

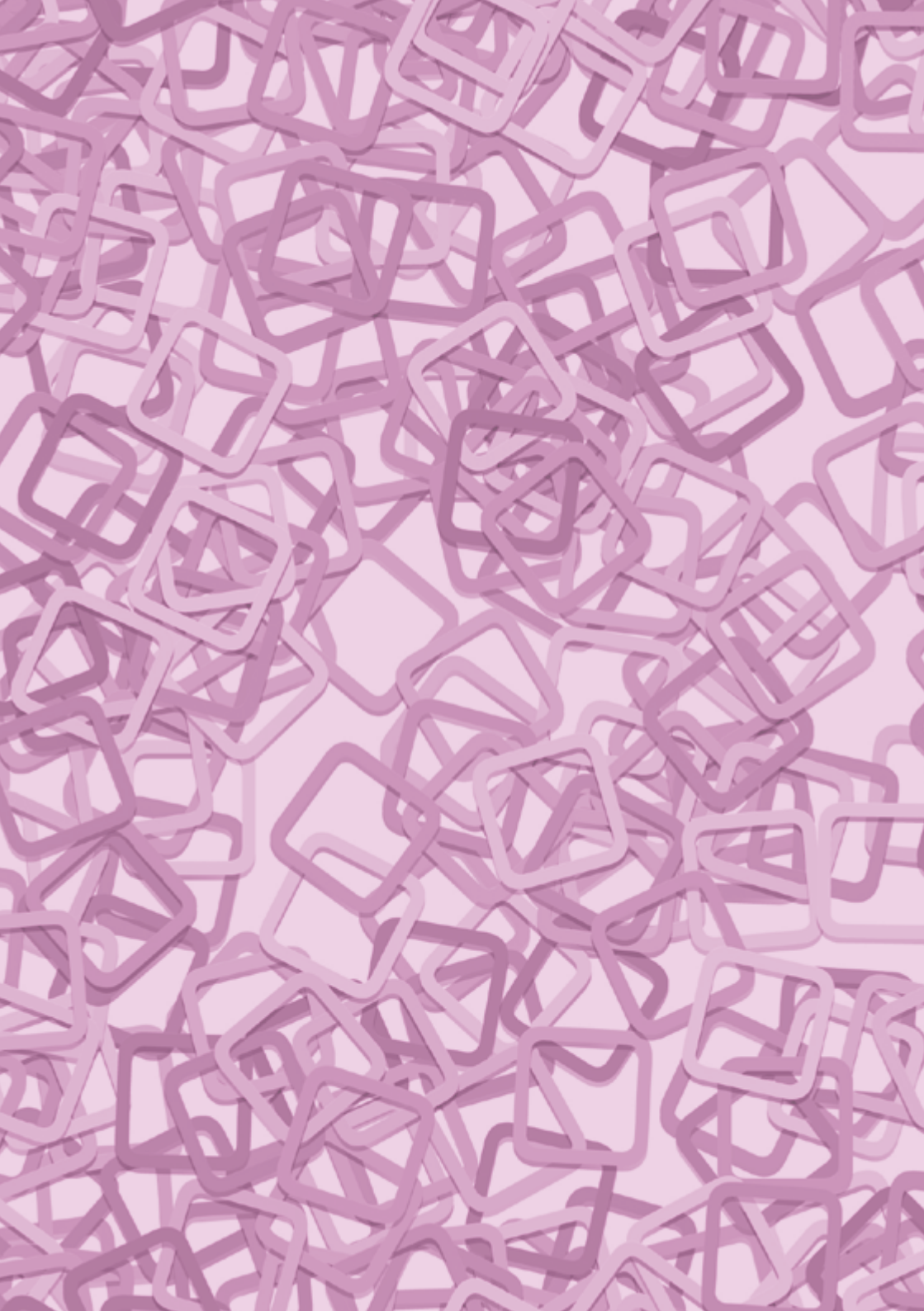
MURALISMO EN EL AULA

Didáctica y Creatividad en la Educación Superior



UTN

Israel Almeida-Vargas, Santiago López, Ana Lucía-Mediavilla



MURALISMO EN EL AULA

Didáctica y Creatividad en la Educación Superior

MURALISMO EN EL AULA

Didáctica y Creatividad en la Educación Superior



Israel Almeida-Vargas, Santiago López, Ana Lucía-Mediavilla

Edita

Editorial Universidad Técnica del Norte
Av. 17 de Julio, 5-21. Campus Los Olivos
Ibarra - Imbabura - República del Ecuador
www.utn.edu.ec
editorial@utn.edu.ec



Pares revisores académicos externos

Jonathan Fernando Torres Zambrano

Doctor en Ciencias de la Educación con énfasis
en Investigación, Evaluación y Formulación de
Proyectos Educativos
Universidad Nacional de Educación UNAE
jonathan.torres@unae.edu.ec

Alex Mauricio Díaz Díaz

Doctor en Educación
Universidad UMECIT de Panamá
alexmauricio.doc@umecit.edu.pa

Revisión de estilo

PhD. Rómulo Paúl Andrade Ubidia

Fotografía

Autores de la obra
Banco de imágenes: Freepik
Inteligencia Artificial

Diseño de Arte y diagramación

Ana Lucía Mediavilla

almediavilla@utn.edu.ec

© de los textos y fotografías: sus respectivos autores, 2026.

© de esta edición: Editorial Universidad Técnica del Norte, 2026

Primera edición: Mayo 2026

ISBN: 978-9942-572-57-8

DOI: 10.53358/libfecyt/PXJJ8192

ROR: <https://ror.org/03f0t8b71>

Editado en Ecuador * Edición digital

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin la previa
autorización escrita por parte de la Editorial Universidad Técnica del Norte.

Autores

Carlos Israel Almeida Vargas, MSc.

