

**El muralismo
y la imagen en
movimiento;
construcción de
nuevas narrativas**



DRA. MARÍA DE
LAS MERCEDES
SIERRA KEHOE

El desear que se realicen análisis concretos de los murales en su multideterminación y dominio, nos obliga a que se trabaje para descubrir la manera específica en que se insertan dentro del contexto histórico en el que fueron realizados y así dar lógica a su aparición y existencia en espacios públicos utilizando, para ello tecnología digital que permita elaborar procesos en imagen en movimiento que den sentido a cada entidad significativa.

El establecer a cada mural como entidad única y como “acontecimiento” artístico producido a partir de procesos sociales y situaciones específicas dan como resultado escenarios integrales para cada obra mural, entendiendo que cada una de ellas tuvo una entidad significativa en sí misma respondiendo a acontecimientos históricos- artísticos que tuvieron en su momento efectos sobre la realidad de la sociedad del siglo XX.

Nuestro quehacer plástico, incide en reconstruir siempre apegados a esa realidad y bajo plataformas históricas solidas para poder dar verdad y vigencia a obras murales destruidas, restauradas o conservadas mediante nuevas visiones plásticas para el espectador.

Para Esther Cimet Shojjet el movimiento mural mexicano espera aún ser historiado¹, y partiendo de esa idea, se debe considerar a cada mural como una entidad significativa en ella misma entiendo que cada una de las obras son generadoras de significaciones que dan como resultado obras públicas que en su momento proyectaron visiones unitarias carentes de contradicciones, pero que, sin embargo, detrás de cada una existen procesos intrincados que son plasmados por cada artista y que resulta por demás interesante poder descubrir nuevos lenguajes que conformaron los conceptos de nación y de identidad, pero que, a su vez proponen sus ideas elaborando así discursos los cuales se desarrollaron en diversas direcciones de la historia de nuestro país.

Considerar que los artistas tuvieron diversas opciones técnicas y de evolución dentro del proceso de la pintura mural es tener presente la correspondencia de integración física de la obra dentro de los espacios arquitectónicos logrando soluciones como murales fijos, paneles movibles, murales interiores y exteriores con usos múltiples y realizados en diversos materiales.

El crear modelos audiovisuales con estructuras especiales en este momento da la oportunidad de ingreso a otras realidades abordando conceptos y creando espacios de transición que permiten entrelazar lenguajes produciendo variadas expresiones audiovisuales en tanto el uso de la imagen y el sonido.

Es pertinente entonces ofrecer una definición de conceptos que nos permita comprender las diferencias de construcción mediante el uso de la imagen y el sonido.

1 Cimet, Shojjet Esther, Congreso Internacional de Muralismo, ACI, México, 1999.

Un modelo videográfico es un instrumento de análisis y de reinterpretación que permite el almacenamiento de información de difícil acceso al investigador. Así mismo es un proceso que tiene la capacidad de creación de recorridos visuales, de reconstrucción de imagen, de fragmentación de la misma que dan pauta para producir narrativas con discursos visuales y auditivos que permiten el acercamiento a obras del arte mural mexicano.

Es construir nuevas rutas de re-interpretación de dichas obras en base a criterios iconográficos e históricos específicos de la historia del arte ayudados por la tecnología avocada al uso de la imagen visual y sonora.

“El documental es realizado sobre la base de materiales tomados de la realidad. La organización y estructura de imágenes, sonidos (textos y entrevistas) según el punto de vista del autor determina el tipo de documental.”²

El modelo videográfico en cambio construye realidades virtuales, recrea espacios inexistentes y produce efectos especiales que entretejidos con ejes de narración y recuperación de imágenes reales dan como resultado nuevos discursos visuales alrededor de una obra artística, es pertinente entonces aclarar que un modelo videográfico puede o no ser parte de un documental, pero su existencia si se limita a él mismo.

² Martínez-Salanova, Sánchez Enrique, Cine y Educación, Universidad de Huelva, España, 2010

A través de los años el uso de la tecnología avocada primordialmente a la estructuración de diseños audiovisuales en tanto una obra de arte mural no tiene mucho tiempo si consideramos a los años 60's y principios de los 70's como inicio formal del uso de la imagen y el sonido como herramientas que permiten asociar conceptos ofrecidos en la misma obra con aquellos símbolos ideológicos que se relacionan con ellos. Ejemplo de esto son aquellos documentos realizados en cine de 35mm para David Alfaro Siqueiros en su última obra mural documento realizado por Gabriel Figueroa en 1970³

La estructuración de lenguajes audiovisuales ofrece bajo conceptos específicos de estructuración y narrativa audiovisual, desarrollo de elementos como motivos de recurrencia, seguimiento histórico obtener resignificaciones bajo un panorama plenamente documentado y que en si mismo resulta fascinante para quien lo lleva al cabo.

