto del pedagogo Paulo Freyre, según el cual la liberación consiste en la superación de tres cadenas de esclavitud sociales:
 - 1.La crematística: Explotación laboral del hombre por el hombre
 - 2.La censura a la libertad de expresión
 - 3.La ignorancia
- **MANOS:** Confluencia de valores sindicales y docentes.
- **SÍMBOLOS EN EL PLAFÓN:** Representaciones del Calmecac y el Tezozcalli, los dos centros de educación prehispánica (Mexico)
- **PENTÁGONO EN PERSPECTIVA:** Los cinco factores que influyen en la educación (ciencia, vida, religión, política, leyes)
- **DEMOCRACIA SINDICAL:** Figura femenina que se esfuerza por alcanzar una luz blanca.
- **figura humana central con pergamino:** Docente sindicalizado, que asume su conciencia social, luchando a favor del desprotegido y en defensa de la verdad y del conocimiento.
- **GARZA EN COMPOSICIÓN ONDULANTE:** La Universidad en transformación, dentro de los procesos históricos mundiales en movimiento constante.
- **CONJUNTO DE TRES FIGURAS HUMANAS:** Composición triangular que alude a las ciencias sociales y al derecho

3.1.1

Temática

(docente sosteniendo una balanza), a las humanidades (maestra ofreciendo un libro) y a las ciencias médicas (maestra con una secuencia de ADN en su brazo y se mezclan en su cuerpo corrientes de agua, aire, sangre y savia.



Integración plástica de pared frontal y plafón utilizando siluetas de lozas en movimiento, ajustada al tránsito del espectador.

- **CORAZÓN CON CINCO ARTERIAS:** Las artes
- **SERPIENTE MORDIÉNDOSE LA COLA:** El concepto prehispánico del tiempo como un proceso de espiral dialéctica.
- **MANO SOSTENIENDO UNA VARILLA SOBRE UN LIBRO:** La construcción de la educación universitaria en base a la edificación de tesis y antítesis en lucha epistemológica infinita.

Al realizar los estudios compositivos en la maqueta se observó que se podían realizar agregados tridimensionales para enfatizar mas el efecto de ambiente dinámico, estos agregados consistieron en continuar líneas curvas con molduras de aluminio de diferentes grosores, y se hicieron recortes de siluetas de algunos personajes sobrepuestas y dobladas creando visualmente líneas curvas en los perfiles y recortes de la madera, también se utilizó pasta texturizada acrílica para crear efectos de relieves en zonas que requerían efectos de gran carga en volumen como piedras y lozas de concreto, en contraparte, se pintaron también zonas en esfumados y degradaciones sutiles sobre todo al separar pictóricamente planos geométricos que requerían de muy poca densidad y en las nubosidades y atmósferas lejanas de cielos y paisajes.

Se utilizó en las maquetas el formato escala 1:10 en la cual se trazaron previamente los puntos del espectador, la escala utilizada, la proporción antropométrica, los focos compositivos y el esquema geométrico compositivo. Todos estos estudios a manera de camisas de papel transparente.

Las narraciones de estas experiencias quedaron registradas en la bitácora que se describe mas adelante.

Respecto al estudio de integración plástico– arquitectónica, las acciones compositivas en la maqueta, en el muro y en el ajuste final estuvieron en función del ajuste de la balanza de pesos. En casi todo el proceso se aplicó el sentido de compensación de volúmenes y masas, pesos y contrapesos, creación de dinamismo y frenos visuales por medio de ritmos, e imprimir gravedad o densidad por medio de énfasis en áreas o focos compositivos.

Respecto a las dimensiones del espacio arquitectónico, al ser tan reducidas en lo ancho de la escalera, y teniendo una altura considerable de hasta 7 metros en su punto más alto, nos permitió enfatizar una ambientación espacial en el plafón, al colocar focos visuales en el techo y en las uniones con el muro.

La estrategia creativa y conceptual consistió en crear homologías metafóricas entre los valores sindicales y docentes, creando imágenes de personajes que se correspondían a las dos temáticas, la docencia y la actividad sindical. Se recurrió a los valores humanos y profesionales que rigen a estas dos actividades universitarias.

FUNCIONALIDAD El requerimiento es que el espectador pueda transitar por la escalera de manera segura y libre así como también por el pasillo, muros, barandal y escalones, sin cargas textuales, estructuras afiladas o incómodas que le obstruyan física y visualmente, por ello se evitó la sobresaturación de elementos.

Factores de integración plástico arquitectónica

DIVERSIDAD: Para lograr riqueza sensorial se recurrió a la creación de tres ambientes, separados por áreas cromáticas, así, en el plafón mas alejado visualmente, se utilizaron colores cálidos y tierras, en los laterales y muro frontal colores azules y grises y en el plafón mas cercano colores cálidos y complementarios.

IDENTIDAD: Para que los espacios y la obra tengan sentido de lugar y lógica en el contenido de los valores culturales se adaptó la temática con las sugerencias que aportaron en el sindicato y las aportaciones de los pintores.

ORGANIZACIÓN VISUAL: Para el manejo adecuado de la alfabetividad visual y su sintaxis expresiva, se recurrió al recurso de la alegoría en el que conjuntos pictóricos forman fragmentos de discursos temáticos, se procuró proporcionar un equilibrio visual entre lo ilustrativo y lo metafórico así como lo figurativo con los niveles de abstracción.

LEGIBILIDAD: La claridad, síntesis y reticencia adecuada en el discurso

plástico se trabajó, observando en los momentos finales sobre todo para fragmentar elementos donde se requería carga expresiva o simbólica, y su acción contraria, la de borrar y proporcionar ligereza y aire a la composición; por ello se eliminaron figuras y módulos creando huecos y espacios alejados con aspersiones y tonalidades cargadas de blanco, en algunos casos con el recurso de la contraluz, en algunas de las figuras, para hacer que se recortaran sus siluetas o contornos con una luz blanca.