Docente Investigador - Facultad de Educación, Ciencia y Tecnología
Grupo de Investigación de Ciencias en RED
Grupo de Investigación Cultura, Imagen, Sociedad y Conocimiento
cialmeida@utn.edu.ec
<https://orcid.org/0000-0002-0633-5376>

Santiago Patricio López Chamorro, MSc.

Docente Investigador - Facultad de Educación, Ciencia y Tecnología
Grupo de Investigación Cultura, Imagen, Sociedad y Conocimiento
splopez@utn.edu.ec
<https://orcid.org/0000-0002-7772-3640>

Ana Lucía Mediavilla Sarmiento, MSc.

Docente Investigadora - Facultad de Educación, Ciencia y Tecnología
Grupo de Investigación Cultura, Imagen, Sociedad y Conocimiento
almediavilla@utn.edu.ec
<https://orcid.org/0000-0001-8900-4873>



eGIER

Grupo de Investigación
de Ciencias en RED
Universidad Técnica del Norte



Grupo de Investigación
Cultura, Imagen, Sociedad
y Conocimiento

ÍNDICE

Introducción Pág. 11

Capítulo 1.
Introducción al Muralismo en la Educación Pág. 15

Capítulo 2.
Historia del Muralismo Pág. 25

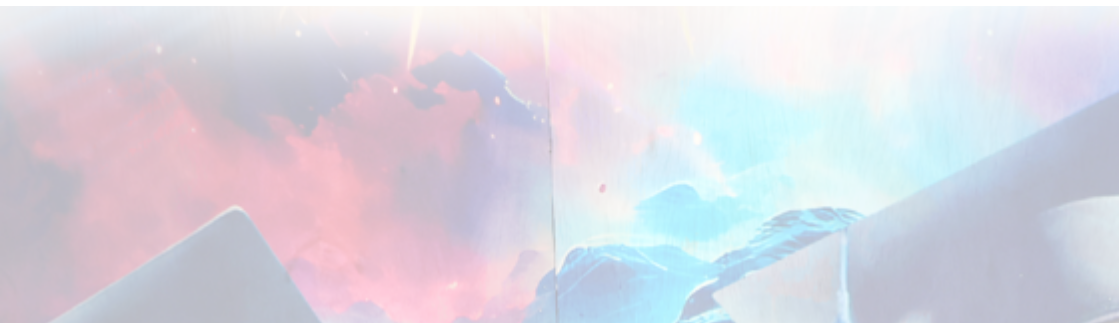
Capítulo 3.
Grandes Referentes del Muralismo Pág. 51

Capítulo 4.
Materiales y Técnicas del Muralismo Pág. 77

Capítulo 5.
Proceso Creativo de un Mural Universitario Pág. 115

Glosario de términos Pág. 135

Referencias bibliográficas Pág. 141





THE HISTORY OF THE
EMPEROR JULIUS CAESAR
BY SALLUSTIUS CRISPUS
TRANSLATED BY
J. G. FLETCHER

THE HISTORY OF THE
EMPEROR JULIUS CAESAR
BY SALLUSTIUS CRISPUS
TRANSLATED BY
J. G. FLETCHER

Ε. Α. Λ. Ο. Β. Σ.

ΑΝΤΩΝΙΟΥ ΚΑΙ ΟΥΚΡΑΤΟΥ

ΠΙΟΡΡ ΚΑΣΡΒΑ

Introducción

El presente libro, titulado “*Muralismo en el Aula: Didáctica y Creatividad en la Educación Superior*”, surge como resultado del proyecto de investigación desarrollado en la Universidad Técnica del Norte, en el marco de la formación de docentes y estudiantes de la Facultad de Pedagogía de las Artes y Humanidades. Su propósito principal es ofrecer un texto guía que integre teoría, historia, técnicas y estrategias pedagógicas aplicadas al muralismo, con el fin de fortalecer el aprendizaje activo, creativo y reflexivo de los estudiantes universitarios.

El muralismo, más allá de ser una disciplina artística, constituye un instrumento pedagógico potente, capaz de unir educación, arte y transformación social. Cada capítulo de este libro ha sido concebido con el objetivo de brindar a los estudiantes herramientas prácticas y teóricas para abordar proyectos de muralismo de manera inte-

gral: desde la conceptualización, el diseño y la ejecución, hasta la socialización y conservación de la obra.

En un contexto educativo donde la creatividad y el aprendizaje activo son fundamentales, este texto busca valorar el arte como recurso educativo, así también, como motor de desarrollo cultural y social. Se resalta la importancia de que los estudiantes comprendan que el muralismo no solo es expresión artística, sino también educación en acción, un espacio donde el pensamiento crítico, la investigación y el trabajo colaborativo se integran para generar aprendizajes significativos.

Asimismo, el libro enfatiza la idea de que el arte puede y debe ser accesible, más allá de las barreras económicas, es decir, no se requieren de grandes sumas de dinero o una gran inversión para ser transformador y educativo. La experiencia del muralismo demuestra la posibilidad de desarrollar proyectos significativos a través de procesos consistentes como la planificación, creatividad y compromiso con un beneficio tanto para la universidad como la sociedad en su conjunto, fomentando la identidad cultural, la memoria histórica y la apropiación del entorno inmediato.

Finalmente, este texto pretende ser una herramienta de consulta y práctica para los estudiantes de la Facultad de Educación Ciencia y Tecnología en las carreras relacionadas a las Artes, guiándoles en la creación de murales para que no solo embellezcan los espacios, sino que también se conviertan en vehículos de aprendizaje, reflexión y transformación social, en donde, los murales sean la voz de aquellos lugares,

personas o momentos que no tienen voz. Cada capítulo busca insertar al lector con el conocimiento del muralismo, entendiéndole a este como una disciplina integral que promueve la educación, el arte y la creatividad como pilares fundamentales en la formación de los futuros pedagogos y artistas del país.



Capítulo 1.

