

37:75(866.14)(043)

A. 727
C. 1

PLAN DE TESIS

UNIVERSIDAD TECNICA DE COTOPAXI

CARRERA : *Ciencias de la Educación*
Especialidad : ARTESANIA ARTISTICA

TITULO DE LA TESIS: "ELABORACION DE UN MURAL
EN LA U.T.C. CON LA
TECNICA DEL ACRILICO"

POSTULANTES: - MONICA ARMAS C.
- LUIS ESTUPIRAN T.
- FREDDY GARCIA V.

DIRECTOR: LIC. VICTORIA ZAMBONINO



1. SELECCION Y DELIMITACION DEL TEMA DE LA TESIS

Luego de haber realizado varias observaciones, al espacio físico de la Universidad Técnica de Cotopaxi, sabiendo que el edificio es nuevo por lo que existe la falta de decoración en sus paredes hemos visto que es importante realizar un Mural en uno de sus espacios o sitios, llevándose éste a una investigación minuciosa que será de mucha importancia.

2. JUSTIFICACION DEL TEMA SELECCIONADO

Como estudiantes de Ciencias de la Educación, especialización Artesanía Artística, creemos conveniente demostrar los conocimientos adquiridos durante los años de estudio en la materia de Pintura.

Hemos tomado en cuenta la entrada principal de la Universidad, siendo primordial alcanzar y cubrir en un tiempo determinado, utilizando la técnica del acrílico. El lugar es el más apropiado, con iluminación natural, su dimensión es de 4.20 m. x 2.92 m. se elaborará con pinturas acrílicas de vivos colores y gran duración. Finalmente se dará el tratamiento para su conservación.

3. ELABORACION DEL MARCO TEORICO

La elaboración de esta tesis obedece con mayor claridad, no como un estudio más dentro de Dibujo y Pintura al estilo convencional, sino como una herramienta útil, capaz de despertar en el lector su capacidad creativa, así como la sensibilidad artística que todo hombre lleva dentro; demostrando de una manera sencilla los caminos más eficaces para alcanzar los conocimientos artísticos.

Para la realización del siguiente trabajo iniciaremos con una preferencia histórica. Hay que recurrir a la imaginación para sentir la fuerza que debieron proyectar las paredes de las grandes iglesias románicas llenas de pinturas; las que por deficiencias de las técnicas usadas desaparecieron rápidamente.

Además los cambios de gusto contribuyeron a que esa sinfonía policroma desapareciera.

Con el cambio del ideal arquitectónico que se produce a partir del siglo XII en España, las superficies para ser pintadas, dentro de las iglesias, disminuyen por la necesidad de abrir amplios ventanales, de esta manera solo quedan libres la parte inferior de los muros, algunas bóvedas y retablos.

Esas pinturas van a sufrir la influencia de la composición de los vitrales y quedarán compartidas por

gruesos trazos semejantes a la varillas de plomo necesarias para el montaje del vidrio.

Además se tratará sobre los colores y daremos algunas informaciones prácticas que puedan ser útiles.

Es importante saber por ejemplo: qué es Pintura y qué es colorante: qué diferencia existe entre pintura al óleo y la pintura al temple, como se diferencia en el momento del secado, etc.

Por lo que trataremos sobre a práctica.

La materia prima se encuentra en forma de polvo de colores que tiene la consistencia de talco.

Este polvo está formado por los pigmentos que se obtienen del mundo mineral, vegetal y animal, o puede ser de origen sintético.

Estas sustancias machacadas y reducidas a polvo son insolubles, y usadas a un excipiente se puede fijar en un soporte, se éste: tela, cartón, papel, madera u otros.

Los pigmentos inorgánicos naturales son las tierras y los ocres, como la tierra de Siena natural y calcinada, y las tierras verdes.

Los pigmentos inorgánicos o sintéticos se obtienen, sin embargo mediante procesos químicos de precipitación, sublimación o ataque químico de los metales.

Los pigmentos orgánicos presentan una enorme variedad de tonos de gran brillantez y un elevado poder colorante, respecto de pigmentos inorgánicos que poseen un poder colorante relativamente más débil y tonos menos brillantes.

Los colorantes, son sustancias coloradas solubles que penetran (más que fijarse) en el soporte. Los colorantes vegetales o animales fueron conocidos por los egipcios hace más de 4.000 años.

Hacia la segunda mitad del siglo XII surgieron los colorantes a la anilina que desde entonces han gozado de un utilización muy amplia: los tintes para telas hasta los colores para impresión o para teñir madera.

En el ámbito del arte, los colorantes se producen con la misma gama de tonalidades que los pigmentos, se diluyen en agua y alcohol y se utilizan como la acuarela.

En cuanto a la naturaleza de los materiales y técnicas, nos referimos a lo siguiente:



- **TEMPLE.**- Resulta de la mezcla del pigmento añadido a aglutinantes como huevo, leche, goma, cera, resinas de diverso origen.

Es una técnica empleada desde el siglo IX. Alcanzó su plenitud durante el siglo XV, y fue sustituida por el óleo. La luminosidad, el empleo de tintas planas y la ausencia de empastes la caracterizan.

- **OLEO.**- Resulta de la mezcla de pigmentos con aceites secantes. Siendo el procedimiento más empleado y difundido en la actualidad. Fue iniciado por Van Eyck en el siglo XVI. Se caracteriza por colores cálidos; empastes y los característicos fundidos de sus tonos por sus propias cualidades, ha permanecido vivo a través del tiempo.

- **GOUACHE.**- Comenzó a ser empleado por los miniaturistas medievales y su uso se extendió durante el siglo XII. Esta técnica es menos luminosa que la acuarela tiene un carácter opaco.

Para dar esa opacidad se adiciona al blanco.

- **ACRILICO.**- El pigmento añadido a resinas acrílicas produce pintura acrílica.

El acrílico, que es la técnica que nos interesa

para nuestro estudio, es un descubrimiento reciente (1.920) y cuenta con numerosos seguidores.

Este tipo de obras se distinguen por los colores limpios y un brillo semisatinado.

4. PROBLEMATIZACION

En el área de la Artesanía Artística, creemos los egresados de esta facultad, que el camino donde se expresan los propósitos del arte, creación y estética serán plasmados en el mural que vamos realizados.

Este campo es rico de investigación para la formación académica, las experiencias vivenciales y el trabajo cotidiano que los desplegamos en esta área: que ha fortificado para desenvolvernos en óptima manera y aplicarlo en forma adecuada, precisa y con un mensaje de fácil comprensión, que sirva no sólo como un adorno estético, sino como motivación de obra de arte y diseño: desarrollándose la técnica del acrílico y utilizando los materiales apropiados para dicha técnica.

5. DETERMINACION DE LOS OBJETIVOS

5.1. CENTRAL

- Elaborar un Mural en la entrada principal de

la Universidad Técnica de Cotopaxi la técnica del acrílico.

5.2. COMPLEMENTARIOS

- Demostrar los conocimientos adquiridos aplicando la técnica del acrílico, despertando el interés en la sociedad acerca de la importancia del desarrollo académico, para la formación integral del individuo.

- Investigar acerca de la naturaleza de materiales en pintura y de que manera actúa la humedad relativa en los materiales utilizados en el mural a ejecutarse.

6. FORMULACION DE HIPOTESIS

6.1. La elaboración del Mural en la U.T.C. pintado con la técnica del acrílico da mejor resultado, ahorra tiempo y crea un juicio crítico de la realidad nacional en la que se desenvuelve el ser humano, lo que motiva un cambio de conducta.

6.2. La creatividad y el aprovechamiento del espacio libre da una mejor apreciación del mensaje.

6.3. La humedad relativa del ambiente, donde vamos a

pintar el Mural garantiza la durabilidad de los materiales a utilizar.

7. DEFINICION DEL PROCESO METODOLOGICO

- Los métodos teóricos que desarrollan la construcción de la teoría científica, y en enfoque general para abordar el problema en este caso del arte, para luego interpretar el resultado de la investigación al aplicar el Mural, es el de la Inducción.

- Deducción o Hipotético- Deductivo de donde tomaremos y partiremos con la idea general o central para llegar a un todo, es decir, de lo simple a lo complejo para ir concatenando paulatinamente los progresos, ya que el trabajo tenga éxito deseado con los objetivos propuestos, aprovechando la metodología activa y las metas más eficaces.

Además emplearemos las entrevistas, investigación de campo y bibliográfica.

8. CONSTRUCCION DE LAS VARIABLES

El sistema de variables que se utiliza en el desarrollo de esta investigación son las siguientes:

De los murales:

8.1. V. Ind. La elaboración del Mural en la U.T.C.
pintando con la técnica del acrílico.

V. Dep. Da mejor resultado, ahorra tiempo y crea
un juicio crítico de la realidad
nacional en la que se desenvuelve el ser
humano, lo que motiva a un cambio e
conducta.

V. Int. Creatividad en diseño, en color, en
materiales, en técnica, Grado de
conocimiento, capacidad creativa,
recursos, instrumentos, observar,
analizar, dialogar.

8.2. V. Ind. La creatividad y el aprovechamiento del
espacio libre.

V. Dep. Da una mejor apreciación del mensaje.

V. Ind. La observación, ubicación, materiales a
utilizar.

8.3. V. Ind. La humedad relativa del ambiente.

V. Dep. Garantiza la durabilidad de los
materiales.

V. Int. Observación, diálogo, manejo de
instrumentos de mediación de humedad y
temperatura.

9. SELECCION DE LAS TECNICAS DE INVESTIGACION

VARIABLES		TECNICAS		
INDEPENDIENTES	DEPENDIENTES	BIBLIOGRAFIA	OBSERVACION	ENTREVISTA
- La elaboración del mural en la U.T.C. pintado con la técnica del acrílico.	- Da mejor resultado, ahorra tiempo crea un juicio crítico de la realidad nacional.	Consultas en libros, folletos, etc.	Observar murales, afiches, etc.	estructurada y no estructurada
- La creatividad y el aprovechamiento del espacio libre	- Da una mejor apreciación del mensaje		Observar murales	Estructurada y no estructurada
- La humedad relativa del ambiente	- Garantiza la durabilidad de los materiales a utilizar	Consultas en libros enciclopedias folletos.	Observar mediante el higrómetro	Diálogo y asesoramiento con un meteorólogo

10. ESQUEMA TENTATIVO

CAPITULO I

HISTORIA DE MURALES

- 1.1. Antecedentes del Mural
- 1.2. Muralistas de los más destacados
- 1.3. Murales. características

CAPITULO II

NATURALEZA DE LOS MATERIALES

- 2.1. Los colores: Tipos
- 2.2. Los colorantes: Tipos
- 2.3. Elaboración de los colorantes

CAPITULO III

TECNICAS UTILIZADAS EN MURALES

- 3.1. Pintura al Fresco
- 3.2. Temple
- 3.3. Oleo
- 3.4. Gouache
- 3.5. Acrilico

CAPITULO IV

EJECUCION DEL MURAL

- 4.1. Bocetos
- 4.2. Humedad.- Estudio
- 4.3. Preparación de la superficie a pintar
- 4.4. Pintar el fondo del mural
- 4.5. Traspaso del diseño a la pared
- 4.6. Delineación del diseño con pintura

- 4.7. Pintar las figuras por partes
- 4.8. Tratamiento para la mejor conservación del mural
- 4.9. Valores Plásticos
- 4.10. Aspectos: Artísticos, Cultural, Político y Social.

11. CRONOGRAMA DE TRABAJO

T E O R I C O

	PERIODO											
	1955			1956			1957			1958		
	OCTUBRE	NOVIEMBRE	DICIEMBRE	ENERO	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO	JUNIO			
ETAPA	1 2 3 +	1 2 3 +	1 2 3 +	1 2 3 +	1 2 3 +	1 2 3 +	1 2 3 +	1 2 3 +	1 2 3 +	1 2 3 +	1 2 3 +	
- Organización de Dirección de obra	X											
- Entrega y construcción teórica de dibujos de obra	X	X X X X X	X X X X X									
- Recepción de datos fotográficos				X X X X X								
- Planificación de trabajo					X X X							
- Embarcos						X X X						
- Pise de bodega							X X X					
- Preparación del presupuesto de mano de obra y construcción								X X				
- Preparación del presupuesto de obra									X X			
- Preparación del presupuesto definitivo										X X X X		
- Entrega del trabajo.											X X X	

PRACTICO

ETAPA	PERIODO											
	TIENE			TIENE								
	DICIEMBRE	ENERO	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO	JUNIO	JULIO	AGOSTO	SEPTIEMBRE	OCTUBRE	NOVIEMBRE
1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
<ul style="list-style-type: none"> • Utilización del riego para el a. u. n. d. • Estabulación de D. b. e. s. e. para el a. u. n. d. • Preparación de la D. b. e. s. e. al a. u. n. d. • Preparación de la superficie para la utilización del a. u. n. d. • Estabulación del a. u. n. d. 	X X X	X X X X	X									



Dedicatoria

El presente trabajo compendio de nuestro esfuerzo y dedicación, lo hacemos extensivo a nuestros familiares, quienes mediante su cotidiano sacrificio y comprensión nos supieron apoyar incondicionalmente para que, veamos cristalizados nuestros anhelos y deseos de superación.

Gracias. Muchas gracias por su impercedero apoyo

Mónica, Luis, Freddy

Agradecimiento

Queremos exteriorizar nuestros mas sinceros agradecimientos a todos quienes han hecho posible la existencia de este importante Centro Universitario en la persona de sus Autoridades y Cuerpo Docente.

De manera especial a nuestra directora de tesis Lic. Victoria Zambonino, quien con su valioso aporte a hecho posible la culminación de la presente tesis.

INDICE

<u>CONTENIDO</u>	<u>PAG.</u>
DEDICATORIA	
AGRADECIMIENTO	
INTRODUCCION	
CAPITULO I	
HISTORIA DE LOS MURALES	
1.1.	Historia de los Murales 1
1.2.	Posteriores Murales 8
1.3.	Muralistas Latinoamericanos 12
1.3.1.	El Realismo Naturalista 12
1.3.2.	La Nueva Realidad 18
1.3.3.	Abstracto 19
CAPITULO II	
NATURALEZA DE LOS MATERIALES	
2.1.	Los Colores: Tipos 22
2.1.1.	El Color 22
2.1.2.	Tipos 23
2.2.	Colorantes: Tipos 24
2.2.1.	Los Colorantes 24
2.2.2.	Tipos 25
2.3.	Elaboración de colorantes 29
CAPITULO III	
TECNICAS UTILIZADAS EN MURALES	
3.1.	Pintura al fresco 32
3.1.1.	Ante todo, un proyecto a escala 33

	reducida	
3.1.2.	Segundo Paso: La realización del "Cartón"	34
3.1.3.	Estudio previo, en el dibujo o "Cartón" de "Zonas de Interrupción y Unión del Fresco"	36
3.1.4.	El Estarcido	37
3.1.5.	Colores recomendables para pintar al fresco	38
3.2.	El Temple	40
3.2.1.	Superficies	43
3.2.2.	Pinturas	48
3.2.3.	Equipo	50
3.2.4.	Técnicas	51
3.3.	Oleo	56
3.3.1.	Superficies	56
3.3.2.	Pinturas	60
3.3.3.	Equipo	62
3.3.4.	Técnicas	65
3.4.	El Gouache	70
3.4.1.	Superficies	71
3.4.2.	Pinturas	72
3.4.3.	Equipo	73
3.4.4.	Materiales	74
3.5.	Acrílico	75
3.5.1.	Superficies	75
3.5.2.	Pinturas	77
3.5.3.	Técnicas	78

CAPITULO IV

EJECUCION DEL MURAL

4.1.	Primer Paso. Realización de Bocetos	80
4.2.	Segundo paso: Medición de Humedad	82

	Relativa	
4.3.	Tercer Paso: Preparación de la Superficie a pintar	83
4.4.	Cuarto Paso: Pintar el fondo del mural	84
4.5.	Quinto Paso: Traspaso del Boceto a la pared	84
4.6.	Sexto Paso: Delineación del boceto con pintura	85
4.7.	Séptimo Paso: Pintar las figuras por partes	85
4.8.	Valores Plásticos	86
4.9.	Aspecto Artístico	89
4.10.	Aspecto Cultural	90
4.10.1.	Aspecto Político	93
4.11.	Aspecto Social	96

CONCLUSIONES

RECOMENDACIONES

GLOSARIO

BIBLIOGRAFIA

ANEXOS

INTRODUCCION

Constantemente se ha discutido sobre el divorcio del arte y el público, razón por la que el pueblo no entiende a los artistas. A pesar de que se puede poner varios ejemplos, es de advertir que, en realidad, no existe dicho divorcio. Lo que hay es un alejamiento de toda manifestación artística, como clara tendencia burguesa, proveniente de las estructuras del poder, que pretenden alejar al pueblo del contacto con el arte y la ciencia, a fin de que el hombre común no tenga conciencia de sus problemas, revelados en las obras de arte de aquellos creadores imbuidos de un profundo compromiso.

Por otro lado, cuando en el arte se plantea asuntos de carácter social, recurren a la tesis de que la pintura no necesita de temas para ser entendida y para que el artista cumpla su misión. Naturalmente esta posición pone a mucha distancia al espectador, ya que no todos están en capacidad de entender el grado de belleza que existe en la cromática, en la composición y en todas las técnicas plásticas puras. Además en contraposición, se ha generalizado la tendencia de suponer que todo aquel que se pone frente a una obra de arte tiene autoridad suficiente para criticar lo que el artista transmite en un cuadro, en un mural, en una escultura.

Esta tendencia y lo expuesto anteriormente, han creado un fenómeno bipolar: por un lado la separación del público del artista y, por otro, la inclinación de un sector que ha creado un esquema mental facilista de interpretación, lleno de valores estéticos, que mucho tienen que ver con el condicionamiento publicitario.

Mario Dionisio dice: "un arte que se comprende está condenado en sí mismo". Por eso y para justificar la ausencia y la comprensión del basto público se ha querido menospreciar todo lo que se llama "arte moderno". Con estas palabras "arte moderno", se quiere indicar que no sirve ninguna manifestación artística que no se identifique con el esquema publicitario.

Además, para justificar el alejamiento del público, se cita los ejemplos de los pintores impresionistas y post-impresionistas, así como los casos de Roault, Chagall, Picasso, de los abstractos y no figurativos.

Ante esta argumentación, sólo es suficiente recordar los ejemplos de los artistas del renacimiento y, especialmente, el del pintor Cimabue, cuando todo el pueblo aclamó y paseó por la ciudad de la obra que acabó de pintar.

Este fenómeno se produjo en virtud de la identidad que surgió entre el interés del público y la verdad del mensaje que tenía la obra. Y revela que toda obra de arte

es entendida, asimilada y captada en toda la dimensión de su mensaje, cuando el artista se convierte "en la antena social" de su tiempo, de la sociedad y del hombre.

"La tarea del historiador del arte no es comenzar por aprobar o rechazar una obra, según su opinión personal, sino intentar explicarla a la luz de sus propias premisas". En esta forma, una obra de arte no debe ser explicada ni entendida de acuerdo a las ideas, a los principios individuales de quien critica o, en su defecto, de quien la mira, porque la tarea fundamental es desentrañar el contenido de la obra, para explicarse así mismo y explicar a los demás, de acuerdo a los valores del mensaje.

Cuando se aprueba o rechaza una obra de arte, desde el punto de vista particular, de acuerdo a un criterio que responde solo a una posición individual y se generaliza, se logra el divorcio, el alejamiento del público.

Sin embargo, a veces el divorcio entre el público y al artista puede producirse por la acción del propio creador que, al no saturarse de la verdad y los valores de la sociedad en la que vive y a la que tiene obligación de devolver sus conocimientos y experiencias, crea obras alejadas del interés colectivo, huérfanas de contenidos esenciales.

"Cuando el artista comulga con los intereses de las

grandes masa humanas, el público comprende inmediatamente su obra, la admira, no hay divorcio posible". Con esto se quiere expresar que no hay obra de arte, a pesar de la dificultad que tenga el lenguaje plástico que, al final, no sea entendida y se identifique con el pueblo, así el mensaje, al ser asimilado, se convierte en un nuevo conocimiento que se adentra en la sociedad de la comunidad.

En el caso de la presente obra, que es un mural que lo realizamos como tesis de grado, tomada de las obras de Guayasamín, el fenómeno de la incomunicación no se produce debido a que el artista utiliza un lenguaje didáctico, claro, preciso y simple, al alcance de cualquier mentalidad, para exponer tesis que todos atañe e interese.

CONCEPTO ARTISTICO DE LA PINTURA MURAL

Dejemos sentado, ante todo, que la pintura mural es algo que está en función de, es decir, no constituye -como un dibujo o un cuadro- una obra de arte en sí misma, aislada e independiente de otras obras, sino una obra aplicada a otra: a un muro que forma parte de una habitación que a su vez forma parte de una edificación.

Es esencial, por tanto, que la pintura mural sea ideada, proyectada y realizada en razón del lugar a que va destinada: no puede ser un cuadro con marco que, como ventana abierta al exterior, nos lleva a un mundo distinto del que nos rodea.

CAPITULO I

HISTORIA DE LOS MURALES

En 1879. el Marqués Marcelino de Santuola descubrió lo que se conoce como la "Capilla Sixtina de la Prehistoria": Las cavernas de Altamira. En ellas existen pinturas realizadas hace aproximadamente cuarenta mil años, lo que las constituyen las obras pictóricas más antiguas de la humanidad.

Hay otras cavernas pintadas en esta zona que abarca el norte de España y el sur de Francia, aunque pocas con la calidad de las de Altamira y de Lascaux.

En estas pinturas lo que sobresale son las figuras de animales de la época, existiendo gran número de imágenes de bisontes, renos, jabalíes, ciervos, todos los animales necesarios para la alimentación y sobrevivencia del hombre de aquella época.

Esto ha llevado a demostrar que el objeto de plasmar estas obras de arte, más que la pura contemplación de la belleza, era el rito mágico mediante el cual nuestros antepasados sentían asegurada la caza del animal representado.

Este afán de dominar a la naturaleza a través de imágenes establece el primer manifiesto religioso de la humanidad, de ahí la necesidad de los artistas primitivos de reflejar una imagen muy aproximada de los animales mediante el dibujo de síntesis, con economía de recursos y fuerza en el uso del color. Características que miles de años después apreciamos en los artistas contemporáneos.

La arquitectura era para los egipcios la principal manifestación del arte, siempre complementada por la escultura, ya fuera la figura libre y los innumerables relieves y jeroglíficos que cubrían todas las superficies disponibles con temas rituales que se repetían para cumplir con los ordenamientos religiosos.

El color era usado para resaltar los valores de los jeroglíficos que narraban la vida de los difuntos o de sus dioses preferidos, por que todo el arte estaba destinado a cumplir con la necesidad de sostener la vida del alma en el más allá.

La pintura, como actividad separada de la escultura, no se encuentra sino hasta mil quinientos a. C., cuando se fija en Tebas la capital del imperio. Un simple detalle técnico explica la situación: la piedra cercana a Tebas no se dejaba trabajar con

facilidad por el cincel y el martillo. Eso obliga a pintar lo que antes se esculpía.

Aunque los temas siguen siendo los mismos: la vida del difunto en sus mejores facetas y su viaje a la eternidad: la pintura alcanza un desarrollo artístico desconocido hasta ese momento, donde con frecuencia se encuentra gracia en la brillantez del colorido y a pesar del rigor temático se suaviza en dibujo.

Durante el reinado de Amenofis IV (1370-1350 a.C.) esta situación cambia pues este faraón propone una serie de reformas que en la pintura se advierten al mostrar la vida íntima de la nobleza y se provoca una tendencia realista opuesta a la rigidez tradicional. Esta situación desaparece con el faraón que la promovió y ya bajo los Ramsés se recae el frío academismo típico de arte del antiguo Egipto.

Todos los amantes del arte tienen el sueño frustrado de no conocer cuánto la gran civilización griega produjo en pintura, pues no han llegado hasta nosotros obras de la magnitud de la arquitectura y escultura de la época clásica. Lo que de pintura conocemos actualmente son las decoraciones de la cerámica que deben ser estudiadas a parte de las manifestaciones propiamente pictóricas.

Un leve atisbo a esa posible pintura helénica son los retratos de las tumbas de Fayúm, en Egipto, donde personajes griegos fueron enterrados durante la tardía época helenística: en esas obras es posible apreciar la técnica de realización en la encáustica y el realismo con profundidad psicológica que las colocan en lugar preferente dentro de la historia del arte.

Es impresionante la calidad de la pintura romana que nos ha llegado en los restos de las ciudades de Italia y, sobre todo, de Pompeya. El tema más común en estas obras es el de la mitología, donde se revela la enorme influencia griega, pero es digno de señalarse la representación de escenas históricas como batallas y entradas triunfales, de la naturaleza y, más que nada, retratos de impresionante poder de sugestión.

Es Pompeya la ciudad donde ha sido estudiada y disfrutada con más intensidad la cultura romana.

Esto se debe al estado de conservación de la ciudad cuando quedó enterrada por lava volcánica en el año 79 de nuestra era, se caracteriza por representar detalles ornamentales, además de los temas antes señalados, mediante el uso de la técnica de fresco, que se pudo conservar intacta, siendo base de

profundas investigaciones y estudios.

El reinado de Justiniano en el imperio Romano de Oriente, que tuvo su capital en Constantinopla, marca la culminación del arte bizantino con la producción de la pintura monumental que se expresa con preferencia a través de la técnica del mosaico, técnica usada por su durabilidad pero que a la vez otorga posibilidades ópticas muy especiales a las obras realizadas.

La catedral de Santa Sofía es el principal de los monumentos del arte bizantino y los mosaicos que recubren la curva de bóvedas, cúpulas y ábsides fueron el modelo que posteriormente se extendió por Grecia, los Balkanes, Rusia y el sur de Italia, destacando los mosaicos de San Demetrio en Salónica y de San Apolinar in Clase de Rávena.