El proceso creativo en el cual se transita para lograr un documento de divulgación pertinente está sustentado bajo cuatro referentes básicos que otorgan forma y contenido a la historia y en ella se logra la forma y expresión particular como sello de la naturaleza misma de ese material.

HECHO PICTORICO	UBICACIÓN HISTÓRICA	NARRATIVA AUDIOVISUAL	TEMPORALIDAD	PARADIGMA DE ATRACCIÓN
--------------------	------------------------	--------------------------	--------------	---------------------------

3 Figueroa, Gabriel, Documental 35mm. SAPS, México 1970 (digitalizado por Mercedes Sierra 2010)

La **narrativa audiovisual** tiene por objeto descubrir, describir, explicar y aplicar la capacidad de la imagen visual y acústica para contar historias segmentándose ella misma en:

» morfología narrativa entendida como el inventario de los elementos constantes de una obra y la estructura narrativa que es la que da pauta o patrón, es decir la que nos da la uniformidad de todo el material.

Cuando se tiene esta primera instancia la ubicación histórica cae por lógica y de modo natural invadiendo la totalidad del documento permitiendo elaborar ejes temáticos que entretejan varias historias alrededor de una misma obra mural.

Al tener estructurada esta primera parte la **temporalidad y vigencia** del documento se crea tratando de que el espacio en tiempo virtual aparezca como códigos de reconocimiento de la obra y por tanto lograr con ello una gramática audiovisual clara, comprensible y fluida para el espectador.



Teniendo pues estos tres pilares en el proceso podemos entonces encontrar los **paradigmas de atracción** los cuales se definen como un modelo a partir del cual se construye y si a este lo ayudamos con un rigor epistemológico de acuerdo a la premisa de Platón donde verdades y creencias se unen mediante el conocimiento, entonces podemos iniciar nuestro trabajo a partir de tres ejes de análisis todos revisados y traídos mediante un ejercicio perceptual de la imagen mural.

Estos tres ejes atienden la construcción espacial de las obras los cuales permiten construir discursos historiográficos implícitos en las pinturas como primer punto, en segundo término se atiende a la integración de máscaras para el desarrollo de la representación gráfica y estética y el tercer eje esta atento a la cinestesia⁴ del espectador frente a la obra mural.

Existen obras murales que por su suerte y/o fortuna histórica y crítica ofrecen varias lecturas cinestésicas es el caso de “La lucha sindical” de Pablo O’higgins que curiosamente concede dos lecturas cinestésicas , raro en la normalidad de los casos.

4 Entendiendo el término cinestesia como aquella posibilidad de movimiento en un proceso dancístico del propio espectador frente a la obra mural.

Resulta interesante este modelo de atracción pues la posibilidad de re-lectura tiene momentos diferentes en un mismo proceso.

Cuando una obra pierde su lugar de origen , el mural pierde en cierta medida su identidad, pierde su lógica de existencia, sin embargo, la creación de un modelo videográfico de esta naturaleza da la posibilidad de recreación de un lugar inexistente para otorgar a la obra aquel entorno perdido.

A su vez la segunda re-lectura se da a partir de la reconstrucción del mural en un recinto diferente al pensado de modo original lo cual implica el re-establecimiento de la obra en otra posición y en otro contexto social esto adquiere sentido desde la óptica de la reproductibilidad técnica de una obra de arte.⁵

Un elemento importante que nos otorga instrumentos de acción es reconocer que dentro del carácter único de las obras de arte estas se incluyen dentro de una tradición en el contexto social a la cual pertenecen y a ello se le conoce como aura de la obra de arte.

⁵ Benjamin, Walter, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Ed. ITACA, México 2003.

El aura de una obra entonces dentro de este paradigma de atracción se fundamenta plenamente por el contexto en el que se inserta dando así peso al hecho de la obra dentro de la función ritual con la que cumple y le fue encomendada.