Estudio de color e iluminación

Se realizó un esquema de direcciones en donde se graficaron las partes iluminadas y las direcciones, las fuentes de luz real provenían de dos tragaluces en el techo de 80x80 cm. cada uno, y también de un ventanal en el muro lateral derecho de 2 x 4 m. Con los recortes de las viñetas se invadió este ventanal en la parte de su base para romper la estructura rectangular y dar continuidad a líneas que unían visualmente dos o tres muros. Respecto a las direcciones de luz, su intensidad, calidades cromáticas y características específicas de las fuentes de luz se utilizó su dirección para que correspondieran a los claroscuros de las figuras y volúmenes. Se utilizaron acentos de color y énfasis textural en las partes de mayor peso expresivo de las figuras como manos, rostros o musculatura en algunos casos. En las gamas cromáticas generales, se utilizaron colores neutros para armonizar tetradas de color, por ejemplo en el techo se utilizaron cuatro colores cálidos mas las mezclas resultantes entre si y con grises, por otro lado, en los muros laterales se utilizaron cuatro colores fríos mas sus mezclas con grises neutros.

3.1.2

Diseño de Bitácora

La bitácora se basa en el diseño de una loza de movimiento, que se observa de manera enfática en el mural. Es una caja a manera de loza de concreto que tiene forma curvada; En la parte frontal de este contenedor, o caja curvada, se encuentran las páginas que se pueden observar por las dos caras., en las frontales se observan fotos del proceso de la obra mural y en el revés de las hojas se muestran los textos y bocetos utilizados para la maqueta.



3.2

Biografía del mural “Disecciones Posthumanas”

Este escrito se origina del proceso de realización de un mural en el Instituto de Artes de la UAEH en Pachuca Hidalgo. La obra gira en torno a la temática de las características de representación histórica de las disecciones humanas, y la forma como se ha transformado este concepto hasta nuestra época. Para este mural la investigación documental de la temática a desarrollar fue libre.

El mural se realizó en el año de 2010 en un área pictórica de 92 metros cuadrados. La obra se ubica en el cubo de la escalera del auditorio, Instituto de Artes de la UAEH. Utilizando la técnica de Ensamblaje, se fusionaron piezas de madera, metal, tela, huesos, plástico, troncos y ramas recubiertos con pintura de esmalte alquidalico, acrílico y barnices sobre aplanado de cemento.

COLABORADORES: Amneris Alarcón Aguirre, Elías Azael Guevara Águila, Víctor Manuel Caballero Ortiz, Javier Iván Molina Solano, Erick González Serna, Edgar Rosales Cornejo, Oscar Lases Hernández, Juan Manuel Lozada Loaiza, Hamlet Arturo Casas Almaraz. Raúl Jiménez caudillo, Isaac Luna Juárez, Juan de Dios Ramos Sánchez.

TIEMPO DE TRABAJO: 10 meses

CONCEPTOS TEMÁTICOS: Cánones anatómicos, disecciones en máquinas, humanos y animales.

Lo que me motivó a pintar disecciones posthumanas es la plasticidad del cuerpo animal– máquina– humano. Considero que la representación humana esta influida directamente por la filosofía predominante en cada periodo histórico, este proceso de cambios de modos de ver el cuerpo, concebirlo y expresarlo, está ligado estrechamente a los paradigmas culturales de religión, ciencia, magia, política y leyes.

Las disecciones humanas poseen un nivel de tabú dentro de la representación de la plasticidad y conceptualización del cuerpo, observadas en todas las etapas históricas en algunas en mayor medida; por ejemplo el concepto de magia y religión predominante en el hombre de la prehistoria nos permite observar figuras humanas de gran estilización geométrica y simbólica; crearon imágenes disectivas que hacen visible lo invisible dibujando el interior del animal, como costillas, corazón o estomago: el cuerpo humano en este periodo es concebido como un contenedor de fuerzas y misterios incontrolables e incomprensibles;

En el canon manierista romano, el arquitecto Marcos Pollio Vitruvio, adopta el concepto clásico griego y lo aplica en su libro “Tratado de arquitectura” en el que menciona:



COMPOSICIÓN ▲

Mural de la clínica dental SPAUAEH.

Autoría del estudiante

César Blancas Ramírez

MAQUETA ▶

Maqueta del cubo de la escalera SPAUAEH.

Autor Jesús Rodríguez Arévalo. Vista posterior.

BOCETAJE ▶

Las páginas de la bitácora del mural SPAUAEH

REFERENTES

VISUALES ▼

Elementos de "El grito"

Óleo sobre tela.

1.50 x 1.10 m.

2006, obra personal

“ningún edificio será bien compuesto si no tiene proporciones y relaciones análogas a las de un cuerpo bien formado.”⁴⁹

En este canon la desfiguración anatómica es vista como una violación a los preceptos de belleza clásica y traía como consecuencia la marginación de un mundo en donde la cirugía estética era privilegio de las funciones públicas y religiosas propias de la filosofía del culto al Estado; Otro ejemplo de la influencia de la filosofía en la representación del canon anatómico lo observamos en la época medieval en donde el culto a la iglesia determina que el cuerpo es concebido como algo que debe ser reprimido como medio para alcanzar la purificación del alma, el cuerpo no debía ser ideal, a la manera griega sino imperfecto para no igualarse a dios; se establecía que si el cuerpo es motivo de distracción, será necesario reprimirlo a través del dolor el sacrificio y la inmolación y que la decrepitud del cuerpo es una muestra palpable de la imperfección humana; en este periodo la práctica de autopsias (ver con los propios ojos) y las disecciones (separar con cortes) dejaron de realizarse por razones de orden ético. Andrés Vesalio, siglo XVI con su obra “*De humanis corporis fabrica*” 1543.



Libro de Andrea Vesalio y fragmento de una de sus páginas.

Impulsó la filosofía renacentista de concebir al cuerpo humano como un edificio. Por ello el orden de las descripciones en su libro inicia con la estructura de sostén (huesos, músculos y ligamentos) sigue con las estructuras conductivas (venas, arterias y nervios) y luego los órganos en las cavidades abdominal, torácica y craneal.