Cuando se produce la llamada "querrela de las imágenes", donde se discutió si la representación de las figuras de los personajes de la religión cristiana era una vuelta al paganismo o no, quedó prohibido la temática de la vida de Cristo y los santos, los pasajes de la biblia y las leyendas que divulgan los Evangelios Apócrifos.

En este momento se inicia una serie de experimentos



lejanamente simbólicos, en base de formas geométricas o vegetales que tienen relación con las decoraciones del Medio Oriente , cuyos conceptos religiosos son semejantes a los que se impusieron en la famosa disputa de las imágenes.

Es importante tomar en cuenta la pintura al fresco que siguiendo los modelos bizantinos se realizó, sobre todo, en los Balkanes. También son importantes las miniaturas que decoraban los murales de esa época.

Hay que recurrir a la imaginación para sentir la fuerza que debieron proyectar las paredes de las grandes iglesias románicas llenas de pinturas, las mismas que por deficiencias de las técnicas usadas desaparecieron rápidamente. También los cambios de gusto contribuyeron aunque esa sinfonía policroma desapareciera.

Con el cambio del ideal arquitectónico que se produce a partir del siglo XII, las superficies para ser pintadas dentro de las iglesias disminuyen por la necesidad de abrir amplios ventanales, de esa manera solo quedan libres la parte inferior de los muros, algunas bóvedas y retablos. Esas pinturas van a sufrir la influencia de la composición de los vitrales.

Junto al arte del vitral, característico del arte gótico, la pintura en miniatura es una de las aportaciones artísticas de este período y las podemos admirar en tablas tan famosas como las realizadas por el anónimo Maestro de Moulins y en los libros de Horas, que eran los devocionarios de nobles y clérigos importantes, y en que los cuales se despliega, mediante las ilustraciones al texto y al dibujo de las letras capitales, toda la imaginación y el colorido que fueron propios de aquella época.

En las miniaturas se da una de las primeras formas de la pintura aislada de la arquitectura, obras producidas generalmente por los mismos decoradores de murales, quienes abandonaron los sistemas de usar fondos lisos y dorados que derivan del bizantinismo. También tienen importancia dentro de la evolución del arte pictórico por realizar los primeros paisajes y disminuir la composición de escenas dentro de medallones.

La culminación del arte gótico se dió en Italia al principio del siglo XIV con el establecimiento de las llamadas Escuelas de Siena y Florencia.

1.2. POSTERIORES MURALES

En el año 1400 de nuestra era, el arte medieval agonizaba en toda Europa, pero los países Bajos se mantenían fieles al espíritu gótico. Esta circunstancia hizo posible que en esta región surgiera un estilo casi renacentista llamado Gótico tardío, fundamentalmente representado por cuatro artistas: Hubert y Jan van Eyck (1382-1440), Roger van der Weyden (1399-1464) y Hieronymus Bosch "El Bosco" (1450-1516).

Los dos primeros hicieron aportes definitivos a la pintura. Se puede decir que descubrieron la importancia de la luz, perfeccionaron la técnica de la pintura al óleo que se sigue usando hasta nuestros días.

Roger van der Weyden fue un gran explorador de los sentimientos humanos en el arte religioso y, de alguna manera, el precursor del estilo flamenco que tantas obras maestras aportaría en la pintura universal.

La visión fantástica de Bosch, saltó la barrera del tiempo y produjo obras de carácter surrealista 424 años antes de que esa escuela surgiera.

El gótico tardío coincidió con el asentamiento de la burquesía y el inicio de la coexistencia entre la pintura profana y la religiosa. Aportó el arte del retrato, abandonó la decoración dorada y utilizó colores naturales, brillantes y suntuosos, tuvo predilección por la delicadeza de las formas, las figuras delgadas, el detalle, la profundidad y el espacio en la composición, el lujo de la vida cortesana.

El afán narrativo que el mural desarrollo fue más allá de lo que pretendía, porque gracias a éstos podemos conocer costumbres, temores y detalles de la sociedad que presenció la llegada del renacimiento.

Mil años separaban a Italia de la caída del imperio romano. Demasiados años de espera para volver a ser, para hacer resurgir el esplendor de la antigüedad clásica, para renacer.

Y una serie de circunstancias afortunadas se combinaron para producir uno de los movimientos más intensos y fructíferos de la Historia del arte occidental: el renacimiento italiano. El ocaso de la edad media era evidente. El antiguo orden feudal, fue reemplazado por la poderosa insurgencia de la burquesía. Las ciudades italianas se convertían en los centros económicos y artísticos más importantes

de la época. Nos equivocariamos si pensáramos que el renacimiento es pura y llanamente el retorno a los modelos clásicos griegos y romanos.

El renacimiento es una reafirmación del individuo, un nuevo concepto del hombre y del mundo, que toma de la antigüedad clásica características generales, temáticas y motivos ornamentales, es decir, una idea global que tiene que pasar por el tamiz del tiempo.

En el caso de la pintura renacentista, esta circunstancia es más evidente por la sencilla razón de que no se conocían modelos originales del arte pictórico clásico.

Leonardo Da Vinci, (1452-1519) es el genio más polifacético que ha dado la humanidad y el prototipo del hombre renacentista. Siendo artista por formación y pensamiento se dejó llevar hacia otras disciplinas que lo robaron tiempo a su producción pictórica. Sus pinturas son escasas, no así son dibujos que suman miles.

Observador constante de la naturaleza y poseedor de un tremendo poder analítico, va descubriendo a cada instante, máquinas de guerra, misterios del cuerpo humano, leyes aerodinámicas, etc, todo lo dibuja y en seguida lo abandona en una secuencia interminable

de proyectos inconclusos, como si el objeto de su vida fuera la búsqueda de algo inalcanzable.

Leonardo descubrió la técnica del sfumato que consiste en degradar el color en tal forma que luces y sombras se integren con suavidad de humo.

También anunció las leyes del equilibrio dentro de la composición y realizó sorprendentes estudios anatómicos de la figura humana que permiten proporcionarla a la perfección.

Pintó la Última Cena y la famosa Gioconda o Mona Lisa cuya sonrisa es uno de los misterios más debatidos del arte, aunque se podría pensar que se ríe de quienes no creyeron en el genio visionario de Leonardo.

Si Leonardo representa la curiosidad, la perfección técnica, la inquietud científica y la constante innovación, tres características típicamente renacentistas, qué le queda a Miguel Ángel Buonarroti?

En primer lugar le queda el hombre como gran protagonista de los dramas divinos o profanos, luego, la pasión vital y un inmenso poder de realización y, para terminar, el fanatismo místico

por la belleza y el dominio absoluto de las artes monumentales. llámese pintura, escultura o arquitectura.

Cuenta la historia que Miguel Angel llegó al techo de la Capilla Sixtina atrapado por una conjura fraguada por artistas rivales para desacreditarlo ante el Papa Julio II, es decir, que aceptó el encargo más por obligación que por voluntad propia. Y sólo cuatro años le bastaron para terminar el fresco más impresionante de todos los tiempos: La creación de Adán. Un Dios enteramente pagano frente a un hombre tan perfecto que se antoja divino, en una pintura que parece escultura por su composición y vigor.

En 1534 Miguel Angel volvió para pintar El Juicio Final, otro fresco donde dicen que incluyó, como condenados a quienes lo empujaron a la pintura.

1.3. MURALISTAS LATINOAMERICANOS.

1.3.1. EL REALISMO NATURALISTA.

Los murales cobraron ímpetu universal en los de tres mexicanos brillantes y fuertes: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, quienes fueron los primeros en

crearlos.

Más adelante surgió Guayasamín, el ecuatoriano que es un grito de rebeldía.

Ningún movimiento pictórico americano ha tenido tanta resonancia mundial, ni ha influido a tantos artistas de este continente, tampoco ha sido tan atacado como el muralismo mexicano. Muchos lo califican de panfletario y productor de obras que se miden en metros cuadrados y no por su valor artístico; pero al mismo tiempo, otros lo consideran el único arte verdadero y adecuado a la realidad latinoamericana y la pintura que ha logrado expresarse en el lenguaje de la gente para la cual fue creado.

Cuando se habla del muralismo y su contenido político, las opiniones se dividen y los ánimos se acaloran. Lo que nunca se discute es el talento de los tres pintores que lo hicieron posible: el técnico nacionalista Diego Rivera (1886-1957), el rebelde pintor de hombres en llamas José Clemente Orozco (1883-1949) y el dinámico innovador David Alfaro Siqueiros (1898-1974), los tres consagrados en el arte universal.

El ecuatoriano Oswaldo Guayasamín nació en 1919, discípulo de los muralistas y famosos por sus cuadros patéticos, llenos de rostros angustiados y manos crispadas, también pertenece a este realismo de denuncia que goza de tanta aceptación popular.

Al hacer un análisis retrospectivo de la obra de Guayasamín, como signos iniciales del mural Ecuador, hay que recordar sus obras "Hoy Paro", "Huacayñán" y "Edad de la Ira" para concluir que desde 1938, en que pinta el cuadro sobre el obrero, hasta la Edad de la Ira, su preocupación ha sido la de encarar y denunciar los problemas de nuestra sociedad, de América Latina y del Mundo.

Por ello palpitan el mismo pensamiento, la misma intención, el mismo mensaje.

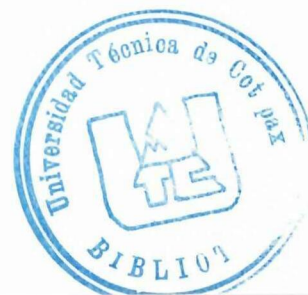
Por otro lado, su técnica se ha depurado hasta llegar a su simplificación total dejando sólo lo absolutamente necesario. Con pocos elementos Oswaldo Guayasamín demuestra todo un fenómeno histórico o todo un problema social. Esta simplificación ha hecho que su obra sea asequible a todos y que se haya universalizado su mensaje, ya que su concepción es la misma

que tiene el hombre contemporáneo, en cualquier latitud de la tierra.

El mural "Ecuador" no es la primera obra de esta naturaleza que realiza Guayasamín. Anteriormente, en 1948, ejecutó un mural para la Casa de la Cultura Ecuatoriana sobre un tema de nuestra historia. Siempre ha estado presente en el espíritu de Guayasamín los problemas del país, los asuntos de su historia, la situación del hombre que habita estas latitudes.

En este mural aborda el tema del "Incario y la Conquista". Siguiendo en parte, la técnica de los murales de Orozco, con quien aprendió a pintar al fresco, presenta el problema de la conquista, no como un enfrentamiento de dos culturas diferentes, sino más bien, un conjunto de indígenas realizando varias actividades, desde la recolección del maíz hasta la presencia divina, significada en un círculo que representa al sol, delante del que se halla la gran figura de Atahualpa.

El segundo mural que ejecutó es el que cierra su extraordinaria colección denominada "Huacayñán" o "El Camino del Llanto".



Este mural es una síntesis de todo lo que había planteado en los 100 cuadros que componían la exposición.

Su tercer mural lo realizó en el Edificio de la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad Central de Quito. Esta obra esta ejecutada con mosaicos de cristal de Venecia sobre el tema de la "Historia de la Civilización". La composición demuestra un dominio absoluto del "Espacio de Oro", con el que está dividido el mural.

En esta obra Guayasamín arranca desde la primera planta petrificada hasta el hombre espacial, después de mostrar al minotauro, como símbolo de la cultura clásica, a las culturas primitivas sobre las que se ha desarrollado la cultura contemporáneo, representada en la clásica elipsis que simboliza la era atómica.

Hace una simplificación total de elementos sin necesidad de llegar a lo anecdótico, ni al relato, lo que habría exigido una composición abigarrada en la que las figuras y los temas se habrían superpuesto para dar la idea de cómo se ha desarrollado la civilización desde

las etapas primitivas y clásicas, hasta la era cósmica.

Un cuarto mural, realizado al fondo de la escalera principal del Palacio Presidencial, está inspirado en la aventura más prodigiosa del espíritu español, que alucinado por la leyenda de El Dorado, descubrió el gran Río de las Amazonas.

Por fin tenemos su último mural, que lo ha denominado, nuevamente "Ecuador" en el que revela su dominio plástico extraordinario, sin antecedente alguno en cuanto a la concepción y soluciones estéticas, sino una madurez de criterio y pensamiento, cuyas bases está en el conocimiento decantado de los fenómenos históricos de nuestro país.

En cuanto a la simbología del mural se puede hallar, si se quiere, un antecedente en su conjunto escultórico que se levanta en la Plaza Cívica de Guayaquil y cuyo tema es la "Patria Nueva".

Cándido Portinari (1903 - 1962), pintor de rítmicos negros mulatos representa en Brasil al movimiento de pintura social y carácter

nacionalista que se originó con el muralismo mexicano y que aún en nuestros días parece molestar a tantos.

1.3.2. LA NUEVA REALIDAD

Hay pintores que no abandonan la realidad para asegurarse un lenguaje pictórico universal, tal es el caso de Rufino Tamayo (1899), pintor mexicano que se interesa en el tratamiento de los temas, reuniendo los influjos de las más cercanas técnicas europeas con la herencia prehistórica para lograr una obra que profundiza en lo mexicano sin negar la comunicación con todos los hombres.

Es una situación semejante a la del cubano Wilfredo Lam (1902) que a su nacimiento tropical reúne el mestizaje de negro y chino que obliga a ver como natural la simplicidad con que la anarquía germina en su obra, dentro de influencias cubistas y surrealistas, mostrando un mundo vegetal, selvático y mágico muy particular.

El uruguayo Joaquín Torres García (1874 - 1949) se lanzó en la teoría y en la práctica a buscar formas especiales, produciendo unas

pinturas de tipo constructivista donde la imaginación se hace geométrica y los sueños adquieren algo de lógica. El uso de colores planos en formas casi jeroglíficas produce un contraste de vibraciones semejantes a la decoración barroca de las iglesias coloniales americanas. Además todas sus obras, no importando el tamaño, tienen un impulso muralístico pues llaman al espectador múltiple.

1.3.3. ABSTRACTO

En el rescate del mundo prehispánico, el guatemalteco Carlos Mérida ha producido una obra pictórica que si en un principio tenía detalles ligeramente figurativos, pronto alcanza una abstracción en base a formas triangulares y planos de color, recortados, que revelan la ideología plástica de los mayas.

En la búsqueda de lo esencial americano, el chileno Nemesio Antúnez, quien se inicia pintando cuadros cuadriculados en rojo y negro que se modulaban en tonos sutiles, pronto propone la presencia de llameantes volcanes en una pintura abierta de ebullición permanente.

Estas proposiciones donde el fuego se muestra, es característica también del peruano Fernando de Szyslo (1925), que mediante planteos rigurosos en cuadros de tamaño grande, muestra un espíritu cósmico y épico muy organizado que se emparenta con la obra del expresionismo abstracto norteamericano.

Esa misma tendencia aparenta la pintura del nicaraquíense Armando Morales (1927), que tiene como aporte fundamental el haber eliminado cualquier proposición de perspectiva profunda en sus cuadros, buscando en cambio, el movimiento lateral de la visión, y lográndolo al darle vida al plano mediante la modulación de grandes masas de color que llegan a vibrar por los matices leves que les imprime.

Si bien se inicia dentro de esta línea, pronto el panameño Antonio Alvarado (1938) revelará la influencia de ideas orientales en su obra, llegando a pintar de manera semejante a los abstraccionistas japoneses contemporáneos con los cuales convive durante una temporada que pasa en Japón, y exponiendo una gama intranquilizante de grandes cuadros donde el espectador tiene que participar para librarse de la implícita violencia.

Intermedio entre el expresionismo abstracto y la geometrización está el mexicano Vicente Rojo, que establece el rigor formal como idea básica en sus pinturas. Desde un principio su obra presenta elementos geometrizantes que pronto se adueñaran del mundo pictórico de rojo sin llegar a los geometrismos de otros artistas.

CAPITULO II

NATURALEZA DE LOS MATERIALES

El rasgo identificador universalmente de la pintura, entre el resto de las manifestaciones artísticas, es el color. Las obras pictóricas, tanto en el pasado como en el presente, son representaciones plásticas donde el color es protagonista. El temple, el óleo, el acrílico, el pastel, el gouache o la acuarela, son medios de pintura, y por tanto, tienen en común el hecho de que interviene una sustancia colorante: el pigmento.

Paso previo, pues en las iniciación a la pintura en general es el conocimiento de los colores, su comportamiento teórico y su práctica. Sin embargo, este estudio debe completarse con el análisis de conceptos tales como: los colores, los colorantes y su naturaleza.

2.1. LOS COLORES: TIPOS

2.1.1. EL COLOR

El color de un cuerpo es la propiedad que éste

posee de difundir uno de los rayos luminosos del espectro, con exclusión de los demás.

El color propio de un cuerpo es la sensación que produce en nuestra retina las proporciones de luz que no absorbe y que rechaza. Con los colores que consiguen contrastes y armonías que estimulan la sensación emotiva y la valorizan mucho más que si la reproducción fuese en negro y blanco.

2.1.2. TIPOS

Tenemos los siguientes colores:

PRIMARIOS: El amarillo, el rojo-carmin y el azul.

SECUNDARIOS: Resultan de la mezcla de los colores primarios y tenemos, el verde, el rojo-anaranjado y el violeta.

Naturalmente, cada una de estas mezclas binarias depende de la proporción de los primarios que intervengan para conseguir diferentes tonalidades: mezclando por ejemplo, mucho amarillo con un poco de azul, obtendríamos un verde más amarillento.

TERCIARIOS: Resulta de la mezcla entre los tres colores primarios en diferentes proporciones, son los más frecuentes en la naturaleza.

COMPLEMENTARIOS: Un color primario (amarillo, rojo-carmin, azul) es complementario de uno secundario (violeta, rojo, naranja, verde), cuando no ha intervenido en la mezcla para obtener ese color secundario y viceversa. Así por ejemplo, el color amarillo es complementario del violeta (compuesto por rojo y azul), el verde (formado por azul y amarillo) es complementario del rojo-carmin.

2.2. LOS COLORANTES: TIPOS

2.2.1. LOS COLORANTES: Son sustancias coloreadas solubles que penetran (más que fijarse) en el soporte. Los colorantes vegetales o animales fueron conocidos por los egipcios hace más de 400 años. Hacia la segunda mitad del siglo XX surgieron los colorantes a la anilina que, desde entonces, han gozado de una utilización muy amplia: los tintes para las telas, los colores para impresión o para teñir muebles. En el ámbito del arte, los colorantes se producen con la misma gama de tonalidades que

los pigmentos, se diluyen en agua y alcohol y se utilizan exactamente como la acuarela.

Los pigmentos se obtienen del mundo mineral, vegetal y animal, o también pueden ser de origen sintético. Estas sustancias machacadas y reducidas a polvo, son insolubles y unidas a un excipiente, se puede fijar sobre un soporte (tela, cartón, papel, madera y otros).

Los pigmentos inorgánicos naturales son las tierras y los ocre, como la tierra de Siena natural y calcinada, la tierra de sombra natural y calcinada y las tierras verdes.

Los pigmentos inorgánicos sintéticos, se obtienen, mediante procesos químicos de precipitación, sublimación o ataque químico de los metales.

2.2.2. TIPOS

LOS BLANCOS

- **Oxido de Zinc:** es el pigmento que da el blanco más brillante, aunque es ligeramente transparente. Presenta un tono blanco ligeramente azulado y se mezcla bien con otros



zcolores, aclarándolos y manteniéndolos brillantes.

- **Blanco Titanio:** es un bióxido de titanio. Se trata de un pigmento que apareció a principios del siglo XX y que ha ido substituyendo gradualmente a todos los otros blancos, debido a sus elevadas características de opacidad y pureza.

- **Blanco de Barita:** se trata de un sulfato de bario no tóxico. Si se mezcla con sulfuro de zinc da el litopón, un pigmento que se usa en acuarelas.

LOS AMARILLOS

- **Amarillo de cadmio:** es un sulfuro de cadmio que se prefiere a los otros amarillos porque no presenta defectos: la tonalidad va del amarillo limón al anaranjado.

- **Ocre amarillo y amarillo marte:** estos dos pigmentos se obtienen del óxido de hierro y presentan una coloración más o menos amarilla según la cantidad de hierro que contienen.

LOS VERDES

- **Verde esmeralda:** es óxido de cromo verde hidratado. Se obtiene mediante calcinación; es un color transparente con poco poder colorante.
- **Oxido de cromo verde:** a diferencia del verde esmeralda, es muy opaco, pero de tono poco vivo.
- **Verde de cobalto:** es una mezcla de óxido de cobalto y presenta diversas tonalidades.

LOS ROJOS.

- **Rojo de cadmio:** es un sulfoseleniuro de cadmio. se mezcla bien con los amarillos de cadmio y es muy brillante. La cantidad de selenio contenido determina la gradación que da del anaranjado al púrpura.
- **Rojo cinabrio y bermellón:** es un sulfuro de mercurio. Es un rojo antiquísimo; se halla tal cual en la naturaleza; es substituido por los rojos de cadmio.

LOS AZULES

- **Azul de cobalto:** es un aluminio de cobalto obtenido de la calcinación de las sales de cobalto con aluminio. Es muy brillante pero de escaso poder colorante.

- **Azul de prusia:** es un ferrocianuro de hierro muy difícil de encontrar; si se mezclan con los amarillos de cadmio da verdes muy hermosos. Este color fue descubierto hacia mediados del siglo XVIII y presenta un gran poder colorante.

- **Azul ultramar:** es un polisulfuro de sodio; sustituye el antiguo azul ultramar natural que se obtenía machacando finamente el lapislázuli.

LAS VIOLETAS

- **Violeta de cobalto:** es un fosfato de cobalto. presenta poco poder colorante, pero es muy resistente a la luz.

LOS PARDOS

Los pardos van de la tierra de Siena natural a

la tierra de Siena quemada, de la tierra de sombra natural a la tierra de sombra quemada, etc.

LOS NEGROS

- **Negro marfil:** Se obtiene de la calcinación del marfil, hoy en día es imposible de hallar se ha substituido por el negro de hueso, obtenido de la calcinación de tibias de animales, es un bonito negro caliente, con reflejos rojizos y de lento secado.

- **Negro de vid:** se obtiene de la calcinación de los sarmientos de la vid, que después se machacan y se criban.

2.3. ELABORACION DE LOS COLORANTES

El pigmento, componente básico de todo tipo de color, se une a un excipiente; de la clase de excipiente depende el tipo de pintura que se obtiene. De este modo, el pigmento añadido a substancias como huevo, goma, leche, cera o resinas de diverso origen produce el temple; añadido a gomas naturales, glicerina o miel produce acuarela; añadido a aceites secantes produce pintura al óleo, y finalmente, añadido a resinas acrílicas produce

pintura acrílica. El colorante se obtiene, sin embargo, añadiendo a una solución de excipiente una pintura sintética soluble.

Los colores a la acuarela se obtienen mezclando gomas naturales y pigmento. Las gomas naturales son solubilizadas en agua destilada, depuradas y filtradas para obtener el máximo grado de pureza y transparencia. La viscosidad de este vehículo es constantemente controlada y corregida para garantizar una mayor uniformidad por lo que respecta a su consistencia.

Durante la preparación del excipiente se añaden algunas sustancias que garantizan una perfecta conservación de producto antes y después de su utilización. Las sustancias conservantes, evitan su alteración debido al paso del tiempo, las plastificantes hacen menos frágil y menos sujeta a grietas la pintura tras el extendido.

En la pintura a la acuarela el agua tan sólo se colorea; vuelve a quedar limpia después de que el pigmento en suspensión se deposite por gravedad sobre el fondo del recipiente. Cuando más fino y ligero sea el pigmento en suspensión, tanto más tiempo permanecerá coloreada el agua. Los pigmentos con peso específico mayor se precipitan con más

rapidez y, sobre todo en el papel rugoso o de grano grueso, se depositan de forma no uniforme, originando especiales "granulados". Este es el caso de los verdes de cobalto, del violeta de cobalto y de la tierra verde.

Los pigmentos, tras ser mezclados entre sí y luego con el excipiente en mezcladoras especiales, se pasan a las refinadoras de tres cilindros hasta que alcanzan el mayor grado de finura.

Los colores al temple (nombre genético que indica todas las técnicas donde, como excipiente, no se utiliza un aceite secante) son los más utilizados. En el pasado, se presentaban temples al huevo, a la cera o a la cola (gouache). El temple al huevo era el más refinado (lo usaban los grandes artistas del siglo XV, como Mantegna o Bellini). El temple a la cera se hacía disolviendo la cera al baño maría, con glicerina y algunas gotas de amoníaco; era un temple muy fino y muy usado en épocas pretéricas. El temple a la cola o gouache era el resultado de la mezcla con cola de pez, de conejo, etc; que luego se pintaba con agua; el gouache era un temple de rápida ejecución, poco refinado, utilizado para pintar esbozos, hoy gracias a una mejor molturación de los colores y a las colas de calidad superior, el gouache se ha convertido en el único temple del mercado.

CAPITULO III

TECNICAS UTILIZADAS EN MURALES

3.1. PINTURA AL FRESCO

El procedimiento en sí consiste en pintar con colores disueltos en agua sobre un enyesado de mortero (mezcla de cal, arena y agua) fresco. Este enyesado está formado por cal apagada que, al ser calcinada en el horno, ha perdido el gas carbónico. Ocurre entonces que, mientras seca el mortero y con él los colores aplicados en húmedo, el agua se evapora al tiempo que la cal absorbe, del aire, anhídrido carbónico, formando carbonato de cal. Se produce entonces, sobre la superficie de la pintura, una película cristalina y lisa de carbonato de calcio que protege y fija los colores. Estos a su vez, por su condición de tierras arcillosas y silicatos, al combinarse con la cal originan una materia cuya fórmula es parecida a la del cemento.

Cuando estas reacciones químicas tienen lugar, la pintura al fresco aparece en todo su esplendor, dura como la piedra, fina y brillante, genuina, con esa belleza óptica que ninguna otra técnica de pintura

mural puede igualar ni superar.