Introducción al Muralismo en la Educación

Definición de muralismo

El término muralismo, entendido como la práctica de pintar directamente sobre superficies arquitectónicas, ha acompañado a la humanidad desde tiempos remotos. A lo largo de la historia, el mural ha sido mucho más que una imagen decorativa: se ha convertido en un medio de comunicación, una herramienta pedagógica y en un recurso para transmitir valores colectivos.

Según la *Encyclopaedia Britannica*, (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2025) un mural es “una pintura aplicada directamente a la superficie de una pared o techo, que se hace parte integral de la misma”. Esta definición técnica permite comprender que el mural no es un objeto independiente, sino que está vinculado al espacio y al contexto donde se produce.

1.1. El muralismo como herramienta educativa

El muralismo en la educación superior es más que una práctica artística: es una forma de enseñanza viva y colectiva. Desde su origen, el mural ha tenido la capacidad de contar historias, formar identidades y transmitir saberes.

Hoy, en la universidad, puede convertirse en una herramienta de innovación pedagógica, de diálogo intercultural y de fortalecimiento de la memoria institucional.

Todos reconocemos que durante el Paleolítico, período de la prehistoria, el muralismo siempre estuvo presente desde imágenes o trazos primitivos con representaciones que hacían los antepasados sobre las paredes en sus cuevas con recursos naturales como una forma de comunicarse entre ellos y dejar hitos de su paso en su trayecto, llamadas pinturas rupestres, Casado (2025) propone a estas como “un fenómeno ligado al pensamiento y al proceso mental humano, a la evolución intelectual, emocional y social del ser, como poblador de un territorio y paisaje, soporte de la memoria y legado de antepasados” (p. 2); es así que, el uso del mural con fines pedagógicos no

es reciente. De esta manera, es preciso integrar que, desde las pinturas rupestres hasta los murales modernos, las imágenes sobre los muros han tenido la función de enseñar, narrar y transmitir conocimientos a una comunidad. Los frescos medievales, por ejemplo, servían para educar a poblaciones que no sabían leer, mostrando escenas bíblicas o históricas en las paredes de iglesias y edificios públicos.

En la educación superior, el mural adquiere un valor particular: se convierte en un recurso que fomenta la creatividad, refuerza la identidad colectiva y busca la reflexión crítica. La UNESCO ha señalado que las artes son fundamentales en los procesos de enseñanza y aprendizaje, ya que favorecen el desarrollo de competencias como la creatividad, el pensamiento crítico y la capacidad de colaboración entre los estudiantes (UNESCO, 2006). En este sentido, trabajar con murales en las aulas universitarias ofrece a los estudiantes la posibilidad de aprender haciendo, de forma activa y participativa, sustentando así la teoría de John Dewey sobre su enfoque del aprendizaje experiencial.

1.2. Beneficios pedagógicos del muralismo en la universidad

Los proyectos murales dentro de espacios educativos no solo fortalecen las destrezas artísticas, sino que también impactan en la formación integral del estudiante, porque hablar de mural siempre será un sinónimo entre la historia y la memoria. Investigaciones recientes muestran que la educación artística está asociada con mejoras cognitivas y con el rendimiento

académico en otras áreas. Esto se explica porque un mural no se limita a la pintura: exige planificación, investigación, trabajo en equipo, gestión de recursos y reflexión crítica sobre el mensaje a transmitir.

Entre los principales beneficios se destacan:

- **Aprendizaje interdisciplinario:** un mural involucra historia, diseño, técnicas pictóricas, gestión y comunicación.
- **Trabajo colaborativo:** los estudiantes asumen roles, negocian ideas y coordinan esfuerzos, lo que fortalece el sentido de comunidad.
- **Identidad institucional:** los murales en universidades funcionan como memoria colectiva y expresión de la vida académica.
- **Compromiso social:** al estar en espacios públicos, los murales dialogan con la comunidad y pueden convertirse en herramientas de transformación cultural.

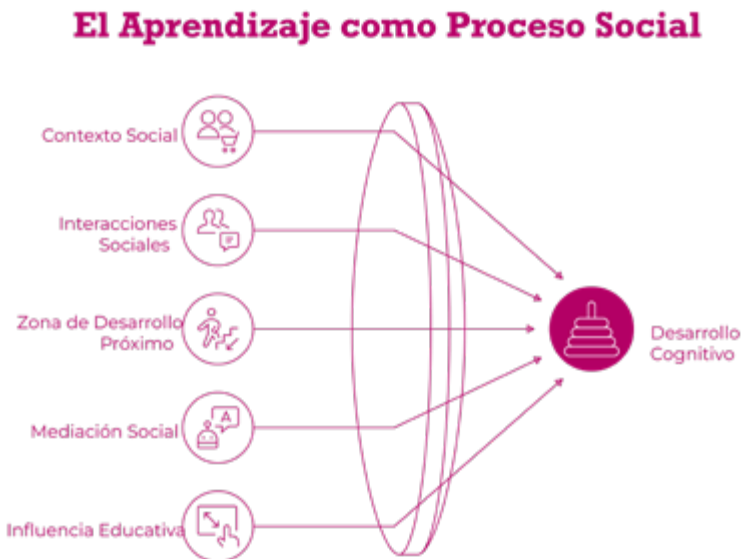
En estudios realizados sobre murales universitarios, se ha observado que estas obras fomentan la cohesión y el sentido de pertenencia en el alumnado, al mismo tiempo que abren espacios de debate crítico sobre temas sociales y culturales.

1.3. Un marco pedagógico para comprender el muralismo

La teoría de Lev Vygotsky (1934/1978) resulta útil

para entender cómo el muralismo puede aplicarse a la enseñanza. Su concepto de la Zona de Desarrollo Próximo (ZDP) describe la distancia entre lo que un estudiante puede hacer por sí mismo y lo que puede lograr con la guía de otros. En un proyecto mural, los estudiantes aprenden en colaboración: quienes tienen más experiencia guían a quienes recién comienzan, mientras el docente actúa como mediador y facilitador del proceso.