49 José Silverio Saiz Zorrilla. Maestro muralista de la generación de Carlos Kunte, alumno de Siqueiros. Participó en los cursos de muralismo impartidos en la taller de Cuernavaca Morelos, en la época de construcción del Políforum Siqueiros.

“El cuerpo se definió entonces como un microcosmos análogo al macrocosmos del universo y se adoptó el concepto de proporción griega perfecta.”⁵⁰ Leonardo anatomizó cadáveres durante más de doce años y estimuló a sus contemporáneos a seguirle.

En el siglo XVII se produce nuevamente una ruptura con el cuerpo en las sociedades occidentales, este proceso de privatización forzada se produce por un dominio de la iglesia impuesto sobre el canon clásico griego, entre cuyas metas figuraba ocultar lo privado y lo íntimo.

Ya en las épocas modernas y posmoderna el tema de las disecciones adquiere un significado especial, similar al que poseen los autorretratos en el sentido de que son un reflejo del ser, en ese sentido un recurso icnográfico que denota una acción disectiva personalizada en los artistas del siglo XX es la fragmentación, que es una acción que lleva implícita la búsqueda de ordenar los elementos mediante la exploración y la separación de las partes de un todo, con el fin de crear una reconstrucción personal; la cibercultura que influye en todos los ámbitos actuales de la actividad humana refuerza esta reconstrucción individualizada de lo corporal e induce a pensar en la idea del fin de lo humano, como nos dice Iván Mejía: “la idea de posthumano quiere significar el universo de posibilidades que la tecnología ofrece a un cuerpo que, en la unión de la carne y el metal, promete una renovación radical de la experiencia subjetiva del mundo y de la vida”⁵¹

Un aspecto que refuerza esta idea es la cultura del consumo, creada por el capitalismo avanzado el cual incide directamente en la comprensión sobre las representaciones de la figura humana.

Cotidianamente recibimos la influencia incontenible de imágenes irradiadas de los medios de comunicación masivos, los discursos y prácticas que influyen en sus mensajes manejan explícita o implícita la idea de la filosofía de un culto del cuerpo, o un culto del yo, este concepto narcisista producido por la mercadotecnia y el consumismo descontrolado influye directamente en el canon corporal actual, como menciona Mike Featherstone, teórico social británico, “se crea una sobresaturación de la trama socio simbólica producto del flujo constante de imágenes de los medios masivos (espectáculo, simulacro y esquizofrenia).

Estos nuevos paradigmas de representación del cuerpo crean un realismo grotesco”⁵² explica el autor que este realismo es concebido como un sentido

50 Nadia Ugalde Gómez. 1999. “Arnold, Belkin, la imagen como metáfora”. México. Círculo de arte. p.19

51 Pablo Tosto. 1980. “La composición áurea en las artes plásticas”. España. Hachete. p.63
52 A. Debus. 1985. “El hombre y la naturaleza en el Renacimiento”, México, Fondo de Cultura Económica, p. 54

de imágenes de la figura humana que posee características universales y populares, alimentadas por el narcisismo.

El realismo grotesco tiene su origen en los años 60 con la ola de informalización en occidente, creando el concepto de retorno al cuerpo propuesto por el sistema publicitario. “El cuerpo retorna desprovisto de su materialidad, no es el cuerpo orgánico de sujetos concretos, sino un abstracto cuerpo triunfante, creado por la publicidad y el consumo de masas, concepto de formas simbólico imaginarias”⁵³

Este concepto de cuerpo triunfante, se sigue dando en nuestra época y consiste en el mismo producto–trampa de la mercadotecnia que se vende y se consume vorazmente; y es la imagen del cuerpo joven, sano, esbelto e higiénico. Sobre esta idea ha evolucionado enormemente el gran mecanismo tecnológico del sistema productivo de las masas y su correspondiente consumismo implacable.

El cuerpo como máquina de apropiación, de consumo, de narcisismo, crea una cosmovisión del cuerpo máquina que reemplaza la ciencia contemplativa por la ciencia activa.

El hombre emplea su cuerpo máquina para reafirmar sus características y sus valores individuales narcisistas.

Observamos en la época actual un tipo de canon gestado en el realismo grotesco y modelado por el avance tecnológico, el canon fáustico, producto del paradigma tecno –científico de la ciencia fáustica, cuyos rasgos distintivos estriban en el desconocimiento de las limitaciones y en el afán de trascender la condición humana.

Este nuevo paradigma modifica la plasticidad humana introduciendo los desarrollos de la informática y de la biología molecular, así como del lenguaje digital. Una de sus aspiraciones es la integración de conceptos electrónicos y materia orgánica y la transformación del hombre máquina por el hombre información.

El arte fáustico aspira a la creación de vida. De esta simbiosis tecno–biológica derivan las posibilidades de auto producirse y clonarse.

Las distintas ideologías culturales se funden en esta idea de representación de la imagen del cuerpo.

Cindy Jackson (1991) y la artista francesa Orlan, quien ha creado un “arte carnal”, son un ejemplo de la mutación radical en este sentido estético con el que se modifica el cuerpo y la imagen a través de procedimientos

53 Iván Mejía. 2005. “El cuerpo post–humano”. México. UNAM. p. 17

quirúrgicos montados como performances artísticos.

En este ejemplo se observa claramente la transmutación del paradigma de belleza ideal humanista, pues su proyecto supone la aplicación de los principios de belleza y reglas de proporción facial y corporal a la manera clásica.

Inicio del proceso de gestión

Se realizó el proceso de la gestión del muro ante las autoridades del instituto de artes, presentando una maqueta en la cual se planteó la temática de la interpretación del libro “Las venas abiertas de América latina” del escritor Eduardo Galeano, en la plática con los directivos se acordó que habría libertad expresiva y que no habría plazo fijo de entrega de la obra por lo que surgió la idea en ese momento de reestructurar el proyecto ya que la temática inicial ya se había concretado en un mural transportable.