La pintura al fresco tiene sus exigencias, siendo necesario conocer y haber experimentado los materiales para evitar posibles fracasos: cuarteamientos, desprendimientos, poca fijación de los colores. Pero no es difícil. Hay que cumplir las reglas.

3.1.1. ANTE TODO, UN PROYECTO A ESCALA REDUCIDA

El primer paso es saber qué vamos a pintar, cuál va a ser el tema de nuestra obra. Serán necesarios algunos esbozos previos, algunos estudios aislados, unas notas de color, hasta llegar a un proyecto definitivo que será realizado a escala, es decir, respondiendo exactamente, en su ancho y alto, a las proporciones del mural o pared a que irá destinado.

Lo corriente es pintar este proyecto con colores al tempera, usando una gama de colores más bien limitada, procurando, además, que esta gama esté en correspondencia con los colores en polvo que luego serán usados en la pintura al fresco. Si decide usar un ejemplo un ocre, conviene que el matiz de éste sea

igual en los colores al tempera que en el color en polvo para pintar al fresco, de manera que el proyecto sea realmente un boceto y guía de los colores que figurarán en la pintura mural al fresco.

El proyecto definitivo ha de quedar perfectamente acabado, resolviendo en él todos los problemas de forma y color, de perspectiva y composición.

El proyecto ha de ser cuadrículado, para lograr una cómoda ampliación a tamaño natural, dibujando entonces sobre el cartón.

3.1.2. SEGUNDO PASO: LA REALIZACION DEL "CARTON"

En el argot del pintor de murales se entiende por cartón, la reproducción a tamaño real, del tema que va a ser pintado en el mural. El cartón es usado también por los pintores de vidrierías, mosaicos, composiciones con azulejos y en la fabricación de tapices. Según el método antiguo del fresco, la realización del cartón supone cubrir con cartones el muro y pintar realmente encima de esta materia, en una especie de ensayo general, utilizando los mismos colores (aglutinados con cola).

teniendo la oportunidad de estudiar a fondo el efecto conjunto de la obra, rectificando si fuera preciso, etc. A continuación una vez probado y aprobado el cartón, se pasaba este, mediante calco, a un papel algo grueso. Se obtenía así un dibujo lineal que era pasado por último, a la pared preparada con el mortero.

El procedimiento explicado del cartón, el calco en papel y el pase del dibujo a la pared, es puesto en práctica todavía en nuestros días cuando se trata de pintar un mural de grandes dimensiones, en el que todas las precauciones son pocas, habida cuenta que la pintura al fresco, no admite retoques ni rectificaciones. Pero exceptuando estos casos, lo corriente hoy en día es realizar en cartón directamente sobre el papel grueso (papel de embalaje, color paja, tipo craft), reproduciendo en este papel un dibujo lineal sin color, partiendo del proyecto pintando previamente a escala reducida. Naturalmente, en este papel (que, dicho sea de paso, el profesional sigue llamando "cartón"), el dibujo de las formas ha de ser muy cuidado, muy pulcro y definitivamente terminado para que no se presenten dudas en el momento de



"pasarlo" a la pared.

3.1.3. ESTUDIO PREVIO, EN EL DIBUJO O "CARTON" DE "ZONAS DE INTERRUPCION Y UNION DEL FRESCO"

La pintura al fresco se realiza, sobre un mortero o enlucido recién hecho, en estado húmedo, logrando así que los colores y el enlucido sequen al mismo tiempo, con lo cual se cristaliza la superficie y se consigue el buon fresco, como decían los maestros del Renacimiento.

Un mortero y enlucido bien aplicados mantienen un grado de humedad ideal durante aproximadamente cuatro o cinco horas. Suponiendo que la superficie del mural sea de 4x3 metros y admitiendo que en cuatro horas se pueda pintar el espacio correspondiente a 1 metro cuadrado, deberá calcular un total de 12 zonas "de interrupción y unión del fresco", es decir, doce espacios de trabajo y de tiempo durante los cuales deberá interrumpir la pintura, tanto para aplicar de nuevo el enlucido, como para suspender la tarea hasta el día siguiente.

Es necesario, estudiar previamente, sobre el

dibujo o cartón, dónde, en qué puntos tendrá lugar esta interrupción del fresco, eligiendo para ello trazos o perfiles correspondientes a contornos de alguna forma básica, tal como el contorno de una cabeza y un brazo, buscando entre el ropaje, construyendo si fuera necesario, alguna línea que permita hacer el corte con disimulo.

3.1.4. EL ESTARCIDO

He aquí una tarea normal y corriente en el quehacer diario del pintor decorador: el estarcido.

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

Este es el sistema de calco actualmente usado

que respecta a la pintura al fresco.

3.1.5. COLORES RECOMENDABLES PARA PINTAR AL FRESCO

Los colores más recomendados para la pintura al fresco son: blanco (que se empleará exclusivamente la cal para pintura al fresco), amarillo cadmio claro, ocre amarillo, tierra Siena natural, rojo de cadmio oscuro, verde de cromo, verde esmeralda, azul cobalto, azul ultramar, negro marfil.

Para preparar los colores bastará amasarlos con agua destilada, obteniendo una pasta cremosa y suave. Es importante que este amasado sea muy bien hecho, eliminando toda posibilidad de que queden residuos de polvo no incorporados a la masa. Se usa para ello una espátula y uno o más pinceles de cerda. El amasado puede ser hecho sobre una paleta o piedra de mármol.

Cada color así preparado se guarda después en un frasco, añadiendo y cubriendo la pasta con agua destilada a fin de que no se seque y pueda ser usado en sucesivas ocasiones.

En algunos casos, y particularmente cuando la

pintura mural es muy amplia. el artista prepara ya una serie de colores determinados, mediante mezcla de unos con otros, de acuerdo con las dominantes cromáticas de la obra. Cabe entonces, por ejemplo, preparar dos o tres tonos-base de color carne, los azules o rojos dominantes en fondos, siendo el azul de tendencia verdosa, el rojo influido por violeta, etc.

Es recomendable, disponer de una serie de pequeños frascos de cristal que puedan ser tapados, para almacenar los colores básicos y las mezclas ya preparadas.

El momento de pintar se toma color de los frascos, mediante una espátula, y se disponen en una paleta amplia, trabajándolos con pinceles suaves, como si fueran de acuarela.

PINCELES, ESPONJAS Y PALETA

Sirven para el caso los pinceles redondos de cerda, con tal de que ésta no sea muy dura, así como los pinceles utilizados en la pintura a la acuarela (de pelo se marta, de meloncillo o de buey) con los que se pintan trazos concretos y zonas que requieren más detalle.

Es de uso corriente también, una esponja con la que se pintan y degradan fondos, se difuminan contornos, etc. Basta para ello humedecerla con el color requerido en cada caso, o con agua, para diluir colores ya pintados.

Antes de utilizar los pinceles de pelo de cerda, es corriente sumergirlos en un baño de agua caliente, lavándolos luego con jabón y aclarándolos, por último, con agua fría, tanto para lograr una limpieza absoluta de los mismos, como para ablandar las cerdas que tienen así un toque más suave. Si el pincel ha sido usado en pintura al óleo, conviene dejarlo un tiempo con agua de cal y lavarlo luego con jabón.

3.2. TEMPLE

El temple es un tipo de color que hay que aprender a utilizar con astucia. Primera regla: no se debe dar el color en momentos diferentes, pues se corre el riesgo de ensuciar o que se formen antiestéticos rebordes. Si una gota de agua ha caído sobre la pintura ya seca, quedará la mancha: hay que evitar retocarla, se debe proceder a aplicar el color de nuevo.

Veamos como actuar: hay que empezar de arriba hacia abajo, extendiendo la pintura rápidamente, de forma que se pueda sacar de manera uniforme. Exprimir el tubo y diluir el color en seguida añadiendo agua. Recuerde que el agua se evapora mientras trabaja: hay que tener la precaución de añadir algunas gotas en cuanto se dé cuenta de que el color se está solidificando. El color se debe diluir al principio, si no, una vez que se seque todo el dibujo, se encontrará con un resultado final no uniforme. Si hay que hacer un fondo con un color compuesto por dos distinto por ejemplo un amarillo y un azul para obtener un verde, se debe preparar pintura en abundancia, diluir y mezclar en seguida; no hay que dejar pequeñas cantidades de pintura se encontrará residuos en el fondo, en donde provocarán un efecto poco uniforme o estrias poco estéticas. La cantidad de color compuesto necesaria para terminar el trabajo debe ser valorada antentamente: si gastamos el color y el trabajo no está terminado todavía, será muy difícil recomponerlo. Sólo quien es muy experto lo consigue, pero con grandes dificultades. Elija el pincel más adecuado al tipo de trabajo que tenga que realizar. Si usa un pincel pequeño para una superficie grande no conseguirá mantener el color uniformemente húmedo y al final aparecerán estrias.

Hay que cerrar de nuevo los tubos de pintura en cuanto los haya utilizado porque pueden secarse irremediablemente. Si el orificio de salida está obstruido a causa de un cierre defectuoso o porque el tubo se ha doblado, se debe evitar utilizar el mango del pincel para empujar la parte seca hacia el interior del tubo, ya que el grumo del color seco volvería a taponar el orificio de salida. Ha que proceder de la siguiente manera: ponga una cierta cantidad de algodón empapado en agua sobre la abertura del tubo. La pintura al temple se regenera en contacto con el agua. Deje transcurrir una hora aproximadamente; pasado este tiempo podrá sacar el color del tubo, un consejo: lavar el interior del tapón de los tubos de pintura, utilizado sólo agua. Si el tapón está bloqueado, hay que calentarlo con la llama de una cerilla, ya que el plástico se dilata en contacto con el calor. Abralo cuando el tapón esté todavía caliente, porque si deja que se enfríe se volverá a bloquear.

Los tonos del temple cuando se seca, se aclaran un 20 a 30% respecto al color del tubo, sobre todo los azules y los verdes.

Los temples cubren mucho, pero se debe tener cuidado al superponerlos, porque aunque el color ya dado esté perfectamente seco al superponer otro, el de

debajo se regenera y se mezcla con el primero. Finalmente cuando se extienda el color hay que preparar pintura en abundancia porque se debe obtener la tonalidad deseada con una sola pasada, solo debe haber una capa, ya que si la primera tiene un defecto, el paso con una segunda mano hará acentuarlo más.

Si la ilustración el temple resulta un poco apagada en sus tonos generales, se podrá reavivarla pasando por encima un paño de lana, con poco de cera para suelos, que deberá ser en pasta y blanca. Después de haber dejado que la cera se seque durante al menos una o dos horas, pasar otro paño de lana; el color se volverá brillante e intenso y la pintura adoptará el aspecto de una pintura al óleo. Si por algún motivo se desea dar más brillo a la pintura al temple, se añadirá además de agua, unas gotas de colorante del mismo color; de este modo disolver el temple cargándole al mismo tiempo de intensidad.

3.2.1. SUPERFICIES

MURO. Consiste en pintar una capa de yema de huevo con agua en la proporción acostumbrada de 1:1, que puede ser aplicada con la esponja. Bastará entonces esperar a que se seque esta capa para empezar a pintar, sin más

complicaciones.

Para obtener una mayor luminosidad en los blancos y colores claros, puede darse antes de aplicar la emulsión de huevo citada, una capa de cal pura y apagada como la usada en la pintura al fresco.

Cabe, asimismo, la posibilidad de incorporar un color o tono determinado a la capa de preparación a base de huevo y agua, obteniendo, de salida, un fondo de color, uniforme, apropiado a la gama de colores del tema. Puede mezclarse por ejemplo, un siena claro si el proyecto de la pintura ofrece una gama de colores calientes; o un color gris azulado si la gama del proyecto es de tonos fríos.

LIENZO. El temple exige lienzo fino de la mejor calidad y debidamente preparados, puesto que unos son más absorbentes que otros. Es así como: La preparación al temple sobre lienzo de grano fino: es una preparación absorbente. La preparación al temple con fondo de color: facilita un tono de base a la pintura. La preparación al temple en lienzo de grano grueso: difiere en la textura, pero no es la

absorvencia.

TABLAS. Puede pintarse con temple sobre tableros de madera convenientemente preparados. El buen tablex, el aglomerado son las mejores superficies que hoy se pueden encontrar. Sólo se deben usar tablas de madera si están bien curadas y no han sido tratadas con protectores químicos. Para que reciban bien la base, deben lijarse con lija fina, cepillando después. No hace falta que sean muy gruesos, siempre que se encole la parte posterior cuando se aplique la base.

El aglomerado es limpio y tiene una superficie que agarra mejor que el tablex. Su grado de aspereza varía; la superficie se abre un poco al encolarla y se hace más áspera. Los aglomerados más delgados son frágiles y es mejor pegarlos a láminas de masonita o tablex para añadirles resistencia. Debe dejarse que el tablex sobresalga un poco los bordes del aglomerado.

COLA. Tanto el lienzo como el tablero deben encolarse antes de aplicar la base. Básicamente la cola es un pegamento compuesto de una parte de cola de conejo o "cola de



Artista" y diez partes de agua. La cola de conejo es la mejor calidad, pero es la más cara que la de artistas, que da buenos resultados. Las colas baratas en polvo pueden contener impurezas, bacterias o esporas que produzcan moho.

COLA DE GELATINA. Puede sustituirse la cola por gelatina en forma de hoja, no debe usarse gelatina en polvo. Se sumergen seis hojas de gelatina en medio litro de agua durante 15 minutos, hasta que la gelatina se hincha. Después se calienta suavemente hasta que se disuelve. Se deja de calentar, se recubren ambas caras del tablero con esta solución y se deja secar toda la noche.

BASES. La preparación de las bases es sumamente importante y es el proceso con más dificultades técnicas, ya que todo depende de que la base esté bien hecha. Es vital evitar las burbujas de aire. El mismo artista debe hacer la base de gesso, preferentemente en una habitación caliente, para que el componente de cola no se endurezca muy aprisa.

GESSO PARA TABLEROS. El gesso se hace mezclando blanco de España (carbonato básico

de plomo) con cola de gelatina. Lo mejor es no seguir reglas fijas en cuanto a proporciones, ni intentar añadir líquido al polvo como si fuera una salda. Los materiales son variables y lo mejor es dejar que el blanco absorba según sus necesidades.

Puede añadirse blanco de zinc en polvo para conseguir más suavidad y blancura. En caso de hacerlo debe mezclarse perfectamente con el blanco de España hasta obtener un polvo homogéneo. La ventaja del blanco de España es que absorbe sólo la cantidad necesaria de líquido.

Deben aplicarse al tablero de cuatro a seis capas de una en una de gesso y dejar secar algunos días. Después se lija la superficie, limpiándola con un trapo de algodón húmedo. Una vez aplicada la base, se envuelven los tableros en papel limpio, apilándolos juntos para evitar combaduras o torceduras. El papel ingreso dejará huellas sobre el gesso.

GESO PARA LIENZO. Se usa la misma mezcla y método de preparación que para la base de un tablero, pero hay que añadir una cucharada de aceite de linaza crudo, gota a gota, por cada

1/4 de litro de gesso, agitando hasta que esté perfectamente mezclado.

Esto evita que la base se agriete o craquele al aplicarla a un lienzo tensado. La mezcla es muy suave y sólo son necesarias dos capas. No deben ser muy espesas, o se agrietarán, en cuyo caso, hay que cepillar inmediatamente porque el gesso fragua muy aprisa. Es esencial evitar que se formen burbujas de aire.

Para lienzo, es buena idea incluir blanco de zinc en polvo, porque el zinc compensa la decoloración causada por el aceite. Se añade una parte de blanco de zinc a dos o tres partes de blanco de España; algunos expertos sugieren cantidades iguales, pero esta mezcla produce una sustancia poco maleable.

3.2.2. PINTURAS

La pintura al temple se hace mezclando pigmentos en polvo con una solución de huevo como aglutinante, a partes casi iguales. Se puede comprar pintura ya hecha en tubos, pero no se seca tan rápidamente como la pintura hecha a mano, por lo que, si se manejan rápidamente al pintar, tenderán a absorber de

las capas inferiores y a hundirse, dos problemas que son más corrientes con el óleo que con el temple.

Las pinturas comerciales resultan adecuadas para ciertas obras y vale la pena experimentar con ellas, pero les falta flexibilidad. El temple hecho a mano permite una lección de colores más amplia y personal.

PIGMENTOS. Existe un enorme surtido de pigmentos en polvo de gran calidad - más de 50- colores - así como otros de calidad inferior, incluso las tierras.

Algunos colores son inadecuados para el temple. Debe evitarse el blanco de plomo, que es muy pesado y además venenoso, siendo peligroso manejarlo en polvo. Todos los colores de plomo son venenosos.

Una paleta adecuada y económica no necesita contener más que: blanco, ocre amarillo, rojo de India, ultramar francés, sombra quemada y negro de humo.

PIGMENTO EN PASTA. Para que estén listos para usar y facilitar su manejo, lo mejor es

conservar los pigmentos en polvo en una solución de agua destilada. Nunca se debe meter un pincel lleno de solución de huevo en un frasco de pigmento o todo se estropeará.

La mayoría de los pigmentos, se mezclan bien con el agua. Algunos colores sintéticos están poco molidos y no se mezclan bien en cuyo caso es mejor evitarlos. La excepción son los blancos: para que tengan más cuerpo, lo mejor es no hacer pasta con ellos, sino mezclar directamente el polvo con la yema de huevo. El ultramar francés sólo se debe hacer en pasta cuando se va a usar ese momento, ya que se solidifica si se deja en un frasco.

3.2.3. EQUIPO

PINCELES. Puede usarse cualquier tipo de pincel que aplique la pintura en capas delgadas y no sea tan duro que raspe las capas inferiores. También se pueden usar esponjas y trapos.

RECIPIENTES. Para mezclar pinturas pueden usarse moldes inoxidables o platos de esmalte o porcelana; es mejor no usar platos de plástico, no son tan fáciles de limpiar ni

mantienen la temperatura de la pintura.

3.2.4. TECNICAS

PREPINTADO. Algunos pintores prefieren dibujar con líneas antes de empezar a pintar. Es mejor usar lápiz de plata, que responde bien al gesso, o carboncillo, que debe cepillarse la superficie para eliminar el exceso antes de pintar. Un lápiz ordinario de grafito ensucia la superficie de gesso y puede verse a través de la pintura.

APLICACION DE LA PINTURA. Hay que aplicarlas en capas delgadas, aunque pueden superponerse cualquier número de capas. Una capa de más de 1 mm. de espesor puede tener a desprenderse del soporte.

Es corriente comenzar una pintura el temple aplicando lavados finos para sellar el tablero. Pueden aplicarse sobre un dibujo muy fino, y si se mantiene el color transparente, seguirán viéndose las líneas a su través.

Una de las propiedades del temple es que la superficie pintada puede siempre rascarse hasta volver a descubrir el gesso. Para ello

puede usarse una cuchilla o bisturí de hoja redonda que debe mantenerse meticulosamente limpia; el orin y la suciedad son un peligro para la pintura. Hay que tener cuidado de no dañar la superficie de gesso y deben protegerse las zonas que la cuchilla no vaya a tocar.

En general, es mejor trabajar ampliamente y pasar sobre líneas y bordes. Siempre se puede limpiar la obra con una cuchilla; la pintura tendrá un aspecto más fresco si se raspa y se vuelve a pintar algunas zonas en vez de repintar excesivamente.

Para aplicar pintura muy diluida, hay que preparar un recipiente con una parte de huevo y agua destilada para añadirlo como medio durante el trabajo. Esto mantiene las propiedades aglutinantes y da uniformidad a las zonas delgadas. De esta forma es posible cubrir todo un cuadro para darle unidad.

Debe tenerse a mano un frasco de agua hervida para lavar los pinceles mientras se trabaja. Hay que lavarlos inmediatamente después de usarlos, porque la pintura se seca muy pronto. Es útil tener agua destilada para añadir a la

pintura en un recipiente de plástico blando; las esponjas y trapos para aplicar la pintura deben estar limpios; deben estar húmedos para que agarre la pintura sin absolverla.

TIPOS DE MARCAS. El temple puede aplicarse a pinceladas, brochazos, punteados y raspados, una y otra vez. No es preciso que el pintor piense como un purista de la acuarela, y, de hecho algunas texturas profundas sólo se pueden conseguir trabajándolas mucho; por naturaleza, la pintura no se puede aplicar espesa, de una vez.

VELADURAS. El temple es ideal para la técnica de veladuras, en la que se cubre una capa de pintura con otra capa transparente. No existe límite al número de capas que se pueda aplicar, pero para producir veladuras transparentes, el artista debe trabajar rápido (la pintura se seca muy aprisa).

Lo mejor es mojar primero la superficie para que la pintura fluya fácilmente y sin formar carreras. Deben evitarse los grandes charcos de pintura húmeda, porque pueden dañar el gesso. Pero se puede hacer que un charco de pintura líquida corra hacia abajo como un

lavado de acuarela, hasta un borde donde se le pueda controlar y secar con papel secante o gasa.

PINCEL SECO. Esta técnica puede ser muy efectiva. Basta simplemente con quitar casi toda la pintura del pincel, de modo que la que quede pueda aplicarse formando líneas paralelas.

SOMBREADO. La técnica tradicional -sombreado con líneas paralelas- revela lo bien que se acomodan juntos los colores al temple. Produce interesantes efectos ópticos y relaciones entre colores, de una calidad diferente a la de los colores aplicados en capas planas. Además, es técnicamente sólido; las obras antiguas demuestran que la naturaleza entretrejida de la superficie producida por el sombreado rayado y el sombreado cruzado resiste perfectamente el paso del tiempo.

QUITAR PINTURA. Se puede eliminar una zona de pintura recién aplicada con una gasa húmeda, que debe tenerse siempre a mano. Si el artista tiene que ir a buscarla, la pintura se habrá secado para cuando vuelva. La pintura seca sólo se puede raspar con una cuchilla.

CORRECCIONES DEL DISEÑO. Una vez aplicada la pintura, lo mejor es usar más pintura para dibujar cualquier esbozo; un instrumento con punta la rayará y desprenderá, la pintura se mantiene químicamente blanda durante mucho tiempo, aunque su superficie se seca casi inmediatamente. Lo mejor es una pintura diluida, de tono medio. También es posible introducir correcciones lineales usando papel de calco. Hay que colocarlo con cuidado sobre el cuadro y dibujar muy suavemente las líneas correctas. Después se frota el dorso del papel con tiza blanca o carbón, para que el dibujo quede ligeramente calcado sobre la superficie.

PLANTILLAS Y ESCUDOS. Puede usarse papel de copia para hacer plantillas para pintar formas concretas, y también escudos para proteger partes de la superficie mientras se trabaja en un cuadro. Si se está trabajando con la mano sobre la superficie, esa parte deberá estar siempre cubierta por un papel fuerte, para protegerla de la grasa y humedad.

3.3. OLEO

La mayor parte de los procedimientos de la pintura



imponen limitaciones que no es posible superar por la cualidad del medio.

El óleo es un medio de pintura en que el pigmento se aglutina como ya sabemos con aceites grasos, produciendo un material que permite trabajar en fresco durante largo tiempo, por lo que resulta siempre un medio más cómodo. Por otra parte, tiene como cualidad el hecho de que al secarse el aceite por oxidación y no por evaporación, el color no varía en su estado húmedo o seco, a diferencia de otros medios en que el aglutinante es acuoso y sí sufre, por tanto, las consecuencias del secado por evaporación. Su riqueza es también el resultado de las múltiples aportaciones que se han ido produciendo a lo largo de su evolución histórica.

3.3.1. SUPERFICIES

MURO. Un muro revocado con yeso, sano y seco, construido hace tiempo (de uno a dos años como mínimo), podrá ser preparado con la siguiente fórmula para quedar dispuesto y ser pintado al óleo: una parte de blanco de zinc, una parte de blanco de España, aceite de linaza, barniz o aceite secante.

Se amasa el blanco zinc y el blanco de España

con el aceite de linaza y el secante, hasta lograr una solución corriente, ligeramente cremosa, que corra bien con el pincel al ser aplicada en la pared. Se deja secar durante 5 o 6 días, quedando la superficie dispuesta para pintar al óleo.

Actualmente, casi todos los pintores al óleo trabajan sobre un soporte de lienzo tensado. Sin embargo, puede servir cualquier soporte inerte que permita adherirse a la pintura. La madera, el metal, los tableros de aglomerado, el cartón o el papel, pueden servir como soportes para el óleo siempre que estén imprimados con una base adecuada.

LIENZO. Casi todas las grandes obras maestras pintadas al óleo están pintadas sobre lienzo, que sigue siendo el soporte más utilizado para este medio. El lienzo tensado sobre un bastidor tiene una receptividad única a la pintura y a la pincelada.

MADERA. La madera es un material complejo que no absorbe los líquidos ni se seca uniformemente. Esto produce ondulaciones y grietas. Sólo las maderas muy bien muy bien curadas -la caoba es una de las mejores-

resultan satisfactorias para un trabajo que se pretende que dure, y el tablero debe tener al menos 2,5 cm. de espesor. Además debe estar reforzado, para evitar las torceduras.

CONTRACHAPADO. El contrachapado de caoba - preferiblemente de ocho capas y nunca de menos de cinco- constituye un buen soporte con una buena textura superficial. Deben dársele dos capas de cola en cada lado. El contrachapado no se agrieta como la madera pero puede torcerse y por lo tanto hay que retocarlo.

AGLOMERADO. En muchos aspectos los tableros gruesos de aglomerado son mejor soporte que la madera y el contrachapado, porque tienen menos tendencia a combarse y no necesitan reforzarse. Se hacen con virutas de madera prensadas con un aglutinante resinoso u oleoso o con fibras de madera prensada.

CARTONES PREPARADOS. Los cartones preparados como el de Daler, puede adquirirse en todas las tiendas de materiales artísticos. Algunos de ellos tienen una superficie que simula lienzo.