Figura 1. El aprendizaje como proceso social



Fuente. autores

Este enfoque convierte al mural en un espacio de aprendizaje situado, donde la práctica artística no se

queda en lo individual, sino que se construye colectivamente. La obra final es testimonio visible de esa experiencia compartida y un recurso educativo que trasciende el aula.

Figura 2. La zona de desarrollo próximo



Fuente. autores

El muralismo mexicano concibe el arte como una expresión pública orientada a la colectividad. En este sentido, Diego Rivera sostenía que el mural debía contribuir a la formación humana y representar al pueblo como protagonista de la historia (Rivera, 1934, 1960). Estas ideas evidencian la vocación social y educativa del mural, lo que justifica su presencia en contextos formativos como el aula y los espacios universitarios.

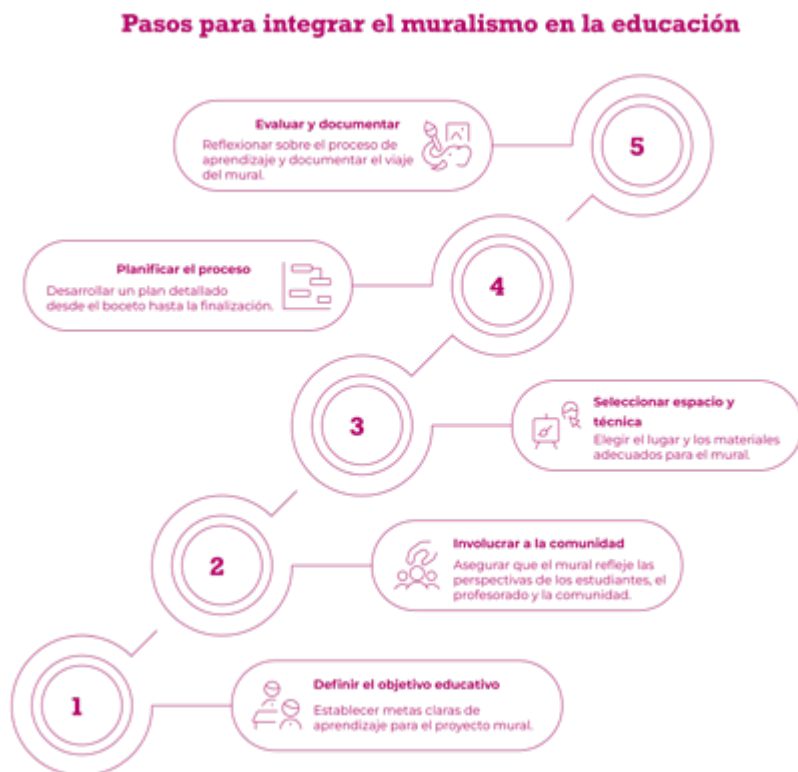


1.4. Primeros pasos para trabajar el muralismo en el aula universitaria

Cuando una institución decide integrar el muralismo en su práctica pedagógica, debe considerar algunos elementos esenciales:

1. Definir el objetivo educativo: ¿qué competencias o aprendizajes se quiere desarrollar?
2. Involucrar a la comunidad: el mural debe responder a las realidades y preocupaciones de estudiantes, docentes y entorno social.
3. Seleccionar el espacio y la técnica adecuada: la superficie, los materiales y la escala condicionan el proceso y la durabilidad de la obra.
4. Planificar el proceso: desde el bocetaje hasta la ejecución, con roles claros y tiempos definidos.
5. Evaluar y documentar: el mural no termina al concluir la pintura; es necesario reflexionar sobre lo aprendido, registrar el proceso y planificar su mantenimiento.



Figura 3. Pasos para trabajar el muralismo en el aula

Fuente. autores





Capítulo 2. Historia del Muralismo

El muralismo es una de las expresiones artísticas más antiguas y, al mismo tiempo, más vigentes de la humanidad. A través de los siglos, los murales han acompañado a los pueblos en sus rituales, sus luchas, sus celebraciones y sus memorias. Pintar en un muro no es solo cubrir una superficie: es contar una historia a la vista de todos, es dejar un mensaje colectivo que permanece en el tiempo y que educa a quienes lo contemplan; es hablar a través de imágenes, símbolos y colores transmitiendo un mensaje.

Este capítulo recorre los principales momentos de la historia del muralismo, desde sus orígenes prehistóricos hasta las expresiones contemporáneas, subrayando su importancia educativa y cultural.



Figura 4. James David Lewis-Williams

Fuente. https://bit.ly/imagen_DavidLewis

2.1. Primeras huellas: el muralismo en la prehistoria

Las primeras manifestaciones de muralismo se remontan a más de 30.000 años, en cuevas como Altamira (España) y Lascaux (Francia). Estas pinturas rupestres representaban animales, figuras humanas y símbolos, y tenían un valor ritual y pedagógico. Eran, en cierto sentido, los primeros libros de la humanidad, donde se transmitían conocimientos sobre la caza, la naturaleza y la vida comunitaria.

Como señala David Lewis-Williams (2002), las pinturas rupestres funcionaban como un lenguaje simbólico que unía a las comunidades en torno a creencias y prácticas compartidas. Es decir, desde el inicio el

mural cumplió un papel educativo: enseñaba a las generaciones más jóvenes y reforzaba la identidad colectiva.

2.2. Murales en las civilizaciones antiguas

Desde los primeros asentamientos humanos, el ser humano ha sentido la necesidad de comunicar, registrar y trascender a través de la imagen. Mucho antes de que existiera la escritura, los muros fueron testigos de las primeras narraciones colectivas, transformándose en soportes de memoria y expresión espiritual. Las antiguas civilizaciones del mundo “Egipto, Mesopotamia, Grecia, Roma, China, India y las culturas precolombinas” dejaron en sus murales un testimonio invaluable de su forma de entender el mundo, su religión y su organización social.