Primera maqueta

Temática reestructurada

La nueva temática del proyecto se ligó a la intención de integración plástico–arquitectónica, mediante las sugerencias del equipo de muralistas, se compendiaron y definieron los siguientes conceptos temáticos:

Disecciones Posthumanas:

- Sociedad de narcisos
- Clonación fáustica
- Canon grotesco
- Sirena fáustica
- Caballo apocalíptico.
- El prometeo sometido

Bocetaje:

Definido ya el tema del proyecto, se hizo una investigación documental de los cánones anatómicos y de las disecciones humanas, este bosquejo general del tema determinó un orden de bocetos en collage que ya se tenían y que se adaptaban perfectamente al tema y otros que se elaboraron adecuados a los espacios necesarios observados en la maqueta, para efectos del método biográfico narrativo, la propuesta plástica y elaboración de la maqueta fueron realizados por el autor de este escrito y la participación y colaboración de los estudiantes se basó en la interpretación y ejecución de la obra.

3.2.1

Temática

Respecto a la temática anterior, en el bocetaje para el mural se ha recurrido a la representación de cuerpos híbridos, fusionados y clonados, interpretando el canon fáustico. La pintura tendrá aspecto figurativo, gestual y partes abstractas; en la obra que se plantea en la maqueta se observan tres características generales:

- El cuerpo humano–animal–máquina como representación espacial, es decir como elementos formales de composición e integración plástica por medio de la fragmentación de módulos.
- El cuerpo humano–animal–máquina como representación irónica de nuestra sociedad narcisista.
- El espacio arquitectónico disectado, visto como un cuerpo que se separa en partes anatómicas individualizadas, presentadas como especímenes por medio del ensamblaje plástico.

Se busca impactar la sensibilidad de los destinatarios con ciertos grados de asombro y repulsión. Asombro por la modificación del espacio arquitectónico al crear un lugar diferente a lo que se esperaría encontrar en una escalera, y repulsión y ansiedad por mostrar directamente las disecciones de humanos y animales y las representaciones del canon fáustico de manera elocuente.

Factores estéticos

Enfoque sobre el tema. Se busca manejar el tratamiento del tema de manera provocativa e irónica.

1. eficacia comunicativa. Se pretende crear dificultad de lectura en la obra por saturación de formas, para que el espectador se forme la idea de un caos de imágenes fusionadas de humanos, máquinas y animales.

Se construyó en madera, tela y unicel en escala 1:10

La maqueta definitiva

Se planteo la composición a manera de planos geométricos que incluyen diversas texturas, relieves y recortes de fotografías y collages. Estos planos geométricos o viñetas serán hojas de madera (macocel) recubiertos con tela (manta cruda) que se adaptaran en las esquinas del espacio, buscando la eliminación de ángulos y las deformaciones visuales; se planea que estas láminas tengan distintos ángulos de inclinación y separación del muro para lograr aforamientos escenográficos diversos; las distintas inclinaciones tienen el objetivo de jugar con las vistas observadas desde los puntos de visión del espectador, ya que no todas las caras de los laminados se dirigen a la mirada frontal del espectador.



Maqueta, elementos
y procesos del mural
de la UAEH, que gira en
torno a las disecciones
humanas a lo largo de
la historia

Se utilizaron dos torres de andamio metálico tubular, sobre los que se soportaron dos puentes de montenes para alcanzar áreas difíciles. Los puentes de un ancho de 90 cm, resolvieron el problema de este lugar específico en el que debía asegurarse el gran tránsito de personas, proporcionar la máxima funcionalidad para alcanzar todos los puntos pictóricos del espacio, para no obstaculizar el tránsito y seguridad de los transeúntes o pintores y para tapar visualmente lo menos posible el conjunto pictórico al momento de ajustar la integración plástica. La instalación resultó difícil y pesada, se requirió una semana para la instalación del sistema de andamiaje. Fue difícil y peligroso instalar los puentes, ya que estos, solo tienen un soporte en un extremo del andamio, el otro extremo se soporta por la base de las ventanas.

Andamiaje

En la maqueta se plantean las condiciones de luz así como sus direcciones e intensidad. Para las gamas cromáticas generales se plantea resolver con grisalla dando acentos de color en zonas de énfasis con colores cálidos y fríos dependiendo de la zona.

Estudio de color e iluminación

Con el equipo de estudiantes muralistas se recurrió entonces a visitar el espacio pictórico lo cual resultó muy interesante, ya que al transitar el cubo de la escalera, se exploró la dinámica geométrica rectangular en los muros y el contraste producido con la estructura elíptica de la escalera. Se realizó el estudio fotográfico desde los seis puntos del espectador que se marcaron con una equis roja con cinta masking.

Composición

Con el equipo de estudiantes se realizó el recorrido del espectador para el trazo de puntos de visión fundamentales

Al igual que en el mural del sindicato de personal académico (SPAUAEH), se trazó una retícula geométrica aleatoria, en donde se ubicaron los focos compositivos definidos por los puntos espectaculares; sobre la estructura de la retícula lineal anteriormente mencionada, se crearon módulos geométricos que se encontraban ligados por la red, creando un sistema de tensiones y pesos visuales en el momento de realizar el proceso pictórico.

Se utilizó también el recurso de aforamientos escenográficos, recortando a viñetas y siluetas en láminas de madera; también se abatieron las esquinas en este caso con láminas de metal, con el objetivo de proporcionar dinamismo visual a la composición y evitar deformaciones visuales en los objetos y cuerpos.

En estos primeros trabajos de intervención de la escalera, se hicieron evidentes algunas características sobresalientes de este espacio:

- Se percibe un ambiente académico agradable ya que los descansos arquitectónicos son utilizados por los alumnos de música para practicar con distintos instrumentos musicales.
- Las actitudes y el recorrido de la gente que transita el espacio es relajado y la escalera se satura de vez en cuando por la salida de grupos de estudiantes, y porque bajo la escalera se encuentra una papelería.
- Las proporciones antropométricas son reducidas en el largo y ancho y muy amplias en la altura que se alarga visualmente porque no tiene plafón, el techo se prolonga a un espacio de doble piso y el techo superior es de lámina y estructura metálica con un ángulo muy prolongado. Todo el conjunto tiene el estilo de hacienda colonial.
- Posee una gran luminosidad diurna, por las láminas transparentes del techo y cuatro ventanas en el muro frontal, la luz en la noche es deficiente, el colorido es muy chillante por el color de muros amarillo cromo que se sustituirá por un gris neutro o azuloso.