Este solo hecho logra que en el desarrollo de los paradigmas de atracción y las re-lecturas hechas para este caso en particular se logre la agudización de la lucha por la existencia de la obra utilizando el modelo videográfico y la posibilidad de reconstrucción y reproducción para dar vigencia de nueva cuenta a la obra mural.



RECONSTRUCCIÓN
VIRTUAL DEL MURAL A
PARTIR DE IMÁGENES
FIJAS.

“LA LUCHA SINDICAL”
EN TALLERES GRÁFICOS
DE LA NACIÓN

A partir de este momento la estructura del modelo se comienza a perfilar de acuerdo a las necesidades y referentes del propio proyecto atendiendo como se propone en la siguiente tabla los referentes que nos ayudarán a decidir las rutas y líneas de desarrollo entrelazadas para obtener un modelo con coherencia visual y auditiva.

IMAGEN Y SONIDO	ESPACIO	TIEMPO	PROCESO CREATIVO	NARRATIVA GRÁFICA
-----------------	---------	--------	------------------	-------------------

La imagen y el sonido son elementos de percepción y orden que para el caso que nos ocupa son preponderantes. Son ejes de infraestructura que permiten desarrollar narrativas bajo una lógica experimental.

Es preciso tener presente que existen hechos vitales dentro de la vida de una obra artística que contienen desarrollos temporales y atemporales que permiten estructurar en espacio y tiempo un modelo con características diferentes, así como los seres humanos tienen facultades perceptivas diferentes, las obras murales registran esta misma facultad y el hecho es que una misma obra nos refleja diversas funciones y referentes proporcionando así diversos procesos de lectura.

En el caso de la “Lucha sindical” estos procesos son registrados de manera paralela bajo un mismo hecho, proceso infográfico que nos da posibilidades de movilidad dentro de la obra.

Esto se contempla básicamente dentro de un espacio que es susceptible a ser intervenido videográficamente mediante diferentes procesos de visualización.

El proceso creativo para este campo esta sustentado en la utilización de la imagen en movimiento con juegos videográficos dinámicos que hacen de la obra un nuevo espacio de reconocimiento visual.

Todo proceso y línea de investigación nueva para una misma obra abre posibilidades de reinterpretación y de revaloración de la misma a partir de macro y micro-lecturas ofrecidas al espectador atendiendo a los rangos de distancia que tiene acceso el espectador logrando con ello atender a la capacidad de recorrido visual crítico de él mismo.

No se debe olvidar que las obras de arte referidas como imagen son vehículos de comunicación y aparatos entendidos como objeto según Panofsky y que en todo caso la intención de ella se encuentra en el sentido de aquello que se transmite.⁶

“El límite donde acaba la esfera de los objetos prácticos y comienza la del arte depende de la <<intención de los creadores>>”⁷

6 Panofsky, Edwin, El significado en las artes visuales, Ed. Alianza, Madrid, 2000.

7 Ibid, p. 28.

Bajo esta premisa el trabajo de creación de modelos videográficos y análisis iconográfico de una obra mural se definen paulatinamente atendiendo a diversos condicionantes.

La obra de arte transparenta pero no exhibe, atendiendo a este proceso las líneas de investigación están sujetas a los recorridos visuales creados en cada modelo otorgando datos fundamentales para la reinterpretación de la obra.

Un condicionante primordial dentro del proceso creativo es la capacidad que nos permitamos de experimentar estéticamente dentro de la obra mural, como? mediante el viaje continuado de la cámara a través de la obra in situ ocupando el fenómeno de la sinestesia según Eisesntein como una herramienta que en su momento resulta un medio para establecer una unión entre las diferentes elementos del propio modelo videográfico.

El modelo audiovisual debe comprenderse como una estructura que aísla y recorta las imágenes (en este caso la obra de arte) para una reinterpretación, un redescubrimiento y un objeto que permita sustancialmente construir nuevas reflexiones teóricas, nuevas propuestas de re-lectura y nuevos procesos de experimentación visual y auditiva.⁸

8 Para nuestro caso el desarrollo de procesos de reconstrucción virtual del mural in situ fue un recurso que permitió la correcta observación de la obra en un lugar que fue retirado hace mas de treinta años por orden presidencial. La capacidad de reordenamiento del espacio logró para nuestro caso la posibilidad de crear un modelo no logrado con anterioridad, situación que lo otorga al modelo un peso mayor como documento histórico y de divulgación.