- **En Egipto**, los murales eran parte esencial de la arquitectura funeraria. Las paredes de las tumbas y pirámides estaban cubiertas con escenas que narraban la vida del difunto, sus logros, rituales y ofrendas, pero también su tránsito al más allá. Estas imágenes no solo embellecían los espacios, sino que cumplían una función espiritual: guiar al alma en su viaje eterno. Los pigmentos minerales, aplicados con precisión sobre relieves tallados, daban vida a un lenguaje simbólico lleno de jeroglíficos y colores con significados sagrados.
- En el mundo clásico, **Grecia y Roma** llevaron la

pintura mural hacia una dimensión estética y narrativa. En lugares como Pompeya o Herculano, los frescos romanos representaban escenas mitológicas, paisajes idealizados, retratos y naturalezas muertas. Estas obras, realizadas con la técnica del fresco sobre yeso húmedo, revelan las costumbres, gustos y valores de la sociedad romana. Más allá de su función decorativa, constituían una forma de educación visual, reflejando la vida cotidiana, la moral y el pensamiento filosófico de la época.

- **En Asia**, civilizaciones como la china y la india desarrollaron murales de gran espiritualidad. En templos budistas y palacios imperiales, los artistas representaban dioses, reyes y escenas del cosmos, integrando la pintura con la arquitectura y la filosofía. Estos murales eran considerados manifestaciones de armonía entre lo humano y lo divino, una enseñanza visual sobre el equilibrio y la trascendencia.
- Por su parte, en el continente americano, las culturas precolombinas del mundo andino y mesoamericano también hicieron del mural un medio de comunicación sagrado. **Los Nazca, Mayas, Mexicas y Mochicas** decoraban templos, pirámides y viviendas con figuras de dioses, animales simbólicos y patrones geométricos que expresaban su cosmovisión. En estas representaciones, lo espiritual y lo comunitario estaban estrechamente unidos: cada línea y color hablaban de los ciclos de la naturaleza, del tiempo y de la vida en comunidad.

En todos los casos, los murales fueron más que adornos: fueron puentes de conocimiento, lenguajes accesibles para todos los miembros de la sociedad, independientemente de su nivel educativo. A través de ellos, las civilizaciones antiguas transmitieron su historia, sus valores y su espiritualidad. Así, los muros se convirtieron en libros abiertos donde los pueblos escribieron, con pigmentos y símbolos, su manera de comprender el mundo y de perpetuar la memoria colectiva.

2.3. El muralismo medieval y renacentista

Durante la Edad Media, el muralismo desempeñó un papel esencial como medio de comunicación espiritual y pedagógica. En una sociedad profundamente religiosa, donde la mayoría de la población era analfabeta, los murales y vitrales de las iglesias se convirtieron en verdaderos “libros abiertos de la fe”. Cada muro, bóveda o vitral narraba con colores e imágenes los pasajes más significativos de la Biblia, las vidas de los santos o las enseñanzas morales del cristianismo.

El historiador del arte Ernst Gombrich (1997) señala que el arte medieval cumplía una función didáctica fundamental: educar visualmente al pueblo. No se trataba únicamente de decorar los templos, sino de transmitir valores espirituales y éticos mediante símbolos comprensibles y poderosos. En ese contexto, los murales eran una herramienta de evangelización. A través de ellos, los fieles podían “leer” las historias sagradas y comprender los principios de la fe, aun sin saber descifrar las palabras escritas.

En iglesias y monasterios de Europa, especialmente en Italia, Francia, España e Inglaterra, los artistas medievales utilizaron técnicas como el fresco y el temple sobre muro. En estas obras predominaba un lenguaje simbólico más que realista: las proporciones jerárquicas, los colores intensos y la luz espiritual buscaban inspirar devoción. Ejemplos notables son los murales de Giotto di Bondone en la Capilla Scrovegni de Padua (siglo XIV), donde el artista logró combinar la narrativa religiosa con una incipiente sensibilidad humana.

Con la llegada del Renacimiento, el muralismo alcanzó un desarrollo técnico y conceptual sin precedentes. El arte dejó de ser exclusivamente teológico para convertirse también en una búsqueda de conocimiento, belleza y equilibrio. La pintura mural se integró de manera armónica con la arquitectura, utilizando la técnica del fresco para lograr composiciones monumentales de gran profundidad espacial y naturalismo.

En este período, los artistas se transformaron en intelectuales y científicos del arte, estudiando la anatomía, la perspectiva y la luz. Obras como “La Última Cena” de Leonardo da Vinci en el convento de Santa Maria delle Grazie, o la majestuosa Capilla Sixtina, pintada por Miguel Ángel Buonarroti (1475–1564), son testimonios de esta nueva era. En la Sixtina, Miguel Ángel transformó el techo en una narrativa visual impresionante que relata el Génesis, y en el muro del altar pintó el Juicio Final, donde fusiona teología, filosofía y un profundo sentido humanista.

Estas obras no solo mostraban un dominio técnico excepcional, sino que también representaban una nue-

va concepción del ser humano y del conocimiento. El arte mural renacentista, al igual que el medieval, seguía siendo un medio de enseñanza, pero ahora exaltaba la razón, la belleza y la dignidad humana como reflejos de lo divino.

En suma, el muralismo de la Edad Media y el Renacimiento marcó una de las etapas más trascendentes en la historia del arte occidental. Los muros de catedrales y palacios se convirtieron en espacios de aprendizaje, fe y contemplación, donde el arte no solo educaba, sino que revelaba la unión entre el cielo y la tierra, entre lo humano y lo eterno.

2.4. El muralismo moderno: de Europa a América

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, el muralismo experimentó una profunda transformación que lo llevó a adquirir un carácter social, político y educativo mucho más explícito que en épocas anteriores. Este cambio estuvo directamente relacionado con las transformaciones sociales y tecnológicas de la época: la Revolución Industrial, el crecimiento urbano, las luchas obreras y los movimientos de emancipación en distintos continentes. El arte comenzó a salir de los palacios e iglesias para ocupar los espacios públicos y dialogar con la gente común.