Comisiones tematicas

Tema: Sociedad de narcisos.

Realización: Elías Azael Guevara Águila.

Tema: Clonación fáustica.

Realización: Javier Iván Molina Solano.

Tema: Canon grotesco.

Realización: Amneris Alarcón Aguirre, Víctor Manuel Caballero Ortiz.

Tema: Sirena fáustica.

Realización: Raúl Jiménez Caudillo, Oscar Lases Hernández.

Tema: Caballo apocalíptico.

Realización: Edgar Rosales Cornejo, Erick González Serna,
Juan de Dios Ramos Sánchez.

Tema: El prometeo sometido.

Realización: Juan Manuel Lozada Loaiza, Hamlet Arturo Casas Almaraz.

3.2.2

Diseño de Bitácora

El diseño consiste en una caja intervenida con disecciones y cortes. Se intervendrán todas las caras y planos. En la parte frontal tendrá una composición plástica en relieve con huesos reales de perro, conejo, gato o pollo; Esta composición tendrá elementos de recorte con acetato dando la impresión de una vitrina de museo anatómico. El color de la caja será metálico plateado y las plantillas disectadas serán negras.

En el interior se colocarán las páginas del libro de 25 cm x 25 cm. Las páginas están unidas en zigzag dando la impresión de paneles murales disectados en donde se relatan las experiencias biográfico–narrativas del mural.

El contenedor de la bitácora es una vitrina de disección en donde se realizará una composición del canon posthumano con huesos reales.

El método de enseñanza biográfico narrativo (BN) aplicado al muralismo, parte de una necesidad educativa, funcional y específica: enfrentarme a la tarea docente en un contexto universitario definido: El Instituto de Artes (IA) de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH). Después de tres semestres de depuración del método, las conclusiones de las experiencias a las que llego son las siguientes:

- El método de enseñanza biográfico narrativo (BN) se fundamenta en dos conceptos pedagógicos primordiales: uno, el modelo educativo constructivista ecléctico (que adopta la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, UAEH) y dos, las competencias profesionales como dispositivo pedagógico. Se observó que estos dos factores benefician enormemente el proceso de enseñanza del muralismo porque el método, al incluir el constructivismo en su práctica educativa, orienta al docente en el proceso de tutoría, además permite acompañar al tutelado en su desarrollo personal, conduciendo y compartiendo el conocimiento construido en una co–participación.
- Este método se propone no como una receta rígida, sino como un planteamiento básico, flexible y perfectible, que el docente y el estudiante pueden manipular y adaptar a sus procesos para darle un sentido personal.
- El método de enseñanza biográfico narrativo aplicado a la enseñanza del muralismo, funcionó como una herramienta didáctica muy útil, porque es una opción de ayuda al docente, específicamente en las tareas de conducción de procesos de investigación, transmisión de conocimientos, motivación de la creatividad para producir soluciones plásticas nuevas, al mismo tiempo facilita dinámicas de trabajo colaborativo en la realización de una obra mural, así como en los procesos de evaluación y tutoría personalizada.
- El método (BN) facilitó el proceso de aprendizaje de los estudiantes, dinamizó las sesiones de clase, y permitió alcanzar los objetivos y

Conclusiones Generales



El contenedor de la bitácora es una vitrina en donde se realizará una composición del cánon posthumano con huesos reales. Bitácora con ajustes en proceso. Páginas disectadas de la bitácora

metas del programa académico. La investigación y evaluación se desarrollaron más eficientemente debido a los ejercicios plásticos y bibliografía sugerida en el texto.