METAL. Los holandeses empleaban placas de

cobre para pintar al óleo desde los tiempos de Van Eyck, pero generalmente sólo para obras pequeñas, consideradas como joyas y que se conservaban con gran cuidado. Muy pocas han sobrevivido sin grandes restauraciones. El metal tiene la ventaja de no necesitar imprimación. Hay que lijarlo para conseguir una superficie que acepte o retenga la pintura.

BASES. Después de encolar, el soporte debe recibir una base esto protege al soporte de los efectos del aceite y proporciona una superficie ideal para recibir la pintura.

BASES ACEITOSAS. La mejor base para un lienzo tensado contiene una cantidad razonable de aceite. Tarda bastante en secarse - de cuatro a seis semanas - pero confiere al lienzo una consistencia que le permite dilatarse y contraerse con los cambios climáticos y de temperatura. También evita la absorción de mucho aceite de la pintura.

Si después de un mes, el lienzo aún no se ha secado y corre prisa usarlo, se le puede dar una capa delgada de barniz de goma-laca y usarlo en cuanto se seque.

GESSO. No es una base ideal para el óleo, ya que es inflexible, se seca rígidamente, y con los años según se seca el óleo tienden a producirse grietas en la superficie.

3.3.2. PINTURAS.

La mayoría de los fabricantes producen, al menos dos tipos de pinturas al óleo. Las denominadas "Artistas" son las mejores y más permanentes. Los otros grados a veces denominados "Estudiantes" otras veces con un nombre de fábrica son más baratas, pero tienden a contener pigmentos de menor calidad y pueden ser menos duraderas.

PIGMENTOS. Los pigmentos utilizados en la pintura al óleo son los mismos que para acuarela, gouache, temple y acrílicos. El pigmento perfecto es el que mantiene el color inalterable a los ácidos, bases, calor, luz o humedad. Solo el viridiana, el cobalto y el negro de carbón cumplen estos criterios.

Los pigmentos más permanentes son los colores de tierra.

Otros pigmentos reaccionan unos con otros. Los sulfuros, como los del cadmio, oscurecen los pigmentos metálicos. Las pinturas de cobre, plomo y hierro, como el azul prusia, el verde esmeralda y el blanco de plomo deben mantenerse lejos del ultramar sintético, el bermellón y los colores de cadmio.

El pigmento más importante de la paleta es el blanco. Casi ningún color se utiliza sin mezclarlo con blanco; por lo tanto es necesario disponer de blancos de buena calidad.

AGLUTINANTES. Los pigmentos deben mezclarse con aglutinante que suele ser aceite de linaza, de adormidera, de nuez u otros aceites naturales. Las partículas de pigmento quedan en suspensión en el aceite y es fácil aplicarlas con un pincel sobre una superficie. Cuando el aceite se seca por absorción del oxígeno, sella el pigmento a la superficie y se transforma en un material seco y sólido que no puede volver a su estado primitivo.

MEDIOS PARA PINTAR. El medio se utiliza principalmente para facilitar la aplicación de la pintura al soporte; y también para

adelgazar la pintura manteniendo un equilibrio controlado de las capas de pintura. Algunos medios se emplean para acelerar el proceso del secado.

MEDIO DE TREMENTINA. El medio más utilizado es una mezcla de aceite de linaza y de trementina, generalmente en la proporción del 60% el aceite y 40% de trementina. El viejo proverbio de pintar "gordo sobre flaco", es muy bueno en la práctica; el artista debe aumentar el porcentaje de aceite en la mezcla según va avanzando en la pintura, con el fin de evitar que las capas inferiores absorban el aceite de las superiores dejándolas que se agrieten por falta de aceite.

La principal desventaja del medio de aceite y trementina es que la pintura tarda mucho en secarse.

3.3.3. EQUIPO

PINCELES. Es muy importante disponer de una buena selección de pinceles. Los pinceles para pintar al óleo son de cerda blanca o de marta roja. En los pinceles de buena calidad nunca se cortan ni manipulan los extremos con los

que se pinta; todos los arreglos se hacen en el extremo encerrado en el remate metálico.

Los pinceles de marta dan pinceladas más suaves que los de cerda y todo pintor debe tener algunos.

Existen varias formas de pincel:

CUADRADOS. De cerdas cortas con extremo cuadrado, son excelentes para aplicar pigmentos espesos y cremosos.

REDONDOS. Los redondos pequeños de marta forman una punta fina. Se utilizan principalmente para retocar en áreas pequeñas, para detalles, y para aplicar pintura muy diluida.

FILBERTS. Más anchos que los redondos, se curvan suavemente hacia adelante. Son útiles para pinceladas fuertes, que se van adelgazando.

PLANOS. De forma similar a los cuadrados, pero de cerdas mucho más largas, en consecuencia recogen más pintura y su pincelada es más larga.

PINCELES EN ABANICO. Están hechos de marta roja, se los usa para trabajar sobre zonas de pintura húmeda, pero dan un efecto más sutil y suave.

ESPATULAS. Son esenciales para mezclar las pinturas y limpiar, raspando las paletas. También se pueden emplear para elaborar impastos y para desprender pintura del soporte; las hay de muchas formas y tamaños, cada artista elige las que más le conviene.

CUCHILLOS. Se puede aplicar la pintura al lienzo con un cuchillo. Hay espátulas en forma de cuchillo hechos para este fin.

PALETAS. En forma de riñón con orificio para el pulgar son útiles para trabajar sobre lienzos grandes y con caballete.

Antes de estrenarlas, todas las paletas de madera deben tratarse durante unos días con aceite de linaza, para que las fibras queden bien saturadas. De no hacerlo, la madera absorberá aceite de la pintura, haciendo que se seque muy rápidamente en la paleta.

CABALLETES. Existe un gran surtido de

caballetes que difieren en tamaño y peso. Desde modelos enormes, de altura ajustable y manivelas para inclinar un lienzo de metro y medio, hasta caballetes ligeros de aluminio plegables y portátiles.

3.3.4. TECNICAS

VARIACIONES DE LA TECNICA. La estructura pictórica del cuadro puede estar basada sobre un esquema lineal o tonal. Por el esquema lineal son delimitados linealmente y por un dibujo los contornos de la forma y las áreas correspondientes a la luz, la sombra y aún a las medias tintas o partes intermedias entre aquellas. Muchos pintores no hacen uso de esta delineación previa y empiezan manchando para resolver, directamente una base tonal; por ésta y valiéndose de unas áreas neutras o ligeramente coloreadas forman una pintura preliminar monocroma o ligeramente matizada que ya expresa una primera impresión del asunto.

En la resolución de una pintura básica monocroma se estudian los tres aspectos más esenciales de la obra: dibujo, forma y

vitalidad. El dibujo ya debe ser vigoroso en esta primera pintura; la forma es tan importante que habrá de ser captada en seguida; las pinceladas deben ser vitales desde las primeras.

PINTURA POR ETAPAS. Este proceso técnico se divide en dos fases: por la primera se ejecuta una pintura inferior o básica y por la segunda la superior o final.

La pintura inferior es un fundamento del cuadro en su impresión cromática; cuando aquella es clara acentúa la luminosidad y si es algo oscura produce un resultado opaco. En este método debe esforzarse el pintor en previsualizar los efectos que espera obtener en la pintura final y aplicar, de acuerdo con éstos, los colores de la capa inferior; también ha de tener en cuenta la influencia de la capa inferior; también ha de tener en cuenta la influencia de la capa inferior y considerar que los colores al óleo se hacen transparencias con el tiempo y quedan al descubierto o se hacen visibles, en muchos casos, aunque hayan sido tapados por superposiciones.

La pintura inferior puede estar basada, elementalmente en un fondo de color; esta es la base más simple y la que se utiliza para romper la monotonía de un soporte blanco y unificar a los colores de superposición; este fondo de color puede ser aplicado como ya se dijo al tratar de ellos; también es resuelta, después de pasar el dibujo al lienzo y de reseguir éste con tinta china, extendiendo el color de base en consistencia muy ligera y que permita transparentar el dibujo inferior; la pintura se ejecuta cuando el color de fondo ha secado bien.

Antes de iniciar la ejecución de la pintura superior se habrá de dejar que seque la inferior todo el tiempo que ella requiera, según sea la naturaleza de los colores aplicados y las cualidades del ambiente; unas pinturas secan en unos días y otras necesitan una semana o más; cuando la película es delgada y el taller es claro y de ambiente cálido sólo serán necesarios unos pocos días. En la ejecución sobre una base no seca, la pintura superior es poco estable.

FROTADOS. El efecto de éstos se obtiene extendiendo un color en consistencia media o

ligera y pasando luego, encima del área en la que ha sido aplicada, un trapo limpio y poco suave, de esta manera queda el color solamente en los intersticios texturales del grano de tela o en los de la pintura y se limpia aquellas partes más superficiales del grano. El frotado es resuelto también en áreas pequeñas, con un dedo, con la palma de la mano o con una espátula humedecida con el medium.

Si después de ser frotado un color éste aparece ajustado en algunas partes, pero excesivamente oscuro en otras se debe frotar éstas el color mezclado con blanco para que así se aclare aquél.

RESOLUCION A ESPATULA. En la técnica de la espátula se aplican los colores tal como salen del tubo o mezclados con blanco. La pintura básica es resuelta por aplicaciones de poco grosor que son rascadas en su mayor parte; esta primera pintura se ha de dejar secar durante bastante tiempo antes de aplicar la pintura superior que se asienta con toques espatulados en la dirección de las formas; si algún color es inconveniente se le puede aplicar, estando aún fresco, otro más intenso que se mezclará con el inferior; también puede



ser rascado el color y aplicado otro. En esta técnica habrán de ser ejecutados hasta los detalles más precisos con la espátula, pues la mezcla de las texturas de ésta con las que deja el pincel produce una impresión sin unidad de superficie. En el método a la espátula sólo debe ser utilizada ésta, tanto para la aplicación de los colores como para la fusión de éstos y la determinación del detalle. Los efectos de cielo con nubes y los accidentes de la lejanía se pintan en capa espesa y luego son rascados; así se procede también en las áreas amplias de sombra para que éstas sean menos densas y algo transparentes.

BARNIZADO FINAL. Este tiene la amplia finalidad de preservar la pintura de roces y defenderla de los agentes atmosféricos, la de posibilitar una limpieza superficial y la de intensificar los colores y elevar la valoración tonal de las sombras y los colores oscuros. El barniz sólo puede ser aplicado después de que la pintura haya secado perfectamente. Este secado depende de las capas de aquella y de su grueso; una pintura de pocas y delgadas capas puede solidificarse bien en cuatro o seis meses; otra de empastes

o capas gruesas requiere de uno a dos años. Un barnizado prematuro, no estando aún secas las capas interiores, provoca el cuarteamiento del color, no estando aún secas las capas interiores, provoca el cuarteamiento del color.

3.4. EL GOUACHE

Es posible que algunos puristas digan que la técnica del gouache que vamos a describir no sea la más ajustada al método clásico, pero nuestra finalidad, eminentemente práctica, es la de romper los modos antiguos y desarrollar nuevas maneras en una vieja técnica para que ésta se rejuvenezca y desenvuelva en un más amplio número de posibilidades o ofrezca los efectos de otras que, por el cerrado concepto anterior, le estaban vedados.

El gouache es una acuarela poca o mixta que se resuelve sobre papel y otras materias con colores en cuerpo en toda su densidad, puros, mezclados con blanco o diluidos con agua. El efecto de una gouache es parecido al de un óleo directo, con sus empastes y transparencias, pero tiene con éste la diferencia que determina la naturaleza de un medio acuoso y la de unos efectos y aplicaciones de pincel distintos.

3.4.1. SUPERFICIES

MURO. Se prepara una mezcla con caseína, cola de conejo, o goma laca muy diluida en alcohol. Se aplica en la pared, se deja secar durante una semana.

LIENZOS. Pueden comprarse ya imprimados con cola y base ya preparada y en bastidores de todos los tamaños. Los profesionales y los aficionados muy prolíferos pueden encontrar más conveniente el comprar lienzos imprimados por rollos. Muchos profesionales compran rollos de lienzo sin imprimir, y lo impriman ellos mismos según sus necesidades.

MADERA. Es un material complejo que no absorbe los líquidos ni se seca uniformemente, esto produce ondulaciones y grietas, solo las maderas bien curadas dan resultados satisfactorios.

CARTONES PREPARADOS. Los cartones preparados como el de Daler. Algunos de ellos tienen una superficie que simula lienzo. Sin embargo son caros y la mayoría tienen una textura mecánica desagradable y un imprimado muy lustroso que puede ser difícil de cubrir.

CARTON. Puede hacerse un buen soporte, con cualidades muy diferentes de las del lienzo o la madera, con los tipos más gruesos de cartón. Hay que encolarlos por las dos caras y reforzarlos bien para evitar el arqueamiento.

PAPEL. El papel grueso de acuarela, pegado a una tabla y encolado, preferiblemente con cola de caseína, puede usarse como soporte. También puede prepararse el papel aplicando barniz de goma - laca por las dos caras . El pergamino engrasado o el simple papel encolado con gelatina resultan ideales para pequeños apuntes y estudios de color.

3.4.2. PINTURAS

Como colores al gouache o de cuerpo también se consideran los de acuarela mezclados con blanco de zinc o de tempera.

Al componer el gouache póngase atención en la proporción de agua; cuando ésta es excesiva, quedan las masas de color o tono cargadas y no presentan una superficie igual y plana.

PIGMENTOS. Son muy finos aglutinados con goma arábiga, solución azucarada, glicerina y hiel

de buey.

3.4.3. EQUIPO

La paleta más adecuada será una bandeja de porcelana blanca con divisiones: los monjes y artistas iluminadores del pasado utilizaban a este fin conchas de moluscos o de ostras. Un plato común también puede ser aprovechable. Sea cual sea la paleta que se use, ésta habrá de ser bien lavada después de cada sesión; cuando se desee conservar algún color mezclado para la siguiente ejecución de un cuadro.

PINCELES. Puede usarse cualquier tipo de pincel que aplique la pintura en capas delgadas y no sea tan duro que raspe las capas inferiores. También se pueden usar esponjas y trapos.

EL BRUÑIDO. Se realiza por frotamiento; el bruñidor en forma de estilete sirve para los ornamentos; el plano para los fondos, y el curvado para los relieves; este último puede suplir, en ocasiones a los otros dos.

3.4.4. MATERIALES

FONDOS. Estos pueden tener un efecto de impresión y de textura muy diferentes según sea el procedimiento resolutivo de que se haga uso. Píntese la superficie con un blanco de zinc y cuando ésta seque aplíquese con un pincel de marta plano y ancho un color transparente intenso; el resultado será distinto al del color y el blanco mezclados íntimamente antes de ser aplicados. Este método puede ser invertido pintado primero el color y extendiendo con un pincel ancho, cuando aquel haya secado, una capa de blanco en consistencia ligera.

3.5. ACRILICO

El empleo de sustancias plásticas en forma líquida existía ya desde los albores del presente siglo, siendo entonces su misión específica meramente industrial, en la protección de maderas ,u obras pictóricas sobre vidrio. Sin embargo, fue hacia 1920 cuando un grupo de pintores mexicanos, entre ellos Siqueiros, Orozco y Rivera, aplicaron estas resinas como medio artístico en la ejecución de grandes murales en edificios públicos. Los colores acrílicos supusieron para ellos un medio rápido y estable. A partir de entonces, desde México, su empleo se extendió por todo el continente americano, donde su

uso se hallaba ya generalizado en la década de los años cincuenta. Diez años más tarde, Europa acogió también este nuevo procedimiento, con más o menos intensidad según los países.

Se denominan colores acrílicos aquellos cuyo aglutinante es un medium compuesto por una emulsión acuosa de una resina sintética. Las pinturas se diluyen en agua. Existen dos tipos de resinas sintéticas: la resina acrílica y el acetato de polivinilo (PVA). Para la obtención de la resina acrílica se parte de los ácidos acrílicos y metacrílicos, y se logra un producto soluble en agua y de gran rapidez de secado. Una vez seco es insoluble en agua, siendo soluble en metanol y alcohol. El acetato de polivinilo, por su parte, es incoloro y no presenta tendencia al amarilleo, seca de manera uniforme y permite obtener desde transparencias a opacidades máximas.

3.5.1. SUPERFICIES

MURO. Como siempre el muro deberá ofrecer una superficie completamente seca, estudiando la posibilidad y el riesgo de que afluya la humedad en el futuro, sea por su situación respecto al Sol (en lugares muy húmedos esta circunstancia cuenta), por hallarse junto a un

depósito de agua, por ser de construcción reciente, etc. Preparamos una base formada por acrílico blanco, carbonato de calcio y resina sintética. Pasamos por la superficie del muro y dejamos secar.

Todas las superficies son buenas y aptas para pintar con colores acrílicos, exceptuando los soportes grasientos o aceitosos.

Este tipo de pinturas pueden aplicarse sobre superficies que no tengan ningún tipo de preparación. Entre los soportes que con mayor frecuencia se emplean para pintar con acrílicos se destacan: papel, madera, cartón, metal, lienzo y muro. Como recomendación hay que tener presente que suele ser necesario lijar las superficies muy lisas previamente a la aplicación de los colores acrílicos. Nunca se debe emplear preparaciones oleosas, pues sobre ellas no se fijarían muy bien las pinturas ni tampoco preparaciones con emulsiones a base de temple graso.

3.5.2. PINTURAS

LOS MEDIOS. El acrílico es un tipo de color extremadamente versátil que permite realizar efectos pictóricos muy especiales cuando se le añade un medio. En relación del tipo de medio, la pintura dará efectos matéricos, de transparencia, de opacidad o de brillantez.

El medium se obtiene a partir de la transformación de productos naturales, como la celulosa, y por síntesis y polimerización de productos artificiales, como el etileno. En la pintura acrílica el medium, en pequeñas cantidades, influye en el acabado. Puede aumentar el brillo propio de los colores o disminuirlo. Cuando la pintura se diluye en agua, pierde adherencia; entonces el medium proporcionará la adherencia perdida sin detrimento de la transparencia.

DENSIFICADOR. Es la preparación básica del color acrílico, sin pigmentos. Se añade al color para atenuar su poder colorante, sin disminuir su consistencia y para aumentar la transparencia.

OPAQUIZADOR. Mejora el aspecto satinado y aterciopelado de las superficies de color. No se usa si la pintura está diluida con mucha

agua, que ya da un efecto opaco.

ABRILLANTADOR. Aumenta el aspecto brillante de la superficie volviéndola más satinada que la pintura al óleo. Con el añadido de este medio se consigue la máxima cantidad de resina acrílica en el color, lo que mejora las características químico-físicas de resistencia de la capa de pintura. Se puede usar como barniz final.

RETARDANTE. Si se añade al color, alarga hasta duplicar el tiempo de secado. El color seco permanece blando durante algunos días. Luego, cuando su acción termina, la capa de pintura se endurece.

3.5.3. TECNICAS

Se le puede utilizar en: pintura directa, empastes, veladuras, tintas planas e imitación de otras técnicas.

La pintura acrílica y al óleo se usan como el temple si se emplean sólidas y como la acuarela si se diluyen.

Los colores acrílicos, que son el más reciente descubrimiento en el mundo de los colores para

artistas, son bastante prácticos, ya que representan las características de la pintura al óleo, la ductibilidad de los colores al temple y la posibilidad de alcanzar altos niveles de transparencia típicos de la acuarela. Además gracias a su óptima resistencia a los agentes atmosféricos, son muy utilizados para exteriores.

CAPITULO IV

EJECUCION DEL MURAL

4.1. PRIMER PASO. REALIZACION DE BOCETOS

El Boceto es una impresión general del conjunto en la que cada parte está anotada por su forma, valor y color, es el medio experimental más excelente para poder emprender luego el trabajo con seguridad de resultado, puesto que en él son estudiados y rectificadas todos los elementos hasta obtener el efecto más satisfactorio.

Partiendo de este concepto al realizar el mural, empezamos a estructurar ideas a través de bocetos en base a un tema con un mensaje de protesta contra la injusticia, opresión y explotación que vive nuestro pueblo; realizamos consultas, investigaciones en folletos, libros, obras de arte, etc. Luego de lo cual obtuvimos el boceto final; basado en la temática y obras del gran pintor Oswaldo Guayasamín "Manos de la Protesta" y "Rostros de la Desesperación". Al respecto cabe señalarse lo siguiente:

Ningún movimiento pictórico americano ha tenido tanta resonancia mundial, ni a influido en tantos artistas de este continente. Ni ha sido tan atacado como el muralismo mexicano. Muchos lo califican de panfletario y productor de obras que se miden en metros cuadrados y no por su valor artístico; pero al mismo tiempo, otros lo consideran el único arte verdadero y adecuado a la realidad latinoamericana.

Si los muralistas mexicanos influyeron en los artistas que les precedieron inclusive en el pintor Guayasamín discípulo de estos, razón de más para que nosotros hayamos tomado su obra, mensaje y todas las cualidades plásticas que posee, lo que motivó a realizar un mural copiando su obra, desde luego utilizando diferentes técnicas.

Es así como realizamos varios bocetos más pintados con los colores que fueron plasmados en la superficie, los que fueron realizados en formatos A4 y A3.

En una lámina trazamos una cuadrícula que nos sirvió como ayuda para dibujar el boceto final con exactitud aprovechando con mayor precisión el espacio para la distribución de los diferentes elementos, aplicando desde luego una escala en relación del boceto con la superficie a pintar.



La escala que aplicamos fue de 1:10, la misma que nos dará exactitud en el dibujo.

4.2. SEGUNDO PASO. MEDICION DE LA HUMEDAD RELATIVA

Para conocer la humedad del ambiente o lugar donde íbamos a realizar el trabajo, procedimos a medir la humedad relativa, para realizar esta medición, solicitamos la colaboración del Señor Polivio Moreno Meteorólogo del INAMI., Estación Rumipamba de las Rosas, ubicada en la Panamericana Sur a pocos Kms. de la ciudad de Salcedo, quien se dirigió a nuestra Universidad, donde realizó dicha medición con la instalación de un Sicrómetro (aparato que mide la humedad relativa del ambiente) en el mes de abril los días lunes 08 - 09:00h5, martes 09 - 15:h005, miércoles 10 - 13:00h5 y sábado 13 - 10:00h5. Obteniendo diferentes medidas de los resultados que varían con la estación "Rumipamba" de un 3 a 8%. Explicándonos que técnicamente se permite hasta un 15% de humedad.

Humedad relativa Media = 72% Período 1976 - 1995

Humedad relativa mínima = 12% 01 Diciembre de 1993.

Humedad Relativa Máxima = 100% Generalmente se produce de 00:00hs a 07:00 hs

Por lo que se deduce con entera confianza que en el lugar escogido para la realización de la práctica de la tesis, la humedad relativa del medio ambiente no afectará en la conservación del mural.

4.3. TERCER PASO.- PREPARACION DE LA SUPERFICIE A PINTAR

Realizamos el pulido de la pared con papel abrasivo (lija grano grueso) con el objeto de limpiar los grumos e irregularidades producto del enlucido.

Para cubrir imperfecciones de la superficie como son: rajaduras, orificios, etc; emporamos en estas con yeso y dejamos secar.

Pasamos nuevamente papel abrasivo (lija grano fino) por los lugares donde pasamos anteriormente el yeso.

De esta manera la pared quedó completamente limpia, lisa y libre de irregularidades.

Terminado este proceso preparamos una base compuesta de: acrílico (color blanco) más aglutinante compuesto por carbonato de calcio y resina sintética. mezclamos a estos elementos, removiendo constantemente con un listón hasta obtener una mezcla uniforme y líquida capaz de que corra mediante la brocha por la superficie.

Pasamos dos capas de esta base con intervalos de 60 minutos entre la primera y segunda capa, dejando secar, con la finalidad de que sirva como impermeabilizante.

4.4. CUARTO PASO.- PINTAR EL FONDO DEL MURAL

Procedimos a preparar la pintura (color celeste) para aplicar como fondo de la obra.

Cubrimos con una brocha pelo de marta toda la superficie del mural.

Dejamos secar durante una hora.

Pasamos una segunda mano a la superficie y dejamos secar nuevamente.

4.5. QUINTO PASO.- TRASPASO DEL BOCETO A LA PARED (SUPERFICIE)

En base al boceto final trazamos la cuadrícula en la superficie con piola y litopón sobre la cual dibujamos el diseño aplicando la escala establecida, utilizando un lápiz suave 2B.

4.6. SEXTO PASO.- DELINEACION DEL BOCETO CON PINTURA

Delineamos con pintura, de la siguiente manera: las manos con pintura color ocre los rostros en color azul y el rostro central en color café.

4.7. SEPTIMO PASO.- PINTAR LAS FIGURAS POR PARTES

Luego de este paso empezamos a pintar los rostros con colores, amarillos, café, café rojizo y grises produciendo difuminados por toda la superficie de los rostros acentuando el color oscuro en la parte de los párpados y alrededor de los ojos.

Ejecutados los rostros pasamos a pintar las manos en colores grises con tonos amarillos y negros, dándole tonalidades en forma ascendente, pasando por el blanco y el negro sobre todo en las partes de los dedos (nudos) difuminando con colores grises.

Cabe indicar que al tiempo que se iba pintando, realizamos un análisis rectificaciones y corrigiendo errores.

Por último escribimos una frase bajo la mano derecha del diseño que dice: "UNETE PUEBLO UNETE A LUCHAR" la misma que está en color rojo con letra normalizada, y que ha sido obtenida de las consignas

dichas en los actos de protesta en contra de las injusticias que vive nuestro pueblo.

Luego se procedió a pintar un sócalo en color caoba de cincuenta y cinco centímetros de altura. Para concluir damos el acabado con sellador mate para su mejor conservación.

4.8. VALORES PLASTICOS

El mural cubre una superficie de 4.20 metros de largo por 2.92 metros de alto con un total de 12.26 metros cuadrados. Está realizado en acrílico sobre la pared de la entrada principal de la Universidad. Especialmente preparada. Tiene tres planos superpuestos que dan varios relieves, de acuerdo a la importancia conceptual de los temas que componen la tesis planteada.