En Europa, el mural se convirtió en un elemento de renovación estética gracias a movimientos como el Art Nouveau, el Simbolismo y posteriormente el Art Déco. En ciudades como París, Viena y Bruselas, los

artistas integraron pintura, escultura y arquitectura, buscando un arte total, en el que cada elemento del edificio tuviera valor estético. Los murales decorativos de artistas como Gustav Klimt en la Secesión Vienesa, o Puvis de Chavannes en Francia, representaban alegorías del progreso, la ciencia y la educación. Aunque su contenido era más poético que político, estas obras contribuyeron a democratizar el arte, al hacerlo visible en espacios públicos como universidades, bibliotecas y teatros.

Sin embargo, fue en América Latina donde el muralismo alcanzó una dimensión verdaderamente revolucionaria. Tras la Revolución Mexicana (1910–1920), los artistas encontraron en los muros una forma directa de educar al pueblo y construir identidad nacional. En un continente marcado por la desigualdad y la herencia colonial, el muralismo se convirtió en un grito de conciencia. México fue el epicentro de este movimiento, impulsado por el Estado y protagonizado por figuras como Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, quienes transformaron los edificios públicos en auténticas enciclopedias visuales.

Diego Rivera decía que el arte debía estar “al servicio del pueblo y de la historia”. Sus murales en el Palacio Nacional y la Secretaría de Educación Pública narraban la lucha de clases, las raíces indígenas y la aspiración de justicia social. Por su parte, Orozco y Siqueiros exploraron un lenguaje más dramático y experimental, donde la técnica del fresco, los relieves y las perspectivas dinámicas reflejaban el conflicto humano y político del siglo XX.

La influencia del muralismo mexicano se expandió rápidamente por toda América Latina. En países como Ecuador, Chile, Perú, Argentina y Bolivia, los artistas adoptaron el mural como herramienta de expresión popular y educativa. En Ecuador, Camilo Egas y Oswaldo Guayasamín reinterpretaron la herencia indígena desde una visión moderna y humanista, convirtiendo el mural en una voz para los pueblos silenciados.

De este modo, el muralismo moderno dejó de ser un simple adorno arquitectónico para transformarse en un lenguaje social y político, un espacio de reflexión sobre la identidad, la historia y la justicia. El muro se volvió un territorio simbólico donde el arte se mezcló con la vida cotidiana, demostrando que el color y la imagen podían convertirse en instrumentos de cambio y conciencia colectiva.

2.5. El muralismo mexicano: pedagogía y revolución

El punto más influyente en la historia moderna del muralismo es, sin duda, el muralismo mexicano, que surgió tras la Revolución de 1910. El gobierno encargó a artistas plasmar en muros de edificios públicos escenas de la historia nacional, la lucha de los pueblos y los ideales de justicia social.

Los grandes representantes fueron Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, conocidos como Los Tres Grandes.



Figura 5.
David Alfaro Siqueiros
(superior izq.,),
Diego Rivera (superio der.) y
José Clemente Orozco
(derecha)

Fuente.
<https://bit.ly/LosTresGrandes>

Diego Rivera (1886–1957) pintó murales sobre la vida cotidiana, el trabajo y la lucha de clases, destacando la dignidad del campesino y el obrero.

Figura 6. El Universo



Fuente. https://bit.ly/EIUniverso_DRivera



Figura 7. Vendedora de flores

Fuente. https://bit.ly/VendedoraDeFlores_DRivera

José Clemente Orozco (1883–1949) mostró una mirada crítica, resaltando los conflictos sociales y el sufrimiento humano.



Figura 8. Hombre en llamas

Fuente. https://bit.ly/HombreEnLlamas_COrozco



Figura 9. La trinchera

Fuente. https://bit.ly/LaTrinchera_COrozco

José de Jesús Alfaro Siqueiros, conocido como David Alfaro Siqueiros (1896-1974) incorporó técnicas experimentales y defendió un arte comprometido políticamente.



Figura 10. La marcha de la humanidad

Fuente. <https://bit.ly/LaMarchaDeLaHumanidad>



Figura 11. La nueva democracia

Fuente. <https://bit.ly/LaNuevaDemocracia>

El objetivo era claro: educar a la población a través del arte público. Como señala Rochfort (1998), los murales mexicanos fueron concebidos como una “enciclopedia visual” que narraba la historia y los valores de la nación, accesible para todos.

2.6. El muralismo en Ecuador y América Latina

La influencia mexicana se expandió rápidamente por América Latina. En Ecuador, artistas como Oswaldo Guayasamín llevaron el muralismo a un plano de identidad continental. Su obra reflejó la lucha y la dignidad de los pueblos indígenas y mestizos, y tuvo una fuerte carga humanista.

Guayasamín concibió el mural como un acto pedagógico y político, capaz de interpelar a las comunidades. Su proyecto de la Capilla del Hombre es un ejemplo monumental de cómo el muralismo puede ser un espacio de memoria, reflexión y educación.

El mural de Guayasamín en la Asamblea Nacional del Ecuador

Uno de los murales más imponentes y representativos de Ecuador es el que Guayasamín pintó en el Salón del Pleno de la Asamblea Nacional, antiguamente conocido como el Palacio Legislativo. Esta obra, creada entre 1988 y 1989, es una síntesis visual de la historia, la cultura y las luchas del pueblo ecuatoriano.

El mural, de más de 300 metros cuadrados, combina símbolos indígenas, escenas históricas y alegorías del poder y la justicia. Guayasamín retrata en él los rostros de los pueblos originarios, los obreros y los campesinos, junto con figuras alegóricas de la libertad y la resistencia. Su composición monumental y su paleta cálida reflejan el dolor y la esperanza de una nación que busca justicia y equidad.