- El método (BN) considera su proceso de enseñanza desde la producción de obras murales en lugares y en contextos específicos, los estudios plásticos descritos en el método consideran la variabilidad de las condiciones contextuales específicas de los espacios. Con este método, las soluciones plásticas y visuales obtenidas por los estudiantes son tan diversas como la amplitud y variedad de los problemas y obstáculos que enfrentan. El método hace énfasis en un proceso integral de aprendizaje, los estudiantes descubrieron que la realización de las obras públicas y urbanas tienen características muy peculiares basadas en la variabilidad de los factores sociales, conceptuales, plásticos, funcionales, políticos y económicos que influyen en una obra mural.
- El alumno con este método puede construir la narración de su propuesta muralista, como una historia recreada en donde él es el protagonista y agente de cambio y mejora de sus conocimientos. En las narraciones de los estudiantes se observó un deseo de seguir líneas de investigación del muralismo, surgidas de su análisis de relatos y experiencia personal en los murales.
- El método (BN) proporciona al docente y al alumno opciones de solución a los problemas naturales que plantea el muralismo como arte público, entre estos problemas se menciona la gestión, la inserción social de la obra y el artista y la integración arquitectónica.
- En el aspecto de gestión, en el método (BN) se describe un programa de fomento y gestión del muralismo llamado "A pintar murales échanos una mano"; Los dos murales realizados para esta tesis se consiguieron a través de éste.
- Este método ha planteado a los alumnos un mecanismo creativo para llevar a cabo sus propuestas de mural, independientemente de la temática, composición o contenido ideológico que han elegido. El método biográfico narrativo adquiere así los contornos de un proceso de construcción del estudiante, de la persona como reapropiación crítica de su pasado y de su experiencia adquirida.
- Las bitácoras narrativas, se elaboran de manera escrita y gráfica; en ella intervienen los tres factores de aprendizaje, a saber: endógeno, exógeno y sociocultural.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁGNES, Ferenc Fehér, 1995. Von Hagens. “La liberación del cuerpo”, Barcelona, Península., pp. 304.
- ALFARO, Siqueiros David. 1972. “Como se pinta un mural”. México. Ediciones del taller Siqueiros., pp. 148
- ARES, Regueras. 1988. “Organización en el espacio en la perspectiva egipcia”. España. Instituto de estudios del antiguo Egipto., pp. 206
- BAJTÍN Mijail. 1989. “Teoría y estética de la novela”. Madrid. Taurus., pp. 87
- BALMORI, Santos. 1978. “Áurea Mesura”. México. UNAM., pp. 322
- BARTHES Roland, 1970. “Introducción al análisis estructural de los relatos”. Buenos Aires. Tiempo contemporáneo., pp. 146
- BLANCO, Paloma “Mirando alrededor. Donde estamos y donde podríamos estar” en “Modos de hacer Arte crítico, esfera pública y acción directa”, España, Universidad de Salamanca, 2001., pp. 380
- BLAS, Galindo Carlos. 2002. “Planteamiento crítico”, En Programa nacional de educación artística, México, INBA. pp. 61
- BOLÍVAR Antonio, Jesús Domingo y Manuel Fernández. 2001. “La investigación biográfico–narrativa en educación”. Madrid. La muralla., pp. 477
- BOULEAU, Charles. 1996. “Retículas. La composición secreta de los pintores”. Madrid. Akal. pp. 282
- BRUNER, J. 1988. “Realidad mental, mundos posibles”. Barcelona. Gedisa. pp. 442
- BRUNER, J. 1991. “Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva”. Madrid. Alianza., pp. 198
- CONNELLY, M. y CLANDININ, J. 1995. “Relatos de experiencia e investigación narrativa”. Barcelona. Laertes., pp. 206
- CHARLOT, Jean. 1991. “Escritos sobre arte mexicano en notas sobre la pintura mural de los mayas”. México. Ed. Peter Morse y John Charlot. pp. 88
- DEBUS, A, G, 1985. “El hombre y la naturaleza en el renacimiento”, México, Fondo de cultura económica., pp. 155
- DENZIN, N.K. y Lincoln, Y.S. 1994 “Handbook of Qualitative Research”, E.U. Neubury., pp. 229
- DOMINGO J. 1990 “Técnicas para el desarrollo personal y formación del profesorado”, Bilbao. Universidad de Deusto., pp. 366
- DOMINGO, J. 1990. “Técnicas para el desarrollo personal y formación del profesorado” Bilbao. Universidad de Deusto., pp. 123
- ESPINOZA, Campos Eduardo. 2008. “Carlos Mérida, aportaciones a la integración plástica”. En discurso visual, revista digital. México. CE-NIDIAP. pp. 38
- FEATHERSTONE, Mike, 1998. “Postmodernismo y la estilización de la vida cotidiana. Modernidad e Identidad”, Oxford, Blackwell., pp. 126
- FERNANDEZ, 1982. Ibáñez y María Socorro DUASO. “El cine en el aula”. Nancea– Audiprol. Madrid. pp. 503
- FERRER, Blancas Pavel. “La deconstrucción de la memoria colectiva a través de la construcción de un libro transitable”. Tesis de Maestría UNAM, pp. 108
- FOUCAULT, M. 1990. “Tecnologías del yo y otros textos afines”. Barcelona. Paidós. pp. 242

- GARCIA, Pilar. 1992. "Testimonios críticos de la obra plástica, homenaje nacional a Carlos Mérida". México. CONACULTA– INBA., pp. 324
- HARGREAVES, A. 1996. "Profesorado, cultura y posmodernidad". Madrid. Morata. pp. 240
- HERNER, Irene. 2004. "Siqueiros, del paraíso a la utopía". México. Arte e Imagen., pp 537
- HUBERMAN. 2000. "Perspectivas de la carrera del profesor", en B. J. Biddle: "La enseñanza y los profesores". Barcelona. Paidós., pp. 143
- MEJÍA, Iván. 2005. "El cuerpo post–humano". México. UNAM., pp. 162
- MÉRIDA, Carlos. 1953. "Los nuevos rumbos del muralismo mexicano". Buenos aires. Pachacamac., pp. 279
- OROZCO, José Clemente. 1978. "Apuntes de José clemente" Orozco. México. SEP., pp. 334
- PERDIGUERO, Enrique, 1999. "Historia de la anatomía", Madrid, revista Conecta, suplemento 2., pp. 374
- ROCHFORD, Desmond.1993. "Pintura Mural Mexicana". México. Limusa., pp. 240
- SAINZ, Luis Ignacio.1994. "Los rasgos plásticos de Rufino Tamayo". México. Paidós., pp. 255
- SMITH L. H. 1994. "Biographical method". E.U. Lincoln Ed., pp. 280
- SUÁREZ, Orlando S. 1972. "Inventario del Muralismo Mexicano". México. UNAM., pp.412
- TIBOL, Raquel. 2010. "Cuadernos de José Clemente Orozco". México. Planeta. pp.334
- TOSTO Pablo. 1980. "La composición áurea en las artes plásticas". España. Hachete. pp. 223
- UGALDE, Gómez Nadia. 1999. "Arnold, Belkin, la imagen como metáfora". México. Círculo de arte., pp. 179

ANEXOS

**“A PINTAR MURALES,
ÉCHANOS UNA MANO”
PROGRAMA DE GESTION DEL TALLER
DE MURALISMO DE LA UAEH**

Este programa tiene como objetivo principal brindar un espacio alternativo para la creación, experimentación, gestión y difusión del arte público mural. “Pintores muralistas mexicanos” (PMM) es un grupo perteneciente a la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, formado por maestros y alumnos del Instituto de Artes (Ex hacienda de San Cayetano, mineral del monte Hidalgo).

El grupo PMM busca intercambiar conocimientos y experiencias, establecer centros de estudio, investigación, intercambios académicos y exposiciones con instituciones públicas y privadas, interesadas en realizar obras murales.

Se gestionan ante las instituciones:

- Exposiciones de obra plástica.
- Conferencias sobre muralismo.
- Pinturas murales y proyectos de arte público.