El tema en que versa el mural es " La explotación, opresión y desesperación de la clase desposeída y marginada de nuestro país" Unas enormes manos pálidas conteniendo unos rostros, los que aparecen con miradas de desesperación y angustia; además una central expresando un grito de rebeldía y coraje, ocupan casi todo el largo del mural sobre un fondo celeste abarca todo el espacio plástico de la obra.

Estas enormes manos realizadas en grises con tonos amarillos y negros, cuya tonalidad va en ritmo ascendente, desde el blanco al negro corresponden a un ser que a pesar de su dura y agotadora vida tiene la fuerza suficiente para liderar, ayudando a su gente a impulsarlos para que observen la realidad en la que se desenvuelven, a eso se debe los rostros con miradas de angustia y desesperación.

Cada uno de los rostros aparecen pintados con colores amarillo, café, café rojizo, que no corresponden a los colores naturales de la piel del ser humano, sino que son una representación que se ha querido dar por medio del color, la tristeza, amargura, pobreza, ya que se trata de colores fríos, dando a entender la explotación de la que ha sido objeto hasta nuestros días; la clase marginada y desposeída compuesta por obreros, campesinos, maestros, etc.

El fondo del mural ha sido pintado en un color celeste puro, que representa la esperanza del país, la seguridad del pueblo en conseguir un nuevo destino, en el que no haya injusticia, ni explotación del hombre por el hombre. Donde el país ya no sea "una comarca de cenizas y lágrimas": un suelo de infortunio, habitado por hombres macerados, por niños lívidos de frío y hambre, por gente que

busca alimento en la basura, sino un lugar donde la existencia sea un canto a la vida, al amor y a la justicia.

Todos los elementos del mural están pintados formando un solo relieve y textura así las manos, los rostros, el cielo, naturalmente cada uno de estos elementos han sido plasmados de tal manera que las manos ocupen un espacio importante dentro de la obra, dándole volumen mediante la energía transmitida a través de la pintura, difuminando espacios precisos capaz de que sobresalga a los demás elementos, de la misma manera podemos decir que sus rostros que están plasmados por colores fríos discretamente difuminados ocupando un segundo plano. El fondo o cielo con su color celeste claro que ocupa prácticamente toda la superficie del mural.

La composición general del mural está hecha mediante una división precisa determinada por la aplicación del espacio, todos los elementos están colocados estética y armónicamente, dentro del espacio total de la obra.

Por otra parte, cabe señalar en el mural tres conjuntos esenciales; un conjunto formado por las manos, un conjunto de rostros con expresiones o de

"actitudes expresivas" anteriormente descritas y un conjunto que representa un solo concepto que es el cielo.

Hay que señalar un criterio del cual partimos: una obra en sí debe ser sintética, capaz que el mensaje llegue rápidamente y sin complicación alguna de interpretar por parte del individuo que se interese.

4.9. ASPECTO ARTISTICO

Todas las manifestaciones artísticas de un pueblo están destinadas a la expresión popular. En este caso un mural pintado verdaderamente que sí se transforma en una obra de arte que al ser expuesto se tomará en cuenta por su conformación en base a sus elementos, composición cromática y la técnica plástica mayormente utilizada.

El deseo del artista es tratar de llegar o vincular su objetivo e idea a todos los estratos posibles para lograr en forma efectiva los mensajes de interés colectivo, problemas de angustia, desesperación, sueños, para hacer el problema de los demás como el suyo.

Detrás de todas las manifestaciones artísticas e incluso artesanales e industriales que nos rodean,

ha habido una concepción previa del dibujo, del boceto, del análisis del color, de la distribución del espacio, capaz de que la obra exprese un concepto dentro de la calidad artística.

La transmisión artística en el arte es más fácil de comprender cuando antes de realizar una obra, sea esta un mural o cualquier otra expresión artística, el artista haya llevado a cabo un estudio de proporciones y volúmenes, aspectos de interés social, económico, político, etc. Los que han sido tomados en cuenta y llevados a la práctica como formales tonales y compositivos de la obra, y estos conceptos plasmados en el mural verificando la forma: superposición de figuras y su respectivo análisis, aplicando también una serie de normas, tales como la composición la entonación y la perspectiva.

En base a todos estos aspectos aplicados en el mural estamos seguros de que entamblará con sus observadores una manifestación artística amplia y de gran provecho y generará criterios positivos acordes al cambio que deseamos en nuestro país.

4.10. ASPECTO CULTURAL

La cultura es uno de los legados y manifestaciones

más ricas que posee el ser humano, un país, un estado, una sociedad en general. La cultura parte de todo el acervo y expresión desde los inicios del hombre; nuestro país tiene el orgullo de poseer una cultura exuberante desde tiempos de nuestro hombre primitivo como parte de los períodos pre-cerámico, formativo, regional, integración, pasando por la conformación del Reino de Quito y su fusión con la cultura Incásica a raíz de la venida de los Incas a nuestro territorio, y luego la conformación del Tahuantisuyo hasta la conquista española; el coloniaje, la independencia y la conformación de nuestra república.

A través de estas etapas que ha atravesado nuestro país hemos obtenido una gran herencia cultural que es el patrimonio y el orgullo de los ecuatorianos como son: en el campo de las artes, pintura, escultura, arquitectura, teatro, danza, fiestas religiosas y tradicionales propias de cada raza, etnia y pueblo en donde todavía observamos las manifestaciones de cada uno de estos como son: costumbres, folklor, idiosincrasia, creencias, ritos, que sirven de inspiración constante para plasmar en verdaderas obras de arte, que han sabido aprovechar los diferentes entendidos en la materia.

Así tenemos que en la Colonia se destacaron artistas

de renombre como: Caspicara, Legarda, Miguel de Santiago, Goribar, entre otros dejándonos como patrimonio cultural un incalculable tesoro artístico en los decorados de los retablos, los tallados de altares y púlpitos en pan de oro de las iglesias del Quito colonial y que permanecen hasta nuestros días como fieles testigos de la obra monumental de nuestros antepasados.

Una pintura de gran trascendencia dentro de la vida de nuestro país como es el Cristo de la Agonía de Miguel de Santiago convirtiéndose hasta nuestros días como leyenda; la belleza y tallado como la policromía de la Virgen de la Inmaculada de Legarda son el raigambre de nuestro pueblo.

Vemos que la expresión del arte no se ha estancado y que diariamente ha ido mejorando que en la época actual tenemos artistas de gran renombre como son: Kigman con su obra los Guandos, Guayasamín con su extensa obra de estilo indigenista como Huacayñan y la Edad de la Ira, Endara Crow en murales como el Quito Colonial.

De esta manera todas las manifestaciones que ejecuta el individuo es parte de la cultura, en nuestro medio hemos visto que existe poca difusión y apoyo dentro del campo cultural, de la creación artística



y en especial del arte de la pintura, es por esto que hemos realizado un mural en la Universidad, con la finalidad de inmiscuirnos en la cultura de nuestra ciudad, provincia y porque nó del país, capaz que en base a este trabajo cultural sigamos adelante enriqueciendo la cultura citadina y la conciencia de los ciudadanos.

4.10.1. ASPECTO POLITICO

A partir de la época republicana nuestro país prácticamente fue absorbido por las corrientes conservadoras, gobiernos absolutistas, tiranos, dictatoriales y por ende represivos como el caso de Flores, garcía Moreno, etc. Los cuales instituyeron hasta la pena de muerte, una de las clases dominantes como fue el clero quien obtenía los más grandes beneficios a su favor, mediante el sistema feudalizado de la colonia y que se prolongara íntegramente en la república.

En realidad, con la independencia triunfaron los grupos predominantes de la sierra así como de la costa, los terratenientes y burgueses buscaron desde el comienzo de la vida republicana totalizar sus intereses a toda costa dándose una de las más bárbaras

explotaciones sobre todo a los sectores oprimidos como: campesinos, artesanos, etc.; inmediatamente pasamos a ser colonias económicas de Gran Bretaña que nos imponía todos sus métodos y modalidades de comercio.

En el campo de las artes los artistas interpretaron la fe del pueblo, los gustos del clero en los moldes del barroco dominante, es decir que no existía creación artística del sentimiento de una raza marginada y explotada; surgiendo paulatinamente nuevas ideas libertarias con influencia francesa. Dando paso así a la revolución liberal.

Es en esta época en que el espíritu social con tendencias más colectivas hacen constantes progresos dentro del campo artístico progresando a paso lento hasta la actualidad en que tenemos gobiernos dictatoriales y democráticos pero bajo el influjo del imperio norteamericano capitalista, es en este tiempo donde surgen pintores muralistas preocupados ante todo por el público popular concibiendo un arte de amplia audiencia, tanto por sus dimensiones murales como por su lenguaje claramente evocados de la realidad.

Es aquí donde se destacan pintores muralistas como Kigman, Guayasamín este último con experiencias satisfactorias de los muralistas mexicanos como Rivera, Siqueiros, Orozco dentro del estilo pictórico de denuncia de sociedades decadentes a raíz de luchas y revoluciones.

En base a estos aditamentos que nuestro mural estará conceptualizado dentro de la lucha popular y revolucionaria en la línea de la denuncia y protesta, de todas las injusticias y explotación de que es objeto nuestro pueblo, en medio de sistemas impositivistas, al mando de gobiernos absolutistas, beneficiando a una clase burques y favoreciendo los intereses capitalistas de sistemas neoliberales extranjeros de las grandes potencias norteamericanas y europeas.

A través de nuestro mural queremos propender y llegar a la conciencia de la multitud a escala colectiva que responda a sus aspiraciones que ayude a la consecución de las reivindicaciones sociales en nuestro medio, en nuestro país, buscando día a día por medio de la pintura un espacio para cimentar nuestro destino.

4.11. ASPECTO SOCIAL

Dentro del aspecto social de la obra, nuestra aspiración es que se logrará transmitir un mensaje, una profunda compenetración con el público que logre alcanzar una idea de lo que relata los elementos que conforman la obra, dándose cuenta de que es un acto de protesta de un pueblo cansado de tantas injusticias.

En nuestro país podríamos asegurar que existen dos clases sociales claramente diferenciadas: la burguesía y el proletariado. Lo que define a los primeros como dueños de los grandes monopolios, áreas estratégicas de producción, sector industrial, financieras, etc. Y que a lo largo de la historia de nuestra patria, desde la conquista de los españoles, la colonia, la época de la independencia, la revolución liberal pese a que ésta alcanzó cambios significativos como son: libertad de cultos, la educación laica y gratuita, la separación de la iglesia del estado y otros. A pesar de todos estos logros, no podemos gozar de una libertad absoluta, porque hasta nuestros días la explotación y opresión por parte de la clase burgués es notoria, inclusive por parte del imperialismo norteamericano, cercados por una deuda externa que es imposible de pagar.

Todo esto nos hace pensar que, el pueblo, el individuo cada día debe recapacitar, hacer conciencia de esta realidad en la que se encuentra la clase del proletariado que es la que sufre las graves consecuencias del alza de los combustibles, de los alimentos, los modismos, y la alienación cultural, la educación tradicional y caduca.

Ante todos estos atropellos es necesario que exista un cambio y que mejor, que el Arte participe de esta denuncia, para expresar una comunicación de toda la problemática que vive nuestra gente, es decir, entablar un diálogo, provocar un análisis por parte del estudiante, del trabajador, del obrero, del campesino, maestro, para que juntos aunando esfuerzos volquemos el cambio que nuestro país tanto necesita.

CONCLUSIONES

1. Al terminar el mural hemos comprobado que la técnica del acrílico fue la más idónea para este trabajo por presentar las siguientes características: secado rápido, impermeabilidad, gran luminosidad, opacidad o transparencia.
2. El estudio de la humedad relativa garantiza la realización del mural, ya que ésta influye notablemente, en el material utilizado.
3. El muro escogido es adecuado porque presenta una superficie de ladrillo, seca, sano en el sentido de que no pueda presentarse en él futuras grietas.
4. El mural está realizado en una forma sintética que emite un mensaje a la comunidad sobre la opresión, angustia, desesperación que vive nuestro pueblo y su protesta por alcanzar días mejores.
5. El sellador mate aplicado en el mural forma una capa de protección que evitará deterioros superficiales.
6. Hemos realizado este mural con la finalidad de crear un juicio crítico y hacer conciencia de la realidad nacional en que vivimos, al mismo tiempo rescatar

los valores Artísticos y culturales de nuestro
medio.

RECOMENDACIONES

1. Es recomendable la utilización de buenos materiales, porque asegura resultados excelentes y no surjan dificultades para el uso de elementos deficientes.
2. Antes de realizar un mural se debe hacer un estudio de la humedad relativa en el sitio a pintar.
3. Seleccionar un muro sano, seco, descarnado en el que con facilidad se pueda adherir la base preparada.
4. Con pocos elementos en un mural se puede transmitir un mensaje claro y preciso.
5. Al terminar un mural se debe aplicar sellador, por que éste permite una protección del mismo.
6. Debemos solicitar el apoyo de las autoridades de la ciudad y provincia para pintar murales en sitios estratégicos y de esta manera rescatar los valores culturales de nuestra provincia.

ANEXOS

Item I Entrevistas

Item II Ejemplos de murales

Item III Pasos para la ejecución del mural realizado en la U.T.C.

FICHA DE ENTREVISTA PERSONAL

Los alumnos Egresados de la Facultad de Artesanía Artística de la U.T.C. nos encontramos realizando una investigación que nos ayudará a la realización de la Tesis de Grado, acerca del tema "ELABORACION DE UN MURAL EN LA U.T.C. CON LA TECNICA DEL ACRILICO". Conociendo que Usted es una persona versada en el campo del Arte, deseamos pedirle que nos haga el favor de contestar algunas preguntas al respecto.

1. Qué le motivó a Usted a incursionar en el campo de las Artes?
2. Qué es para Usted un mural?
3. Al pintar un mural qué mensaje expresa Usted?
4. Cuáles son los principales aspectos que toma en cuenta dentro de los valores plásticos al pintar un mural?
5. Qué técnica es la que más utiliza?
6. Qué tratamiento antes y después da a un mural para garantizar su durabilidad?
7. Qué probabilidad de duración de un mural estima Usted?
8. En base a su experiencia qué técnica es la más aconsejable para trabajar un mural y porqué?
9. Háblenos acerca de la cotización de un mural?
10. Conoce de murales pintados en nuestra ciudad?
11. Cree que se debería pintar murales en nuestro medio?
12. Piensa Usted que un mural crea un juicio crítico de la realidad nacional en el individuo?.

TABULACION DE LAS ENTREVISTAS REALIZADAS A UNA POBLACION DE ARTISTAS

1. Qué le motivó a Ud. a incursionar en el campo de las Artes?

VARIABLES	FRECUENCIA	PORCENTAJE
1. Afición	1	20%
2. Adquirir una Profesión	3	60%
3. Vocación	1	20%
4. Otros	—	—
TOTAL	5	100%

a. **Fórmula:**
$$\frac{F \times 100}{N}$$

b. **Fuente:** Artistas Pintores del Cantón Latacunga

c. **Elaboración:** Alumnos Egresados de la Facultad de Artesanía Artística de la U.T.C.

d. Año: 1996.

ANALISIS E INTERPRETACION

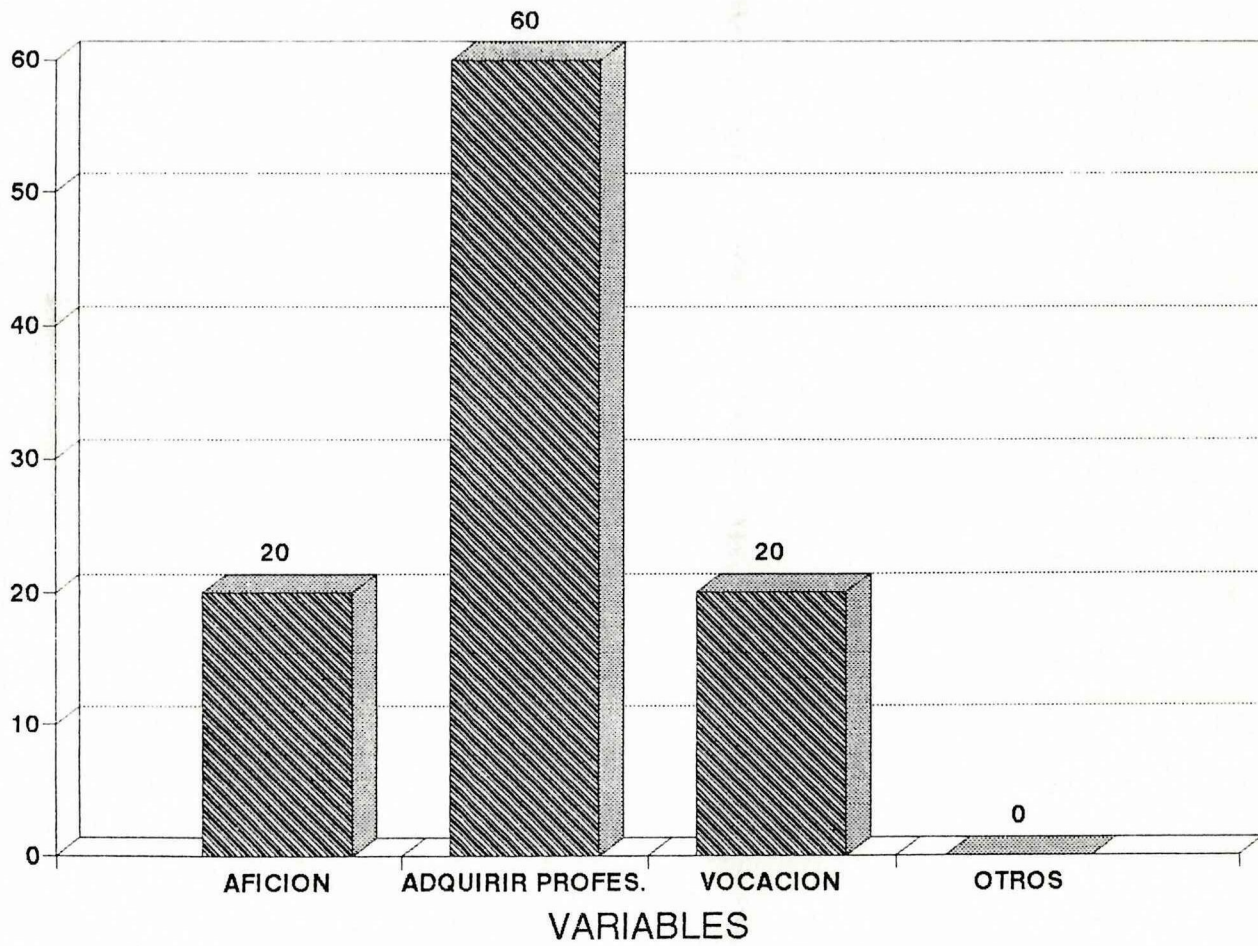
Deducimos que en la población de Artistas dentro del campo de la pintura en el cantón Latacunga, de los cinco (5) entrevistados, en lo que respecta a la primera pregunta: Uno (1) que equivale al 20% incursiona en el campo de las Artes, por afición. Y uno (1) equivale al 20% por vocación.

Tres (3) que equivale al 60% incursiona en este campo por adquirir una profesión que le permita obtener recursos económicos para vivir.

CONCLUSION

Tres (3) que representa el 60% incursionaron en el campo de las Artes por obtener una fuente de ingreso que les permita vivir.

PREGUNTA Nro. 1



2. Qué es Para Ud. un Mural?

VARIABLES	FRECUENCIA	PORCENTAJE
1. Técnica	2	40%
2. Medio de expresar el Arte	2	40%
3. Dibujo y Pintura		
4. Decoración de una Pared	1	20%
5. Otros	--	--
TOTAL	5	100%

ANALISIS E INTERPRETACION

En cuanto a esta pregunta. Deducimos que: Dos (2) entrevistados que equivale al 40% afirma que el Mural es una técnica.

Dos (2) que equivale igualmente al 40% afirma que es un medio de expresar al Arte. Y uno (1) que equivale al 20% afirma que es la decoración de una pared.

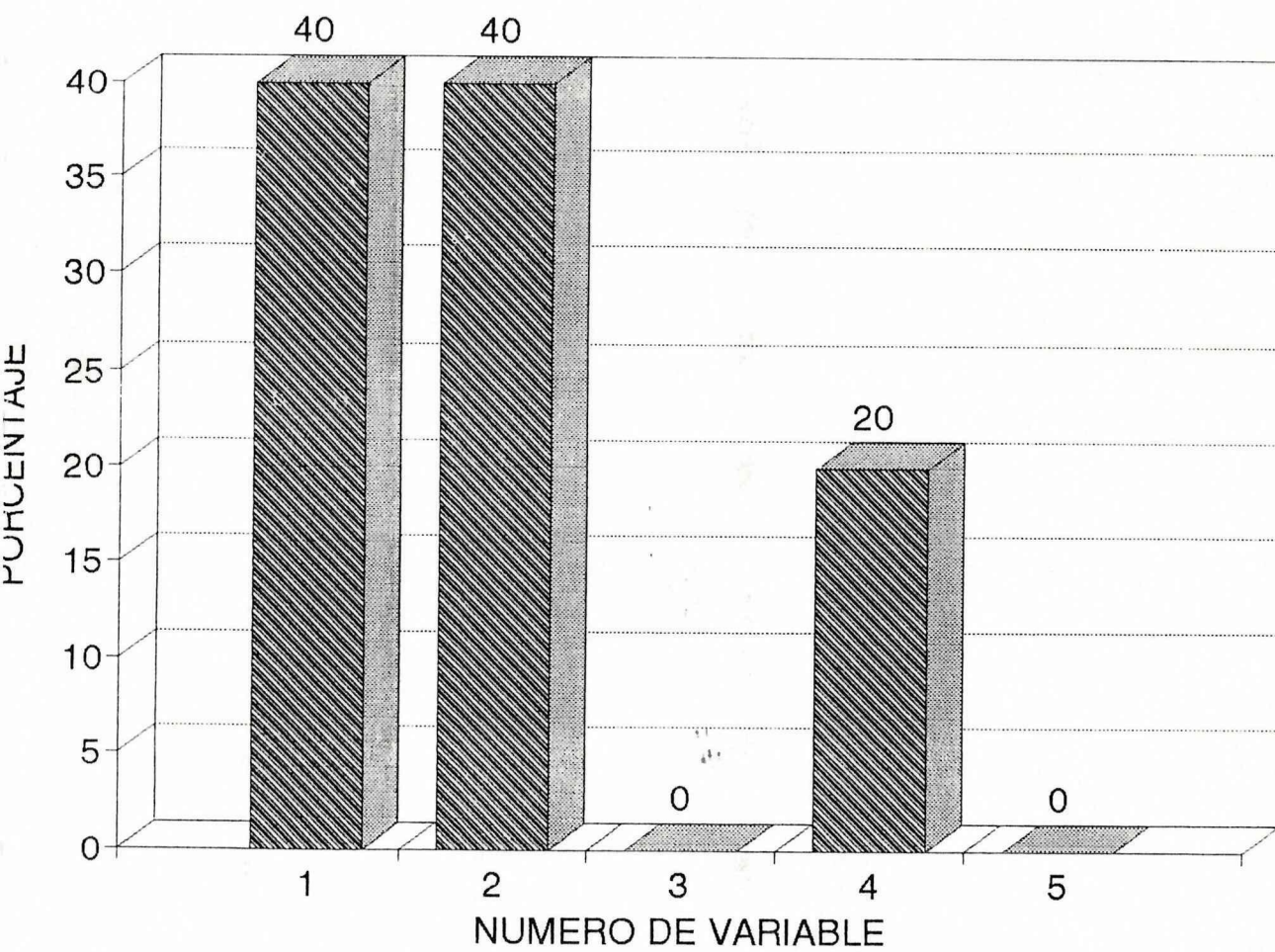
CONCLUSION

El 40% afirma que es una técnica y otro 40% que es un medio de expresar el arte.