El artista trabajó este mural como un manifiesto visual de la identidad ecuatoriana. Las manos —símbolo recurrente en su obra— aparecen abiertas y tensas, como signo de lucha, solidaridad y creación. En el centro del mural, una gran figura femenina representa la Madre Patria, una metáfora de la tierra y la vida, custodiando la historia y el futuro del Ecuador.



Figura 12. Mural de Oswaldo Guayasamín en la Asamblea Nacional

Fuente. https://bit.ly/imagen_muralAsamblea

El mural de la Asamblea no solo embellece un espacio institucional, sino que dialoga con la política y la educación cívica. Es una lección visual sobre la memoria y el compromiso social, un recordatorio constante de que el poder público debe servir al pueblo. Su presencia en el corazón de la democracia ecuatoriana reafirma el valor del arte como instrumento de reflexión y de conciencia.

Otros murales emblemáticos en Ecuador

Además del mural del Palacio Legislativo, Ecuador cuenta con importantes obras muralísticas que han marcado su historia cultural:

El mural del Aeropuerto Mariscal Sucre (Quito), también de Oswaldo Guayasamín, que exalta la figura del hombre andino y su relación con la tierra y el cosmos.

Los murales de la Universidad Central del Ecuador, donde artistas como Diógenes Paredes y Bolívar Mena Franco representaron el espíritu crítico y transformador de la juventud universitaria.

Los murales de Camilo Egas, en los años 30, que fueron pioneros en integrar temas indígenas y sociales en el arte moderno ecuatoriano.

En Cuenca y Guayaquil, artistas contemporáneos continúan esta tradición con proyectos de muralismo urbano, reinterpretando los símbolos ancestrales y los temas de identidad desde una visión contemporánea y comunitaria.



Figura 13. Mural "Historia del hombre y la cultura", obra insigne del Artista Oswaldo Guayasamín.

Fuente. https://bit.ly/imagen_muralUCE

En universidades ecuatorianas y latinoamericanas, los murales se han convertido en símbolos de identidad estudiantil y en plataformas de discusión sobre temas sociales, políticos y culturales.

2.7. El muralismo contemporáneo: entre tradición y nuevas tecnologías

Hoy en día, el muralismo convive con expresiones del arte urbano y del street art. Artistas contemporáneos utilizan técnicas digitales, proyecciones y grafiti para crear murales que dialogan con las problemáticas actuales: migración, género, medio ambiente y derechos humanos.

En este sentido, el arte urbano para Uribe (2011) “establece una relación distinta con la ciudadanía y con el espacio públi-

La historia del muralismo muestra que esta práctica siempre ha sido un espacio de aprendizaje colectivo.

Desde las cuevas hasta los muros de las universidades, el mural ha servido para enseñar, para recordar y para provocar reflexión. Su fuerza pedagógica radica en que es público, visible y compartido, lo cual lo convierte en una herramienta única dentro de la educación superior.

co; se sitúa allí donde los habitantes no tienen acceso a los museos ni a las galerías de arte, para establecer puentes entre la cultura y la cotidianidad de los habitantes de sectores populares” (p. 5). reconociendo que este tipo de arte busca expresar un concepto e idea.

Por su parte, Amao Ceniceros (2017) sostiene que el street art es “un sistema social configurado a partir de lógicas, discursos, agentes, ideologías, técnicas y disputas concretas” marcando una clara diferencia con el grafiti puesto “es un momento anterior” al street art. El mural contemporáneo sigue siendo pedagógico, aunque sus lenguajes se han diversificado. Como explica Mezzadri (2021), los murales actuales no solo embellecen espacios, sino que generan debates públicos y transforman la forma en que las comunidades entienden su entorno.

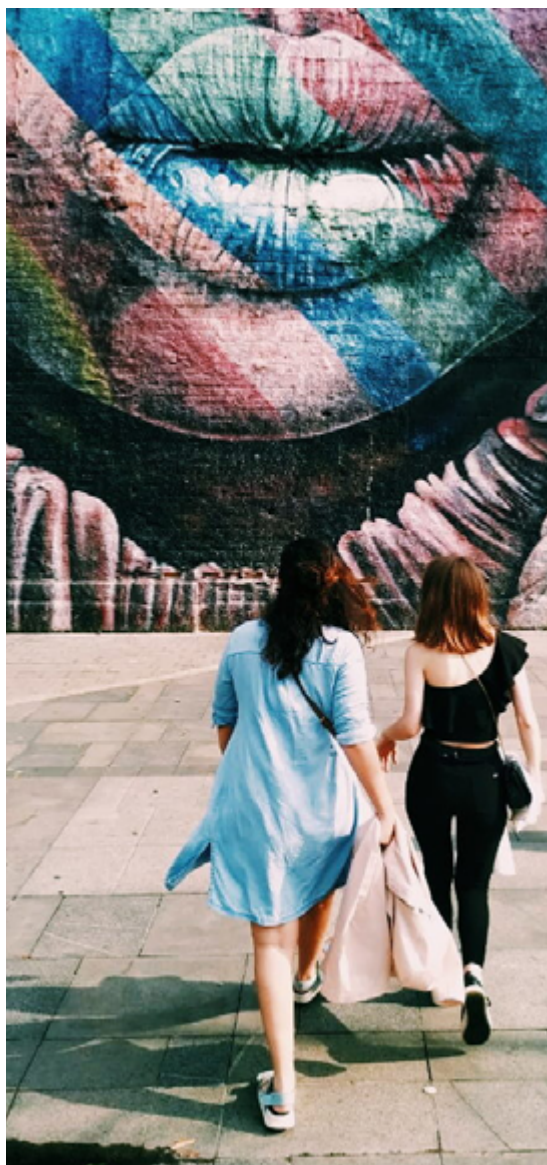
El arte urbano y el street art en América Latina se han consolidado como movimientos culturales profundamente ligados a la identidad, la resistencia y la transformación social. Surgidos en las calles como expresiones espontáneas de libertad, denuncia o pertenencia, estos lenguajes visuales han evolucionado hasta convertirse en verdaderas manifestaciones artísticas reconocidas a nivel mundial.