Los programas se han vinculado con las siguientes instituciones de apoyo y fomento del muralismo:

- Casa de cultura de Actopan Hidalgo.
- Fundación Diego Rivera A.C.
- Universidad La Salle. Campus Pachuca Hidalgo.
- S.P.A..R.C.(Asociación de arte publico y Muralismo de los Ángeles California)
- Sala de arte Publico Siqueiros.
- Red internacional de muralistas de Argentina “Italo Grassi”.
- Taller Jaguar Azul de la provincia de Corrientes Argentina.

El programa de gestión descrito anteriormente ha generado un programa de intercambio académico, con la intención de llevar a cabo la gestión y promoción y difusión de la obra que se produce en el taller pero también canalizar y abrir espacios de formación profesional de los integrantes del equipo. Se ha dado de manera natural el surgimiento de este programa y responde a una necesidad surgida del proceso de gestión.

ANEXO 2

PROGRAMA DE INTERCAMBIO ACADÉMICO NACIONAL E INTERNACIONAL DEL MURALISMO

Estos son los lineamientos sobre los que opera el Taller de Muralismo de la UAEH, desde el momento de solicitar o apropiarse un muro hasta la inauguración de la obra.

La planeación es un factor determinante para hacer que la estrategia de apropiación del espacio pictórico se pueda concretar, partimos de la siguiente propuesta.

Como pintores muralistas contemporáneos proponemos un programa de fomento al muralismo nuevo, denominado “A pintar murales échanos una mano”, con la finalidad de crear un movimiento plástico surgido en el estado de Hidalgo y dentro de la UAEH. El programa propone: realizar dos murales cada año con la dinámica de intercambio académico nacional e internacional.

Objetivo del intercambio académico

Ofrecer a los alumnos y docentes de la UAEH un espacio para desarrollar proyectos específicos de pintura mural, en otro país, propiciando el enriquecimiento de su obra mediante el encuentro con artistas de su misma disciplina en otros ámbitos, observar el desarrollo profesional del campo de su interés y buscar oportunidades para su desarrollo posterior.

Metodología

Se invitarán a cinco estudiantes o docentes de arte mural de universidades de la República Mexicana o de otros países (se tiene contacto con 110 artistas mexicanos y extranjeros). En las dos obras murales se integrarán todos los artistas en un “equipo poligráfico”. El mural será el producto de un curso impartido en el Instituto de Artes, en donde los participantes intercambiarán experiencias y conocimientos.

Para el intercambio se elegirá un país o un estado de la república y se designará un espacio específico de la UAEH. Así mismo los artistas invitados realizarán una conferencia en donde expondrán sus propuestas plásticas. Siguiendo con el proceso de intercambio, en un semestre posterior, cinco artistas mexicanos se trasladarán al país invitado para ejecutar la segunda obra mural, y dictar una conferencia.

Se planea elaborar un catálogo anual con imágenes de las dos obras y fotografías del proceso de realización junto con resultados y conclusiones teórico-prácticas así como las experimentaciones e innovaciones, con todo ello se integrará una bitácora de investigación documental, que formará parte del acervo bibliográfico de la UAEH.

Ámbito de investigación académica

Para todas las actividades del programa se elaborará una convocatoria expresa a toda la comunidad estudiantil y docente de la UAEH y al finalizar el proceso anual se realizará un informe de actividades y resultados del programa para su evaluación y reestructuración pertinente.

Dinámica operacional

Que la UAEH, a través de este programa se consolide como una Universidad de vanguardia a nivel nacional, en gestión, difusión y creación del arte público mural.

Prospectiva a cinco años

OBJETIVO: Con nuestro lenguaje plástico mural queremos conservar la necesidad del arte público en la UAEH y propiciar procesos de integración de la cultura por medio de manifestaciones expresivas libres, creativas y propositivas.

Temática de las obras

Este objetivo formará parte de la ideología general del movimiento por ello el lenguaje plástico de los murales se estructurara con propuestas libres de los participantes y se aceptarán como temas todas las ideologías, estilos, técnicas o tendencias artísticas, con su correspondiente justificación teórica y sin limitar la libertad de expresión.

Así mismo, al elaborar los murales se tomarán en cuenta las sugerencias temáticas del centro educativo o instituto donde se pintará el mural.

En cuanto al espacio físico del mural, el programa plantea las siguientes sugerencias:

Espacio físico

1. Que no se construyan muros al azar en los espacios o institutos de la UAEH, sino que se haga un estudio de tipo arquitectónico, de integración plástica y perspectiva, de iluminación y color y de protección a la intemperie, para cada espacio específico.
2. Que dicha planeación sea realizada ex profeso por especialistas en el tema (docentes de pintura mural del Instituto de Artes, de la UAEH)

y que éstos, determinen, mediante un análisis, cuáles son los muros más adecuados para ejecutar dicha obra, así como las acciones pertinentes para proteger la obra de la intemperie.

Se sugieren las acotaciones anteriores porque cada mural tiene especificaciones funcionales propias, de tal forma que si se cambia o traslada la obra a otro espacio arquitectónico, esta no funcionará visual, temática o compositivamente. El programa de fomento incluye las fechas de adecuación de muros en el cronograma de actividades proponiendo los estudios y análisis pertinentes, con un mes de antelación.

Restauración de murales

El proceso de realización de murales contempla la protección de la obra mediante una capa de barniz o resina transparente, o pintura antigraffiti, según el caso, garantizando su durabilidad hasta por 20 años, dependiendo de los factores ambientales y físicos del espacio. Sin embargo, se tiene contemplado la estructuración de un directorio de los artistas responsables de los proyectos de cada mural, el cual deberá actualizarse cada año para facilitar el contacto cuando se requiera la restauración de la obra. Por lo anterior, es importante que los artistas participantes asistan al curso de proyectos de mural para su capacitación en técnicas de los materiales, andamiaje y composición pictórica.

Cuando se requiera la restauración de la obra se deberá contactar a los coordinadores del equipo poligráfico del instituto de artes para realizar una valoración de daños y un presupuesto de restauración.