3. Al pintar un mural qué mensaje expresa Usted?



PREGUNTA Nro. 2



VARIABLES	FRECUENCIA	PORCENTAJE
1. Artístico	1	20%
2. Político, Social, Económico.	1	20%
3. Satisfacción del Cliente	3	60%
4. Otros	---	
TOTAL	5	100%

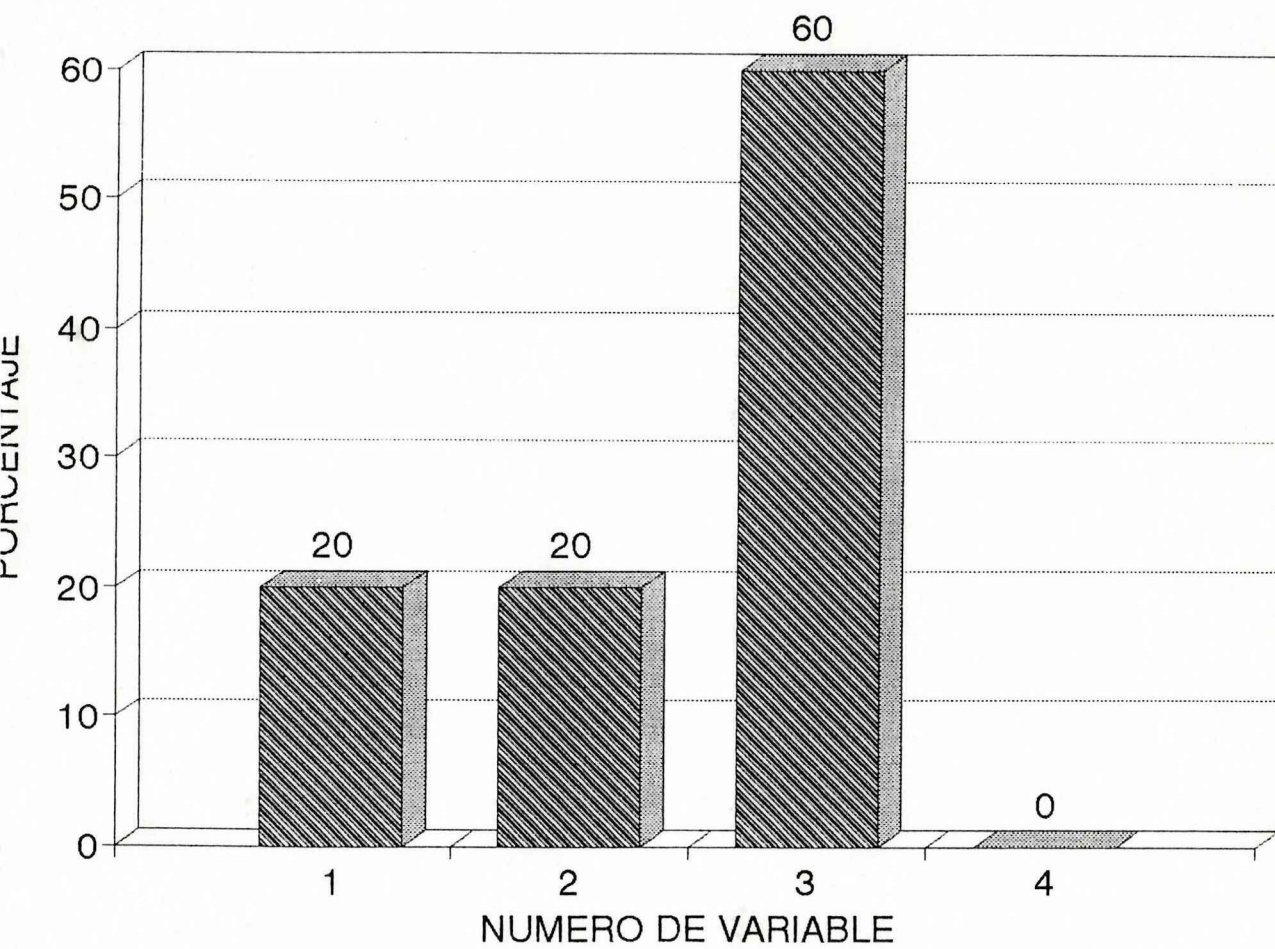
ANALISIS E INTERPRETACION

Deducimos el uno (1) que equivale al 20% expresa un mensaje artístico, también uno (1) equivalente al 20% expresa la problemática de nuestro país en los aspectos: económico, social, político, etc. Y tres (3) equivalente al 60% expresa el criterio del que le contrata para realizar el trabajo.

CONCLUSION

Tres (3) que equivale el 60% expresa un mensaje de acuerdo al criterio del cliente.

PREGUNTA Nro. 3



4. Cuáles son los principales aspectos que toma en cuenta dentro de los valores plásticos al pintar un mural.

VARIABLES	FRECUENCIA	PORCENTAJE
1. Equilibrio	--	--
2. Cromática	--	--
3. Dibujo	2	40%
4. Conceptuales	3	60%
5. Otros	--	--
TOTAL	5	100%

ANALISIS E INTERPRETACION

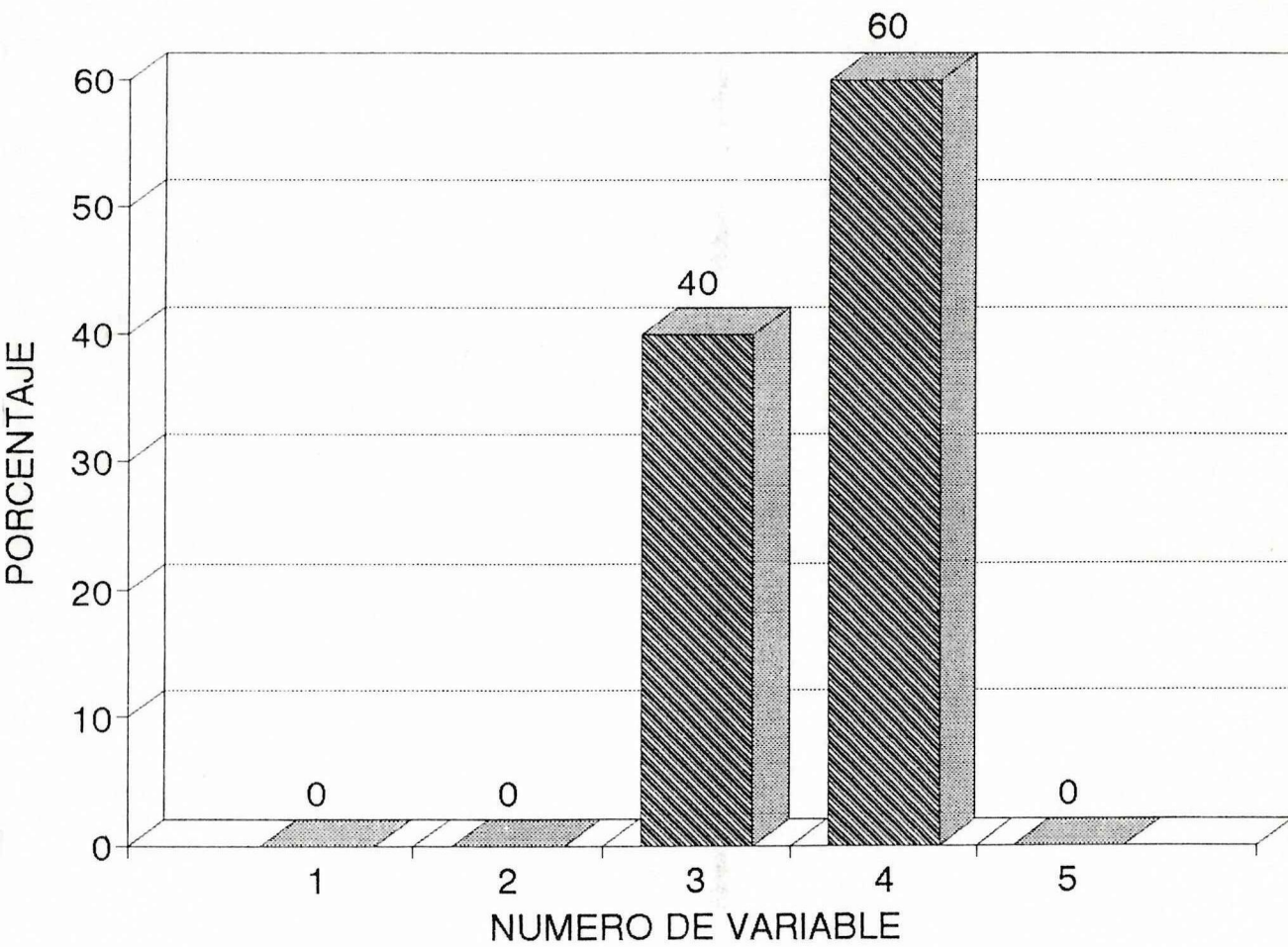
Deducimos que Dos (2) que equivale al 40% da prioridad al dibujo para alcanzar mayor exactitud y obtener un buen trabajo.

Mientras que tres (3) equivalente al 60% da preferencia a los valores conceptuales.

CONCLUSION

Tres (3) es decir un 60% le da mayor preferencia a los valores conceptuales.

PREGUNTA Nro. 4



5. Qué Técnica es la que más utiliza?

VARIABLES	FRECUENCIA	PORCENTAJE
1. Acrílico		
2. Oleo	1	20%
3. Temple	1	20%
4. Gouache		
5. Esmalte		
6. Fresco		
7. De acuerdo al sitio.	3	60%
TOTAL	5	100%

ANALISIS E INTERPRETACION

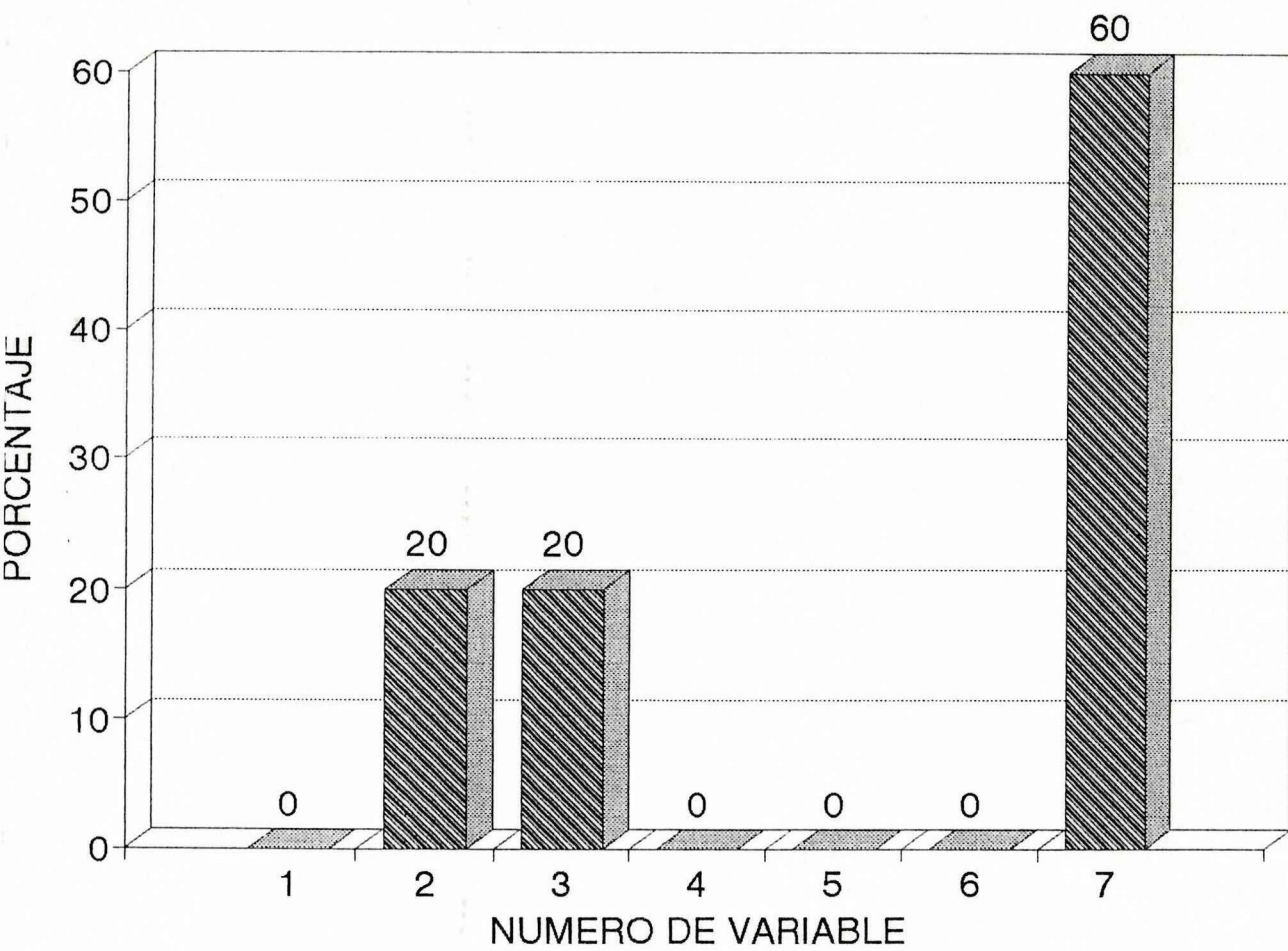
Deducimos que uno (1) equivalente al 20% utiliza la técnica del óleo Uno (1) que equivale al 20% utiliza la técnica del temple y Tres (3) equivalente al 60% no tiene preferencia específica por alguna técnica, afirmando que es de acuerdo las circunstancias que se presenten como: el sitio, usuario, etc.

CONCLUSION

Tres (3) es decir el 60% no prefiere una técnica en especial.

Utiliza la misma de acuerdo al sitio, lugar o a las exigencias del usuario.

PREGUNTA Nro. 5



6. Qué tratamiento antes y después da a un mural para garantizar su durabilidad?

VARIABLES	FRECUENCIA	PORCENTAJE
1. Estudio de la superficie y sitio	--	--
2. Materiales	1	20%
3. Tratamiento de la pared.	4	80%
TOTAL	5	100%

ANALISIS E INTERPRETACION

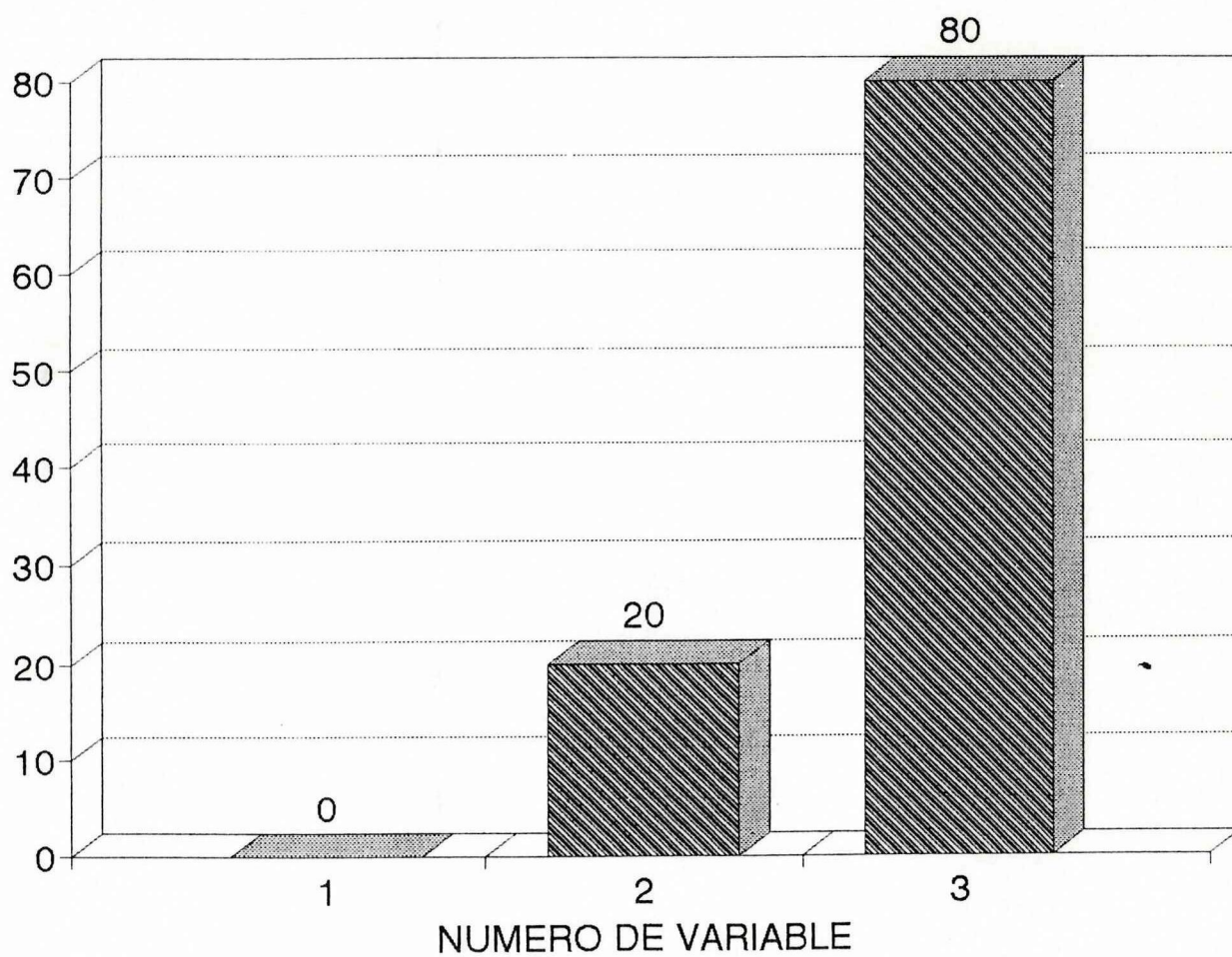
Uno (1), que equivale al 20% para garantizar la durabilidad de un mural utilizó materiales de buena calidad.

Mientras que cuatro (4) equivalente al 80% para garantizar la durabilidad de un mural, empieza realizando un estudio pormenorizado y un tratamiento e la pared o superficie a trabajar.

CONCLUSION

Para garantizar el trabajo de un mural el 80% realiza un estudio y tratamiento de la superficie a trabajar.

PREGUNTA Nro. 6



7. Qué probabilidad de Duración de un Mural estima Usted?

VARIABLES	FRECUENCIA	PORCENTAJE
1. 5 a 10 años	--	--
2. 10 a 20 años	2	40%
3. 50 a 100 años	1	20%
4. Indefinido	2	40%
TOTAL	5	100%

ANALISIS E INTERPRETACION

Dos (2) equivalente al 40% estima la duración de un mural de 10 a 20 años.

Uno (1) equivalente al 20% estima una duración de 50 a 100 años.

Y Dos (2) equivalente al 40% estima una duración indefinida, de acuerdo a las exigencias del trabajo.

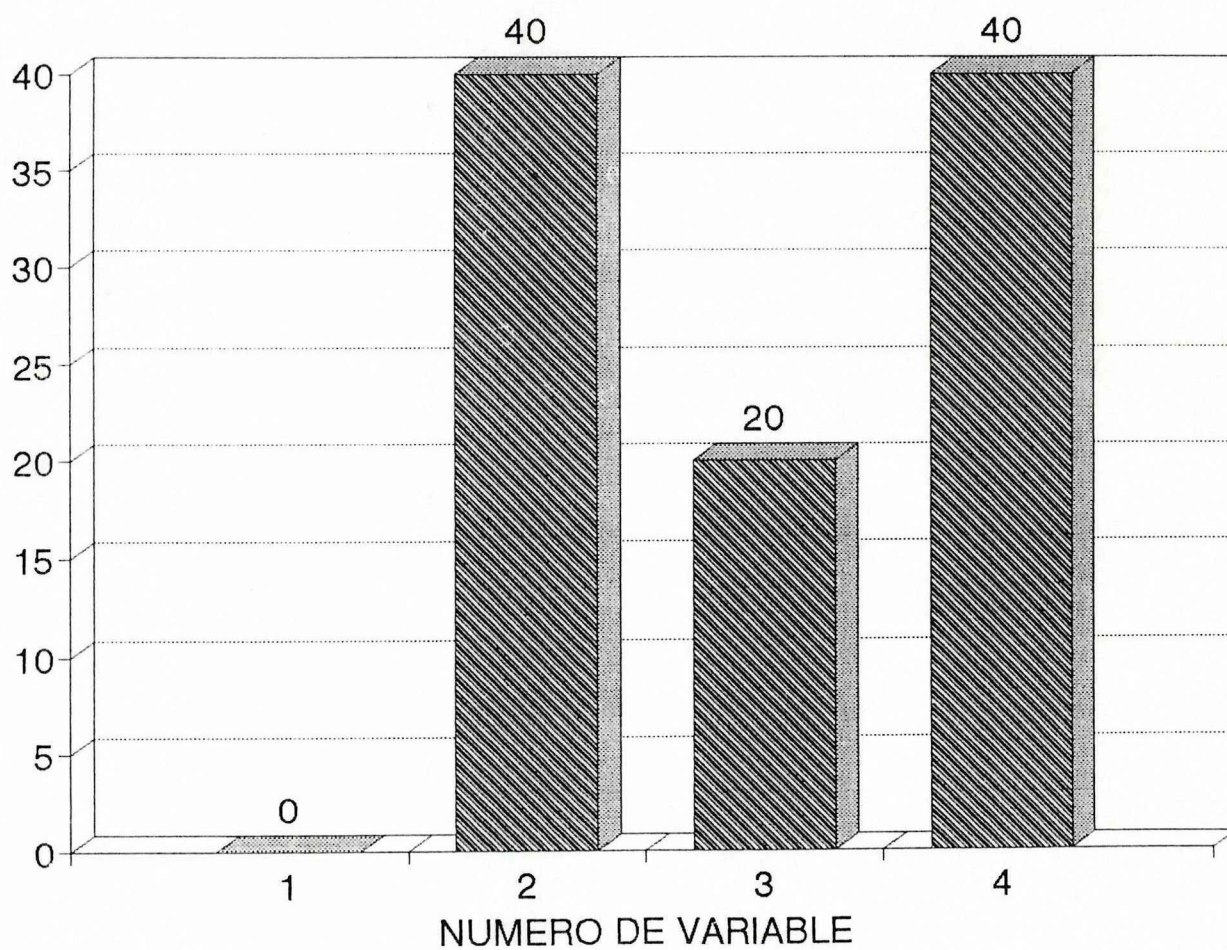
CONCLUSION

Dos (2) equivalente al 40% estima una duración de 10 a 20 años. En cambio que existe un 40% que estima una duración indefinida, aduciendo que existen murales antiguos hasta nuestros días y que en la actualidad se cuenta con una producción de materiales altamente calificados de acuerdo al avance tecnológico.

8. En base a una experiencia qué técnica es la más



PREGUNTA Nro. 7



aconsejable para trabajar un mural y porqué?

VARIABLES	FRECUENCIA	PORCENTAJE
1. Acrílico	--	--
2. Oleo	2	40%
3. Temple	--	--
4. Gouache	--	--
5. Fresco	2	40%
6. Esmalte	--	--
7. Otros	1	20%
TOTAL	5	100%

ANALISIS E INTERPRETACION

Dos (2) equivalente al 40% afirma que la más aconsejable es la técnica del óleo.

Dos (2) equivalente al 40% afirma que es la técnica al fresco por cuanto existen murales pintados en la misma y que han sobrevivido hasta nuestros días, como es el caso de los murales de la Capilla Sixtina pintados por Miguel Angel.

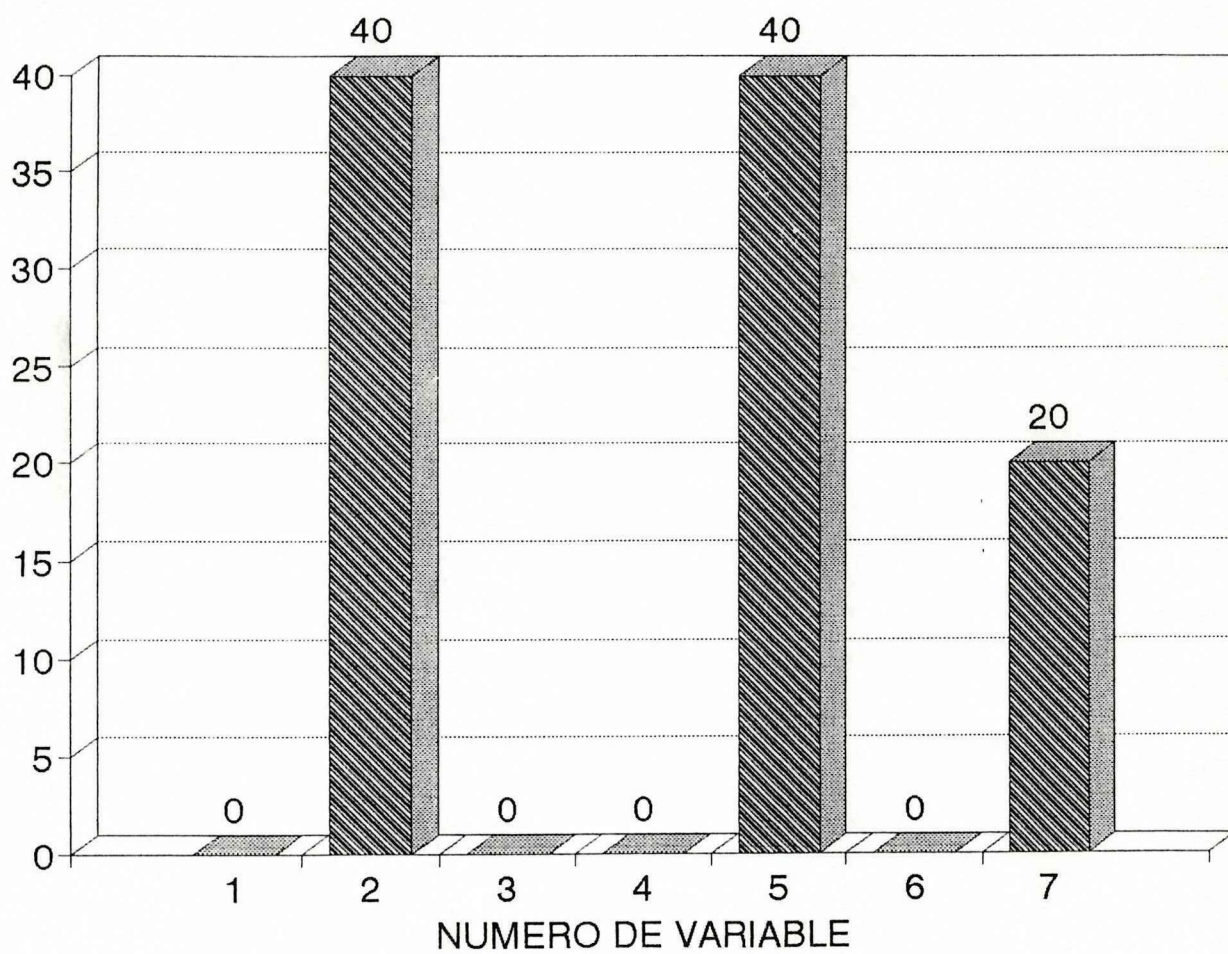
Uno (1) equivalente al 20%. Afirma que utiliza otras técnicas.

CONCLUSION

Tanto la técnica del óleo y la del fresco son aptas para pintar murales, a diferencia de que la última es de mayor duración.