Aunado a ello debe de considerarse la temporalidad y atemporalidad de la obra donde se recuperan discursos no considerados mediante el pensamiento del aquí y ahora que vendría a constituir el concepto de originalidad.⁹

Cada obra es un momento irrepitable en video, el aquí y ahora en una obra de arte está referida por lo regular a la existencia de ella misma, en el lugar donde se encuentra, sin embargo, para este caso en particular el tiempo y el espacio modifican su historia como la modificaría su estado una pintura de caballete al cambiar de manos.¹⁰

En este caso en el trabajo que nos atañe es aquel donde el seguimiento y la investigación como historiadora de arte da rigor a el ordenamiento de hechos en imagen bajo la premisa de una obra no expuesta a pesar de ser una obra mural, cuestión que de entrada resultaría fascinante.

Reconocer el proceso creativo de modo definitorio es referirse a las cualidades y características de un acto creativo en este caso a la creación de modelos videográficos utilizando otro acto creativo como lo es una obra de arte.

Desarrollar proyectos de este peso permite el acercamiento profundo a momentos y entendimientos cabales de estados históricos en los que se desarrolló una obra.

9 Benjamin Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Ed. Taurus, P. 42.

10 Idem. P. 42.

Estas herramientas dentro de un entorno sensible como lo es la imagen en movimiento aparecen como ejes definitorios de los entornos sensibles que se van entretejiendo como se muestra en la obra final.

Un término importante que se incluye dentro de este proceso es la “intuición” entendido como el proceso de creación de acuerdo a modelos perceptivos mas cercanos a los sentimientos que a la razón.

El intuir un proceso de lectura y narración gráfica utilizando las herramientas antes citadas posibilita razonamientos argumentados logrando reflexiones sistemáticas bien estructuradas posibles en líneas de tiempo paralelas.¹¹

Por ultimo dos ingredientes fundamentales son la memoria y la imaginación como elementos del cual se echa mano para la creación de modelos videográficos los cuales se mantendrán en espera de la resolución que mediante el trabajo con los aparatos de grabación y de post-producción se logre, puesto que

¹¹ El lograr desarrollar narrativas con tiempos reales calculados con la intención de mantener al receptor en constante atención permite asegurar que la invasión del espacio del receptor esta plenamente logrado. Esta función parece relativamente fácil de lograr, sin embargo, la utilización de los procesos técnicos para la creación de los modelos son torales dentro ello.

las lecturas que proponen mediante ello deberan tener como objetivo penetrar profundamente la realidad para apropiarse de ella (en este caso la obra mural) y dar nuevas lecturas.

“El pintor observa en su trabajo una distancia natural frente a lo dado; el operador de la cámara, en cambio penetra profundamente en el tejido mismo del hecho de estar dado”¹²

La capacidad que el proceso creativo da para desarrollar discursos visuales en torno a una obra mural estará entonces aderezada por dos elementos que flotan constantemente en el proyecto y que son el espacio y el tiempo entendidos como herramientas de sujeción de la narrativa para el buen desempeño de los ejes temáticos.

Quiero decir con ello que estos dos elementos son aquellos que delimitarán en tiempo no real el discurso que se ofrece, y el espacio en esa misma línea de trabajo los cuales son los que permiten imaginar la composición visual de cada segmento de obra logrando una integración espacial en tiempo no real.

12 Op. Cit. P. 80.

BIBLIOGRAFÍA

Acha, Juan, *Crítica del arte*, Ed. Trillas, México, 1992.

El consumo artístico y sus efectos, Ed. Trillas, México, 1988.

Acevedo, Esther (coordinadora) *Hacia otra historia del arte en México (1920-1950)* Tomo III, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2002.

Cimet, Shojjet, Esther, *Movimiento muralista mexicano*, México, 1992, UNAM.

Eder, Rita, *Teoría social del arte*, Bibliografía comentada, UNAM, México, 1986.

Maríñez-Salanova, Sanchez Enrique, *Cine y Educación*, Universidad de Huelva, España, 2010.

Panofsky, Erwin, *El significado de las Artes Visuales*, Ed. Alianza, México, 2000.

Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Ed. Alianza, México, 2000.

Rafols, Rafael, *Diseño Audiovisual*, Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2003.

Stoichita, Victor, *Ver y no ver*, Ed. Siruela, España, 2009.

Walter, Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ed. Itaca, México, 2003.