El costo de restauración será cubierto por la institución donde reside el mural y ésta institución firmará una carta compromiso donde acepta la custodia, cuidado y reparación de daños por la intemperie o vandalismo. El programa también acepta propuestas de mural efímero en cuyo caso debe estar justificada la propuesta con un fundamento teórico-plástico. Para dichas obras se planearán espacios y dinámicas de trabajo específicas para dar a conocer a la comunidad estudiantil de la Universidad la intencionalidad teórico-artística del concepto efímero.

Lineamientos generales

La temática, técnica, dimensiones y los requisitos del participante varían de acuerdo al espacio arquitectónico, la función y la organización de logística de cada obra mural en particular. Todos estos datos deberán incluirse en los proyectos y se solicitarán en la convocatoria correspondiente que estará determinada por los responsables de dicho programa.

Estará integrado por:

- 1.El rector de la UAEH.
- 2.El secretario general de la UAEH
- 3.El coordinador de extensión y difusión de la cultura de la UAEH
- 4.El director de la institución donde se pintará el mural
- 5.Dos profesores del taller de muralismo del Instituto de Artes de la UAEH
- 6.Un asesor docente de artes visuales del Instituto de Artes de la UAEH

Comité evaluador

El comité evaluador elaborará un acta con el resultado, que será firmada de conformidad por todos sus integrantes. La entrega de los resultados y proyectos participantes se entregaran en los dos siguientes días hábiles al día de evaluación del comité. La entrega se realizará directamente a los participantes. El comité evaluador se reunirá dos veces cada año para la elección de los proyectos correspondientes. Las inconformidades deberán entregarse mediante oficio, dirigido al responsable del programa: M en C. Jesús Rodríguez Arévalo. En los siguientes tres días hábiles al día de entrega de resultados, y la respuesta se le entregará en los siguientes siete días hábiles.

Se realizarán dos convocatorias por año y su elaboración y diseño se realizará en la primera semana de actividades de la universidad de cada periodo escolar.

Tiempos de convocatoria

Los proyectos se entregarán en la coordinación de artes visuales del instituto de artes y se dará como plazo de entrega los cinco días hábiles siguientes al día de clausura del curso de muralismo. En el momento de la entrega se llenará por duplicado una cédula con los siguientes datos:

Periodo y lugar de entrega de proyectos

- Título de la obra:
- Autor:
- Técnica:
- Fecha de entrega:
- Nombre de quien recibe el proyecto:

(Se proporcionará una copia al autor como comprobante de la entrega de la obra).

Los requisitos para los aspirantes nacionales y extranjeros serán:

- 1.Estar interesados en la experimentación e investigación del muralismo.
- 2.Tomar el curso de realización de proyectos en el Instituto de Artes, con duración de un mes (seis horas a la semana), con exclusión de los artistas extranjeros.

Aspirantes para integrar el equipo poligráfico

3. Tener disposición para trabajar en equipo.
4. Presentar currículo vital sintetizado (una cuartilla con fotografía a color)
5. Presentar una carpeta de obra plástica reciente (fotografías, bocetos o dibujos), con diez imágenes como mínimo.
6. Tener disposición para realizar intercambio académico durante un mes en periodo vacacional.
7. Para la aprobación del curso deberá presentar un proyecto con justificación teórico-plástica y contemplar la participación de los demás integrantes en la realización de su obra, si su proyecto resulta elegido por el comité evaluador.

**Aspirantes
para intercambio
académico**

Los requisitos serán los siguientes:

- Llenar una carta de postulación que les será proporcionada por los coordinadores del programa.
- Estar dispuesto a proporcionar hospedaje y alimentación e información y asesoría (rutas de transporte, ubicación de lugares específicos, etc.) a un estudiante extranjero durante 40 días.
- Tener en regla su documentación de viaje al extranjero.

**DERECHOS DEL
ARTISTA
integrante del
equipo poligráfico**

- Todas las actividades realizadas en el presente programa se ajustarán a las disposiciones de la Ley Federal de Derecho de Autor, y el proceso de registro de las obras se realizará cuando finalice el proceso pictórico. Todos los participantes en dicho programa deberán firmar de conformidad con esta medida.
- Todos los integrantes podrán incorporarse al trabajo de realización del mural elegido por el comité de evaluación.
- Todos los integrantes podrán postularse para el intercambio académico, y podrá acceder solo a un intercambio en el periodo de 1 año.

**OBLIGACIONES DEL
ARTISTA
integrante del
equipo poligráfico**

- En el transcurso del curso así como en la ejecución de la obra, todos los participantes deberán mostrar disposición para trabajar en equipo, actitud crítica y propositiva para participar en las decisiones del equipo y cumplir el reglamento interno del taller de muralismo del instituto de artes.
- Todos los integrantes deberán aceptar la decisión del comité evaluador respecto a las plazas para el intercambio académico. El comité evaluador para intercambio académico estará integrado por:
 1. Dos profesores del taller de muralismo del Instituto de Artes de la UAEH.
 2. El coordinador de la licenciatura en artes visuales del Instituto de Artes de la UAEH.

Sanciones

Todos los integrantes del equipo poligráfico tendrán un “expediente individual”, el cual servirá para evaluar el desempeño de sus responsabilidades dentro del programa. El expediente individual se regirá por *exhortos* (falta no grave) y *faltas graves*.

Se considerarán faltas graves: El incumplimiento en tiempos de entrega de la obra mural, así como incumplimientos de calidad o temática.

Se considerarán como exhortos: Faltas de disciplina, puntualidad y conductas inapropiadas así como las faltas de respeto hacia los integrantes de su equipo. La acumulación de tres faltas graves o de seis exhortos será motivo para su exclusión del programa.

Las asignaciones de exhortos individuales al integrante del equipo poligráfico las realizarán los coordinadores del curso de proyectos.

Los expedientes se presentarán el día de elección de los proyectos de mural al comité, y se incluirán como un tópico de evaluación.

- Se les hará entrega de una constancia de realización de obra mural expedida por la coordinación de difusión de cultura de la UAEH.
- Se proporcionará zapatos y overol de trabajo.
- Alimentación los días de trabajo en el mural
- Seguro de vida.
- 1 equipo básico de pinceles, pintura y materiales.

Estímulos para los integrantes