9. Háblenos acerca de la cotización de un mural

PREGUNTA Nro. 8



VARIABLES	FRECUENCIA	PORCENTAJE
1. \$ 200.000 cada m ²	--	--
2. \$ 300.000 cada m ²	1	20%
3. \$ 500.000 cada m ²	1	20%
4. Calidad del Pintor	2	40%
5. Costo de Material	1	20%
TOTAL	5	100%

ANALISIS E INTERPRETACION

Uno (1) equivalente al 20% cotiza el m² de un mural en \$300.000.

Uno (1) equivalente al 20% cotiza el m² de un mural en \$500.000.

Dos (2) equivalente al 40% cobra de acuerdo a la calidad del trabajo, es decir según el profesional.

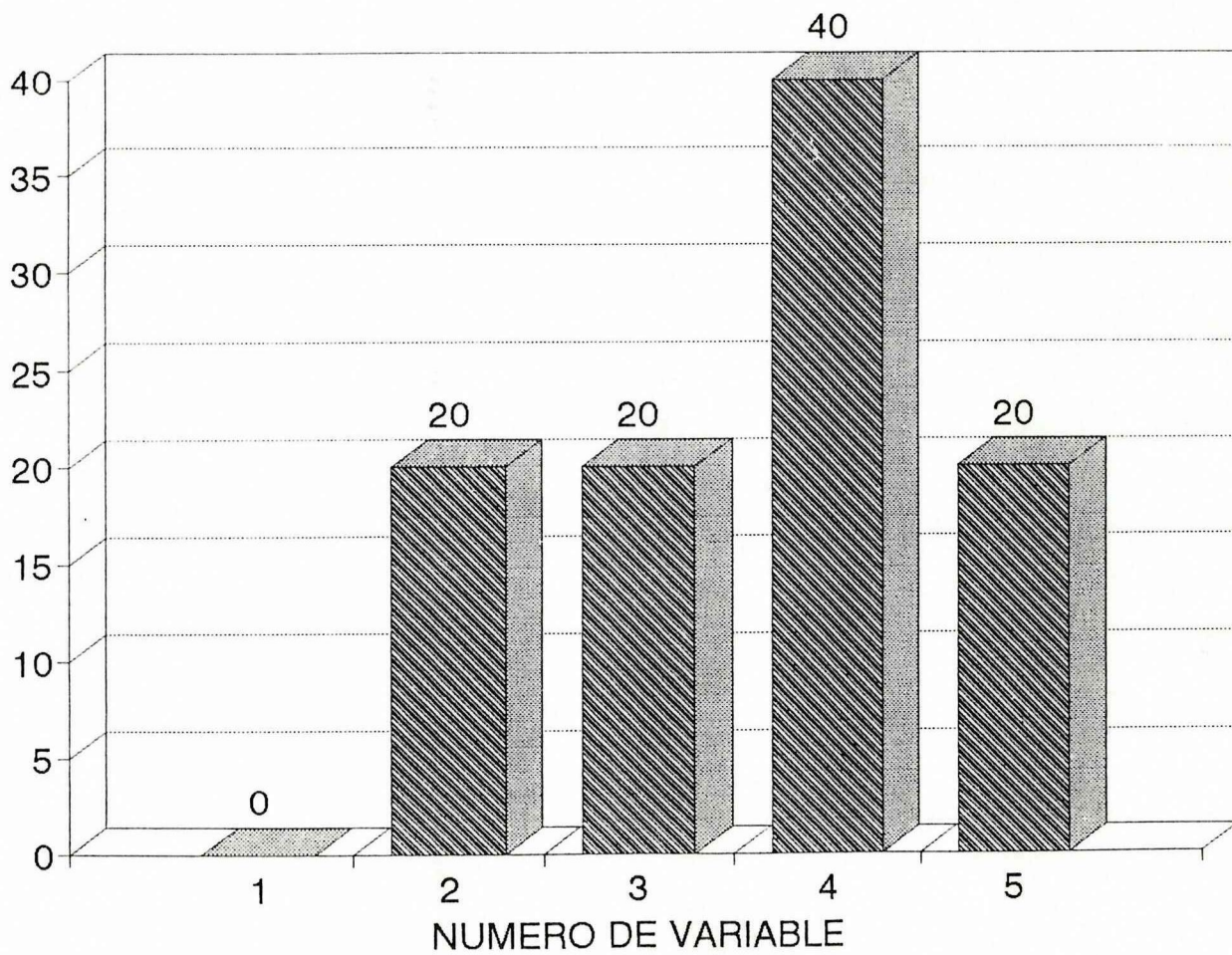
Uno (1) equivalente al 20% cobra de acuerdo a la calidad y precio de los materiales.

CONCLUSION

Dos (2) es decir el 40% cotiza un mural de acuerdo a la calidad del trabajo, es decir de acuerdo al Artista.

10. Conoce de Murales pintados en nuestra ciudad?

PREGUNTA Nro. 9



VARIABLES	FRECUENCIA	PORCENTAJE
1. SI	3	60%
2. NO	2	40%
TOTAL	5	100%

ANALISIS E INTERPRETACION

Tres (3) equivalente al 60% si conoce murales pintados en nuestra ciudad.

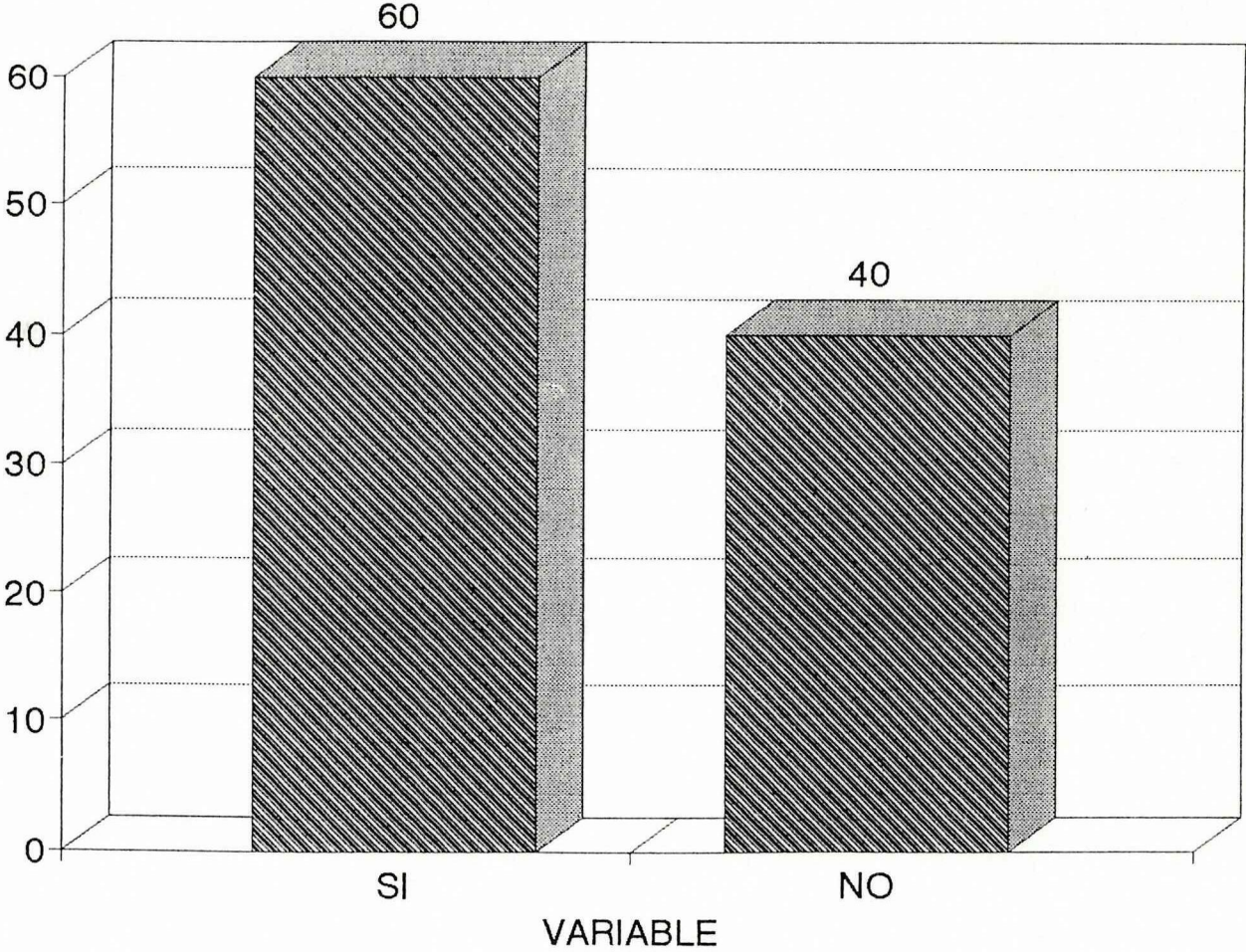
Dos (2) equivale al 40% no conoce de murales pintados en la ciudad.

CONCLUSIONES

Tres (3) equivale al 60% si conoce murales pintados e nuestra ciudad.



PREGUNTA Nro. 10



11. Cree que se debería pintar murales en nuestro medio?

VARIABLES	FRECUENCIA	PORCENTAJE
1. SI	3	60%
2. NO	--	--
3. OTROS	2	40
TOTAL	5	100%

ANALISIS E INTERPRETACION

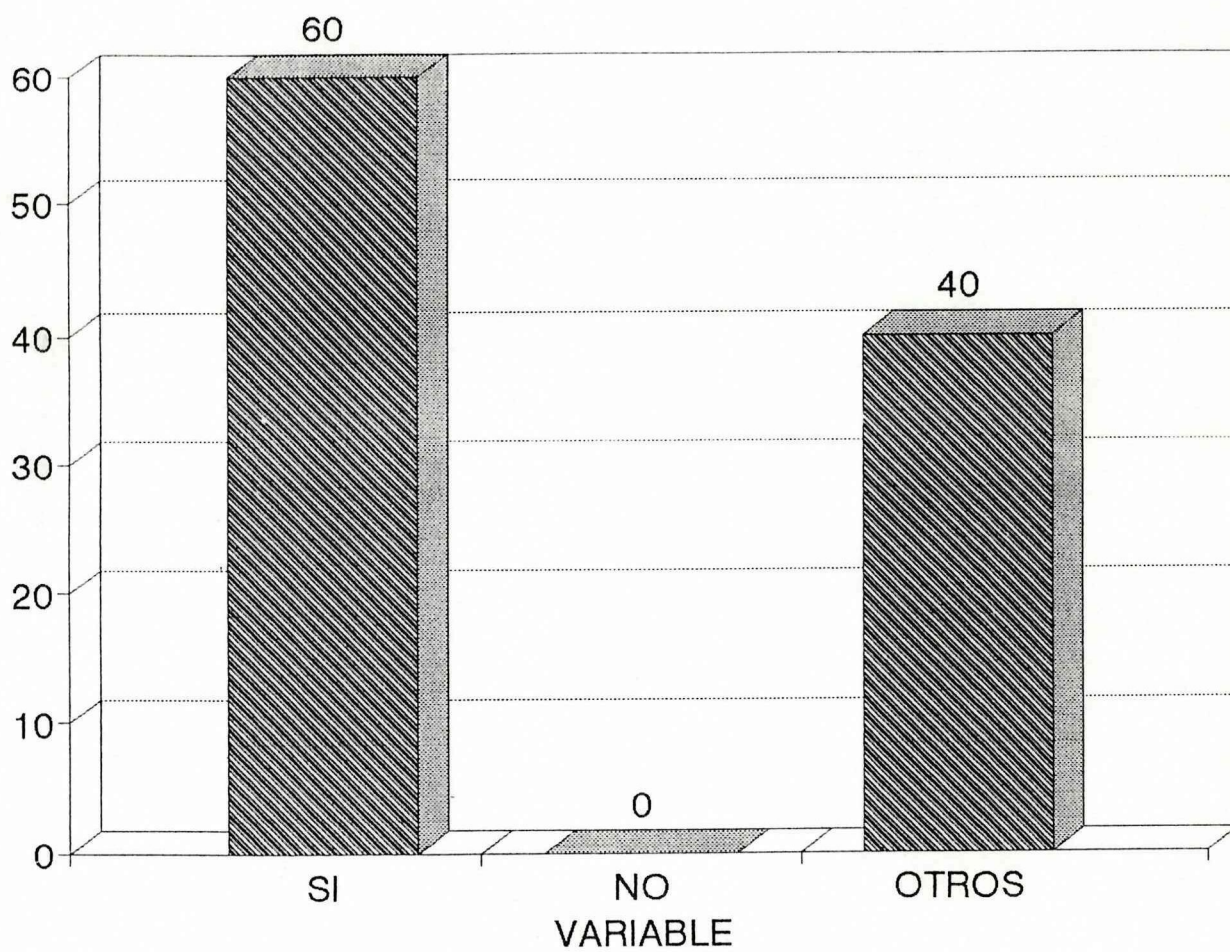
Tres (3) equivalente al 60% si está de acuerdo que se debería pintar murales en nuestro medio.

Dos (2) equivale al 40% opina que todo depende del apoyo que presten las autoridades de la ciudad y provincia.

CONCLUSION

El 60% si está de acuerdo en pintar murales en nuestra ciudad.

PREGUNTA Nro. 11



12. Piensa Ud. que un Mural crea juicio crítico de la realidad nacional en el individuo.

VARIABLES	FRECUENCIA	PORCENTAJE
1. SI	4	80%
2. NO	1	20%
3. OTROS	--	--
TOTAL	5	100%

ANALISIS E INTERPRETACION

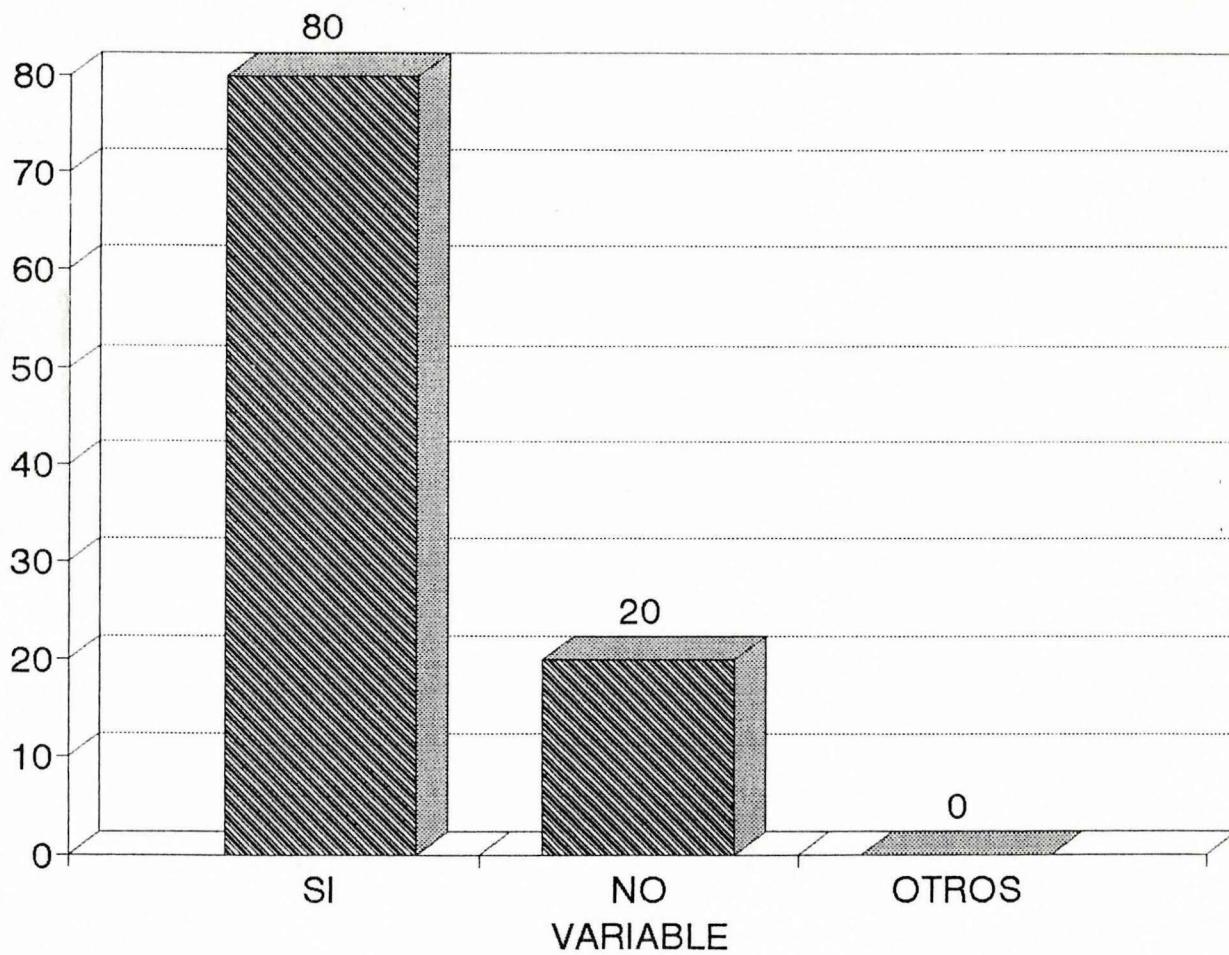
Cuatro (4) equivalente al 80% afirma que un mural si crea un juicio crítico de la realidad nacional en el individuo.

Uno (1) equivale al 20% no piensa que el mural crea un juicio crítico de la realidad nacional

CONCLUSIONES

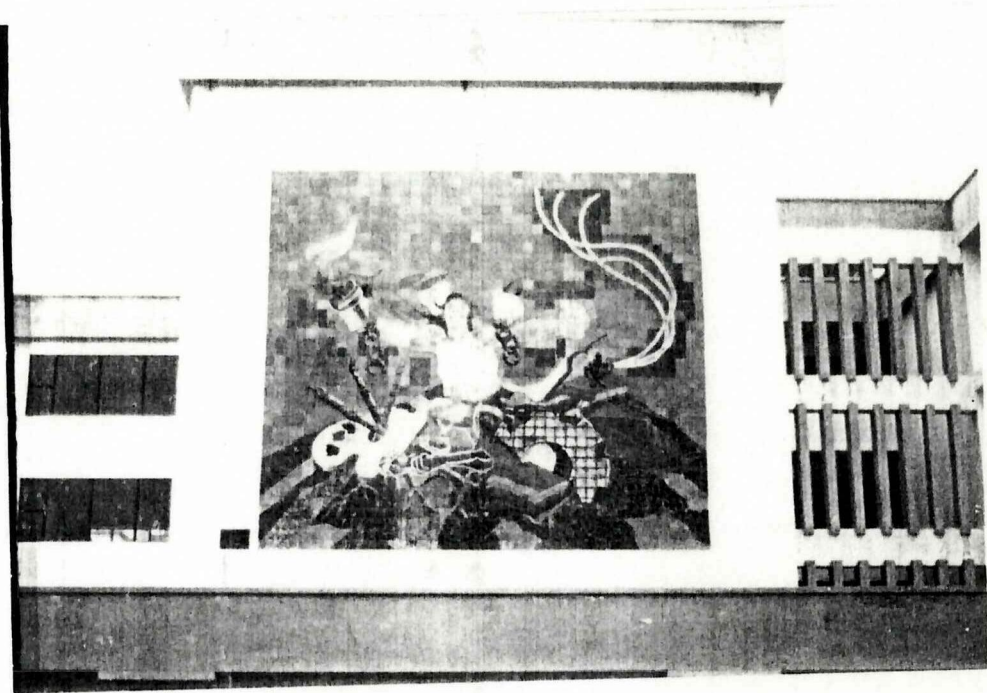
El 80% afirma que un mural si crea un juicio crítico de la realidad.

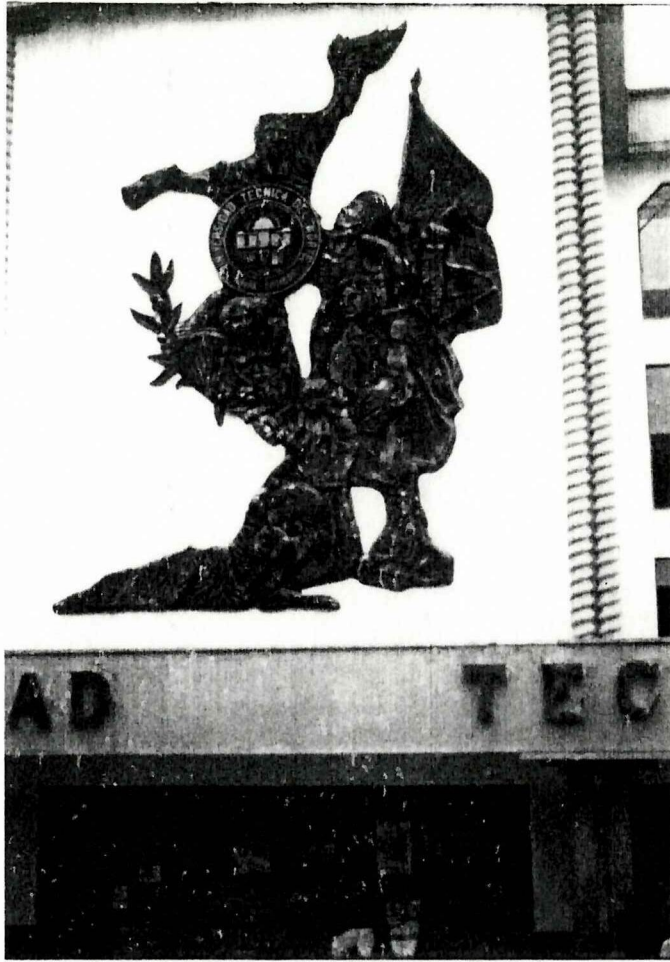
PREGUNTA Nro. 12

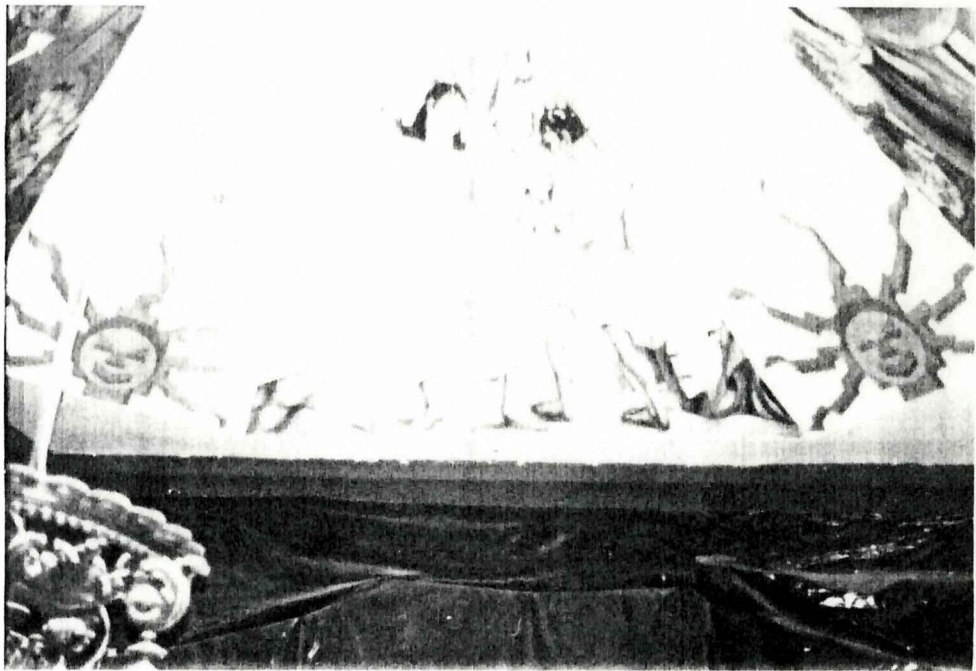
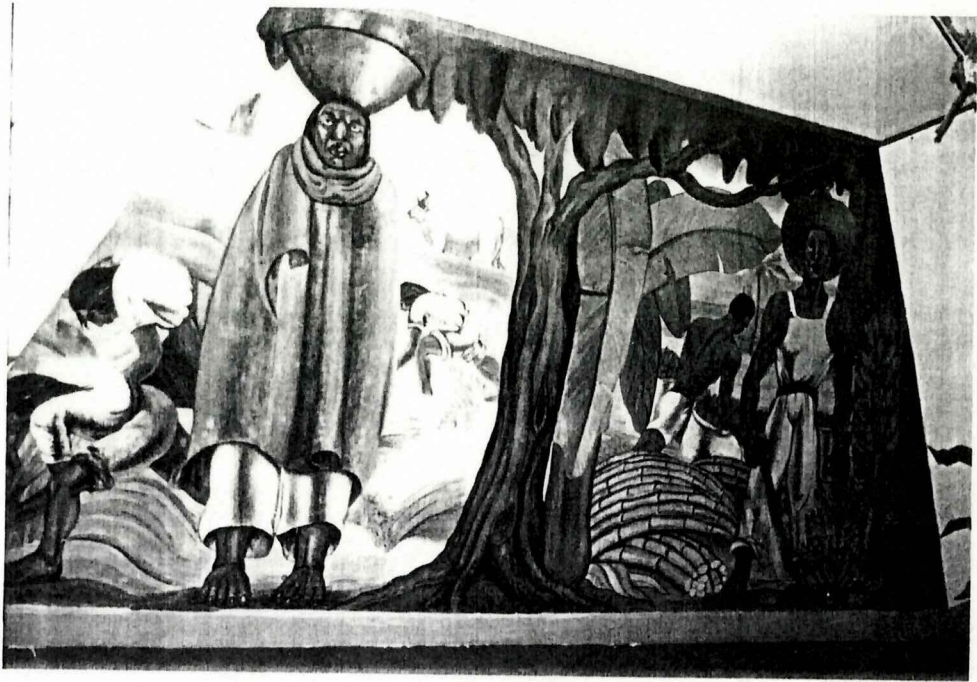


Item

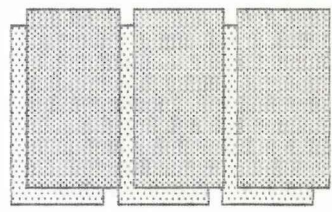
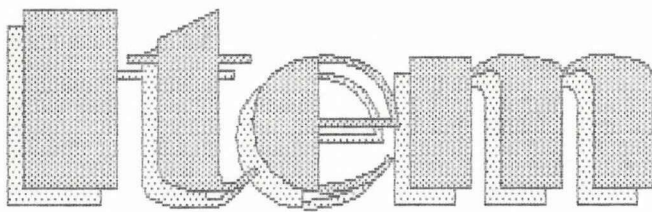
11



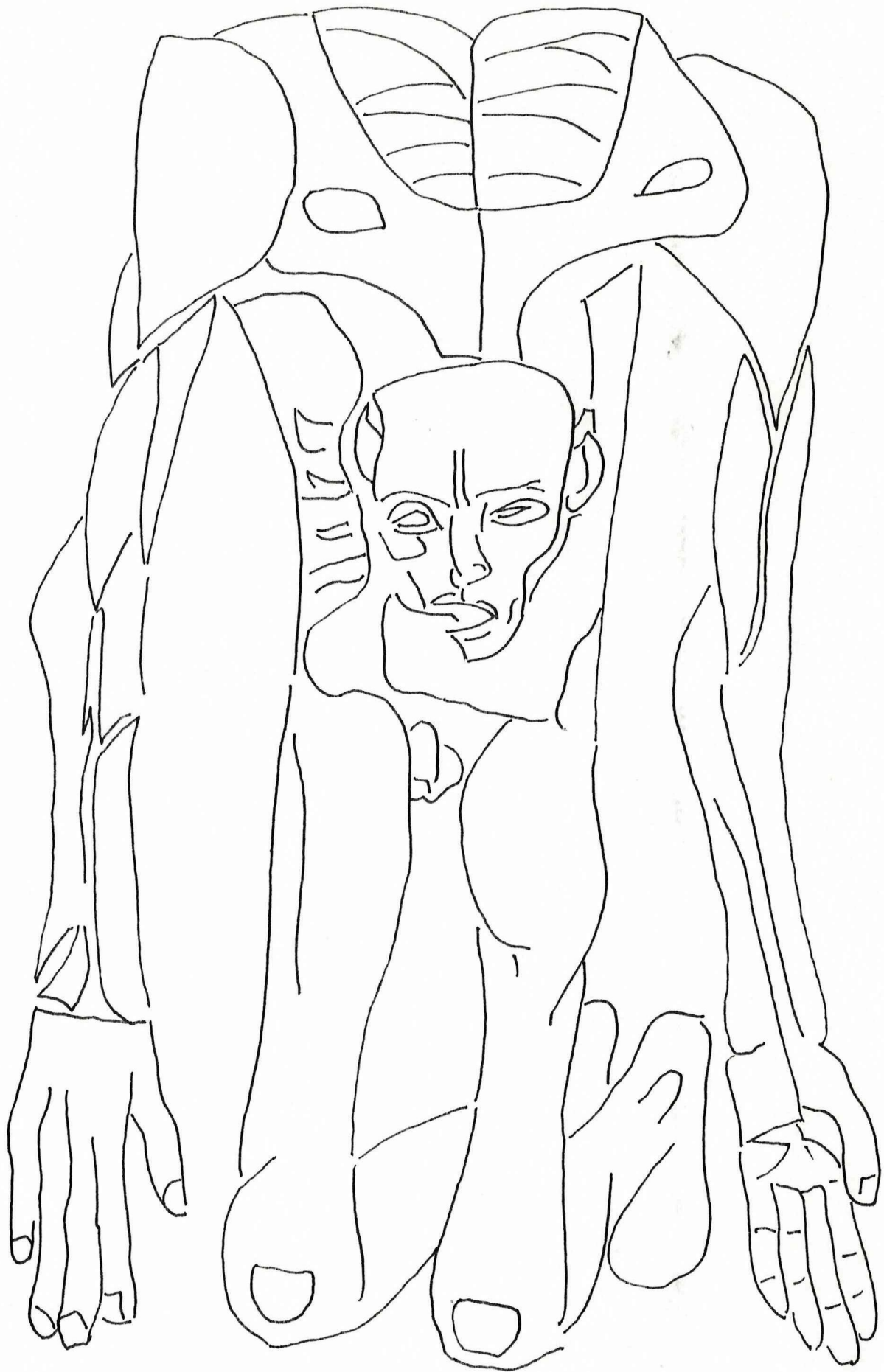


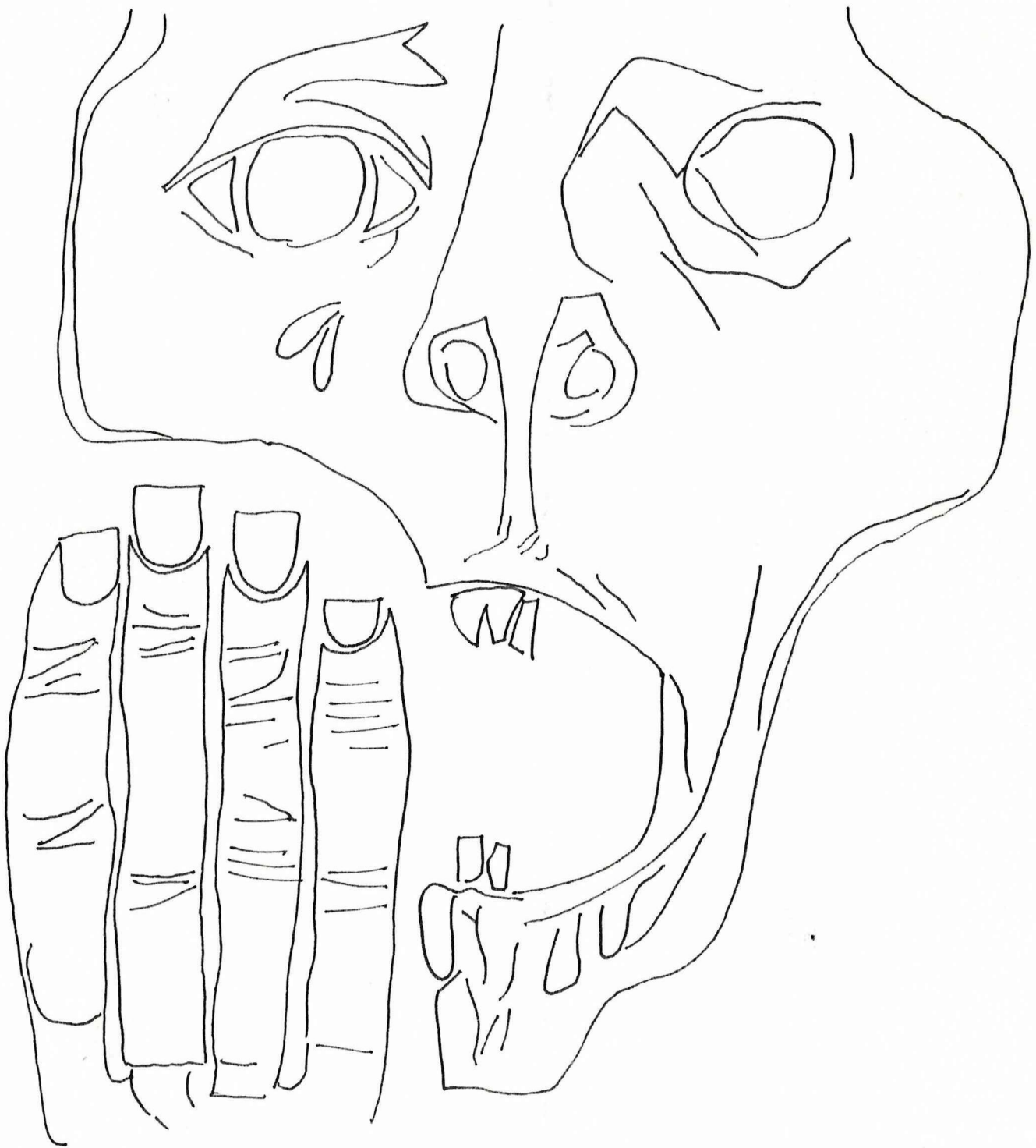


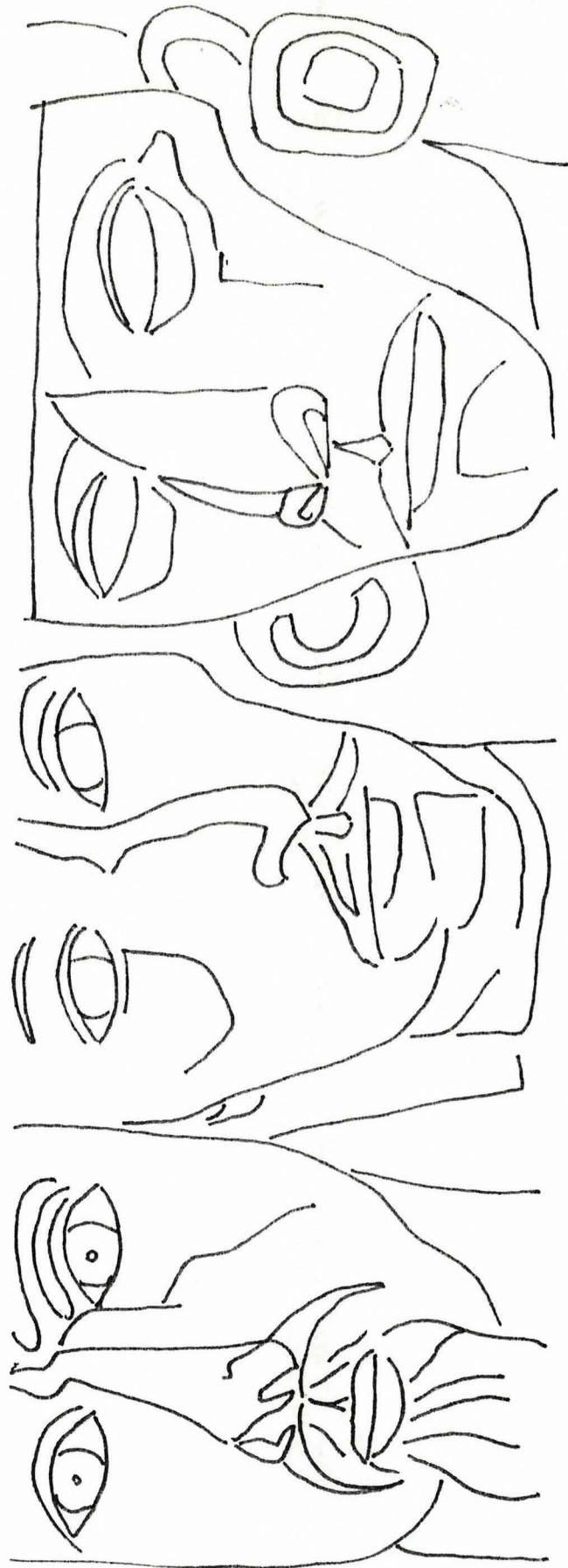




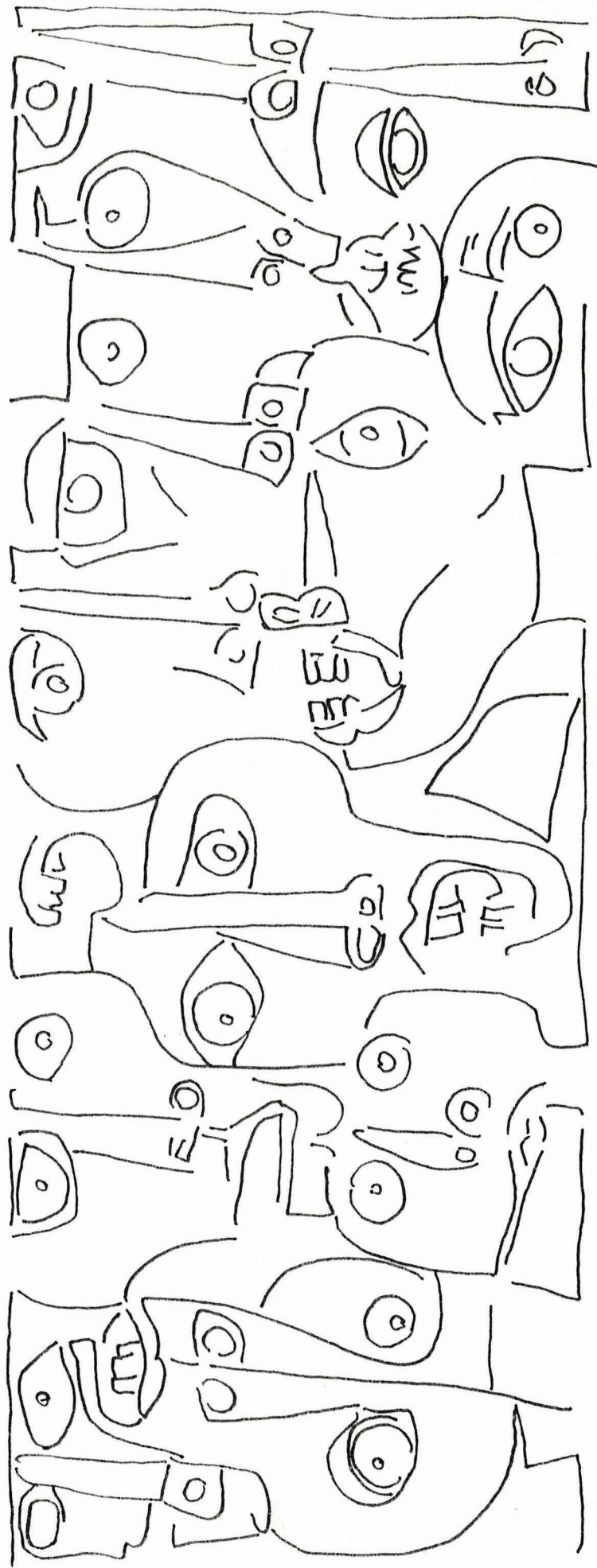










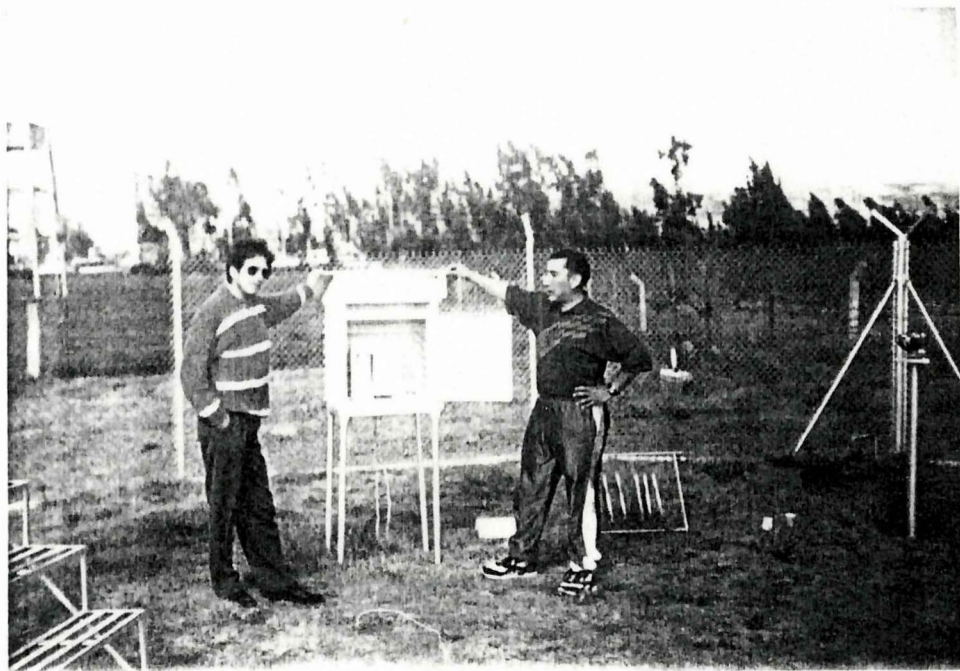
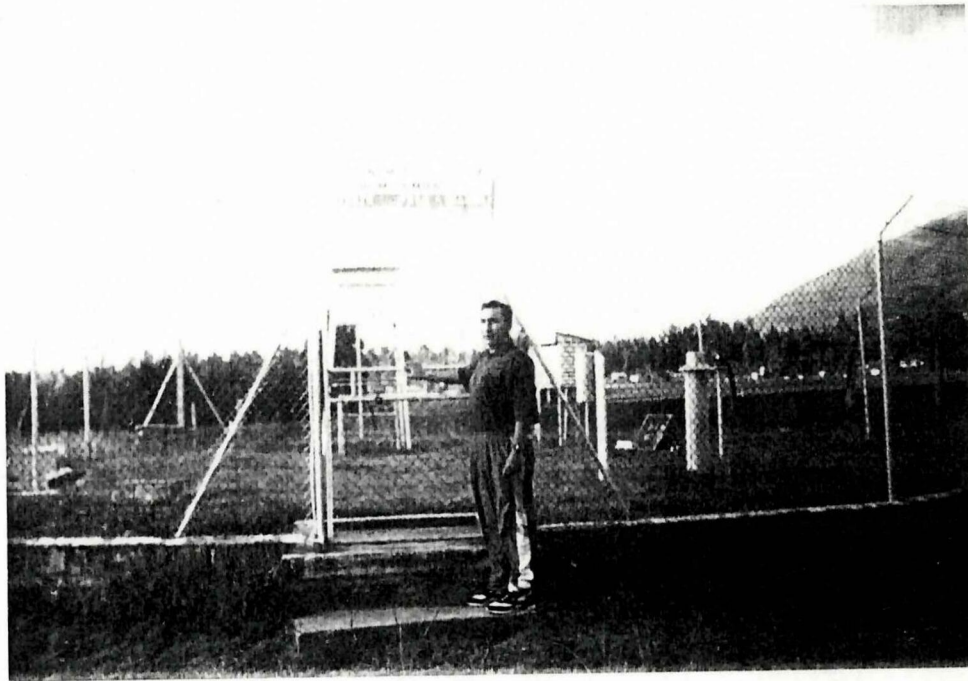




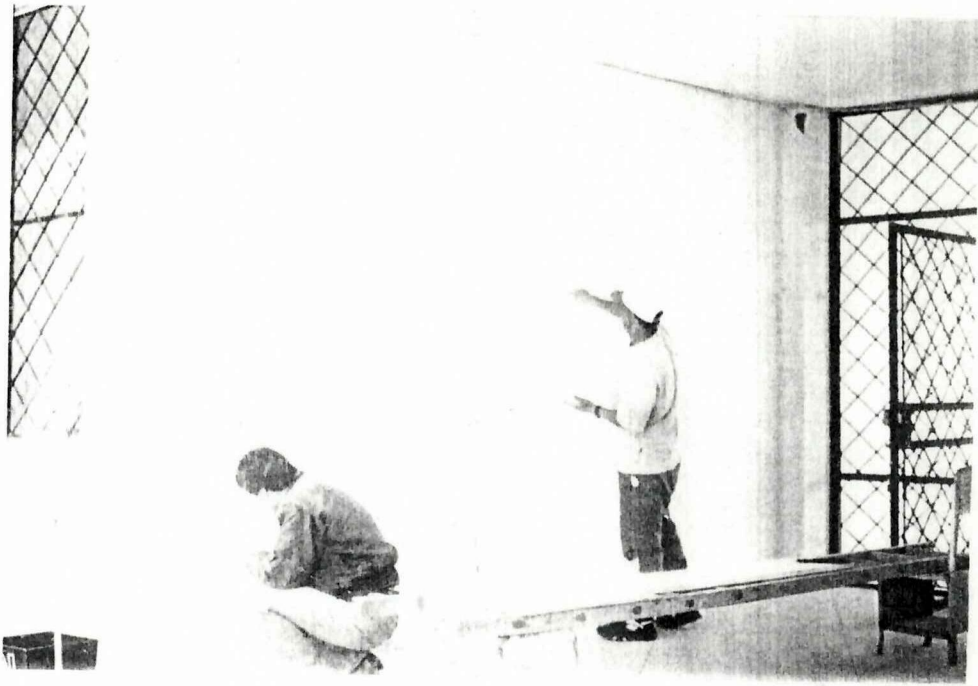


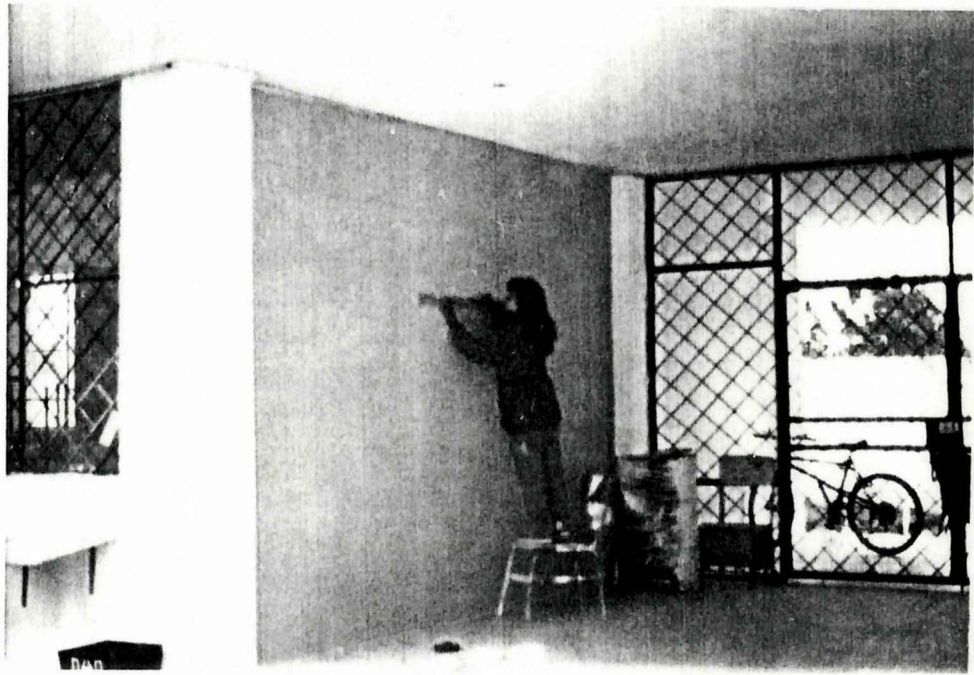
UNETE PUEBLO

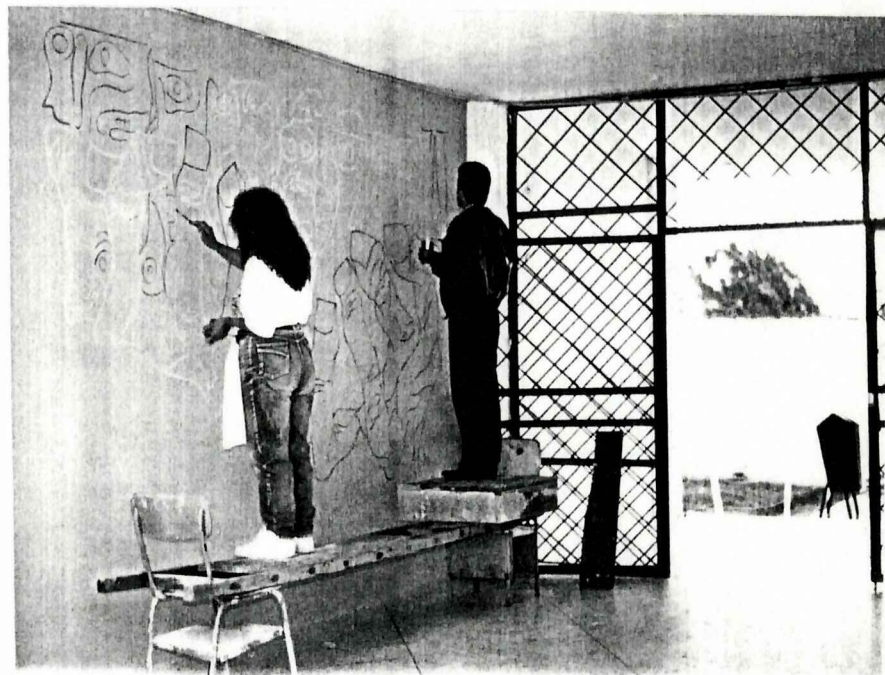
UNETE A LUCHAR . . .

















**UNETE PUEBLO
UNETE A LUCHAR...**



**UNETE PUEBLO
UNETE A LUCHAR...**

GLOSARIO

- **BLANCO DE ESPAÑA.** Nombre común al carbonato básico de plomo al subnitrato de bismuto y a la creta lavada.
- **BOCETO.** Borrón o apunte que hace el artista antes de empezar una obra.
- **CARTON DE DALER.** Conjunto de varias hojas superpuestas de pasta de papel endurecido.
- **COMBADURAS.** Efecto de torcer una tabla o cualquier superficie que no queda toda en un plano.
- **CRETA.** Carbonato de cal terroso.
- **EMPORRAR.** Tapar con una mezcla las imperfecciones de cualquier superficie.
- **ESCALA.** Línea recta dividida en cierto número de partes iguales en proporción con las unidades de medida.
- **ICONO.** Imagen pintada y a veces dorada que presenta a la Virgen o a los Santos.



- **ICONOGRAFIA.** Ciencia de las imágenes y pinturas.

- **LITOPON.** Mezcla la sulfato de bario y sulfuro de zinc usada en pintura.

- **MALEABLE.** Que puede forjarse o aplastarse en láminas más o menos gruesas.

- **ORIN.** Oxido de hierro que se forma con la humedad.

- **PREVISUALIZAR.** Formar en la mente una imagen visual de algo abstracto.

- VARGAS Camilo

ENCICLOPEDIA DIBUJO Y
PINTURA. Edit. Cinco S.A.
Colombia 1984

- VERLANG Orbis

DISEÑO GRAFICO. Edic.
Estrella. Hamburgo 1992.