A diferencia del muralismo clásico del siglo XX, promovido desde instituciones o proyectos estatales, el arte urbano nace desde la autogestión y la ciudadanía, ocupando los espacios públicos como escenarios de diálogo. En países como México, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador y Argentina, el street art se ha convertido en una forma contemporánea de narrar las problemá-

ticas urbanas: la desigualdad, la violencia, la memoria colectiva o la esperanza de los barrios.

Figura 14. Street Art Brazil

Fuente. https://bit.ly/imagen_StreetArtBrazil



En Brasil, ciudades como São Paulo y Río de Janeiro son referentes internacionales gracias a artistas como Os Gêmeos y Nina Pandolfo, quienes mezclan grafiti, simbolismo popular y color tropical. En Chile, la ciudad de Valparaíso es un museo al aire libre donde cada muro es un poema visual sobre la vida cotidiana y la historia social. En Ecuador, artistas como Apitacán, Steep, y colectivos como Indómita Luz revalorizan la estética andina y la cultura urbana en sus obras.



El street art latinoamericano ha trascendido el grafiti clandestino para convertirse en un lenguaje pedagógico y cultural, un puente entre arte, educación y comunidad. A través del color, la ironía o la poesía visual, el arte urbano redefine el espacio público como un aula abierta donde todos pueden aprender, cuestionar y crear.

Figura 15. Me voy a volver - Apitatán

Fuente. https://bit.ly/imagen_Apitatán





Capítulo 3. Grandes Referentes del Muralismo

La historia del muralismo no se entiende sin las figuras que lo han impulsado, transformado y difundido en distintas épocas. Cada artista, desde su contexto, aportó una visión particular que convirtió al mural en algo más que pintura en un muro: lo convirtió en memoria, denuncia, pedagogía y arte público. Este capítulo presenta a los referentes más destacados, con un lenguaje claro y accesible, para que el lector pueda comprender cómo sus aportes siguen inspirando la práctica educativa actual.

3.1. Los pioneros: Rivera, Orozco y Siqueiros

El muralismo moderno encuentra en México su máxima expresión gracias a la obra de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, conocidos como Los Tres

Grandes. Estos artistas revolucionaron la manera de entender el arte público, convirtiéndolo en una herramienta de transformación social y educativa. Su trabajo no solo embelleció muros, sino que también construyó un discurso político y cultural sobre la identidad latinoamericana.

Diego Rivera (1886–1957) fue uno de los artistas más influyentes del siglo XX y una figura clave en el desarrollo del muralismo mexicano. Nació en Guanajuato, México, y desde temprana edad mostró un talento excepcional para el dibujo. A los diez años ingresó a la Academia de San Carlos en Ciudad de México, donde recibió una sólida formación artística. Gracias a una beca del gobierno, viajó a Europa en 1907, donde residió más de una década y entró en contacto con los principales movimientos de vanguardia, como el cubismo y el postimpresionismo. Durante su estancia en París conoció a artistas como Pablo Picasso y Amedeo Modigliani, quienes influyeron en su visión estética.

A su regreso a México en 1921, tras el estallido de la Revolución Mexicana, Rivera encontró un país en transformación. Fue entonces cuando asumió el compromiso de poner su arte al servicio del





Figura 16. La colonización o llegada de Hernán Cortés a Veracruz de Diego Rivera

Fuente. https://bit.ly/imagen_RiveraColonización

pueblo. Convencido de que el arte debía ser accesible, educativo y con una función social, concibió el mural como una “enciclopedia visual” que narrara la historia, las luchas y las aspiraciones del pueblo mexicano. Sus obras, realizadas en edificios públicos como la Secretaría de Educación Pública, el Palacio Nacional y la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo, muestran con fuerza a campesinos, obreros, revolucionarios y figuras emblemáticas de la historia de México.

Rivera no solo se interesó por la temática social, sino también por la integración entre arte, ciencia y tecnología. En su célebre mural *El hombre en el cruce de caminos*, realizado originalmente en el Rockefeller Center de Nueva York (y destruido por incluir la imagen de Lenin), el artista reflexionó sobre el destino de la humanidad ante el avance industrial.

Como dice Diego Rivera (1960):

“Un mural no pertenece a quien lo pinta, sino a todos los que lo miran”. Esta frase resume la esencia del muralismo: un arte abierto, democrático y profundamente educativo.

Comprometido con el marxismo y la educación popular, Rivera afirmó: “El arte debe pertenecer al pueblo” (Lozano, 2011). Hasta su muerte en 1957, mantuvo una profunda fe en el poder transformador del arte público, dejando un legado que trascendió fronteras e inspiró a generaciones de muralistas en toda América Latina.

José Clemente Orozco (1883–1949) fue uno de los muralistas más profundos y visionarios de México, cuya obra se distingue por su intensidad emocional, su crítica social y su reflexión sobre la condición humana. Nació en Ciudad Guzmán, Jalisco, en 1883, en una familia humilde. Desde joven mostró interés por el dibujo, pero su camino artístico no fue fácil. Durante su juventud sufrió un accidente con pólvora que le hizo perder una mano, hecho que marcó su vida y su visión del mundo, impregnando su obra de una sensibilidad trágica y una conciencia aguda sobre el sufrimiento y la injusticia.

Orozco estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes de México, donde se formó en pintura académica, pero pronto se rebeló contra las formas tradicionales, buscando un lenguaje propio que expresara la complejidad del ser humano y los conflictos de su tiempo. Fue testigo de los horrores de la Revolución Mexicana, experiencia que transformó profundamente su pensamiento. A diferencia de Diego Rivera, Orozco no idealizó la lucha revolucionaria: en sus murales representó tanto la esperanza del cambio como la violencia y el caos que la acompañaron.

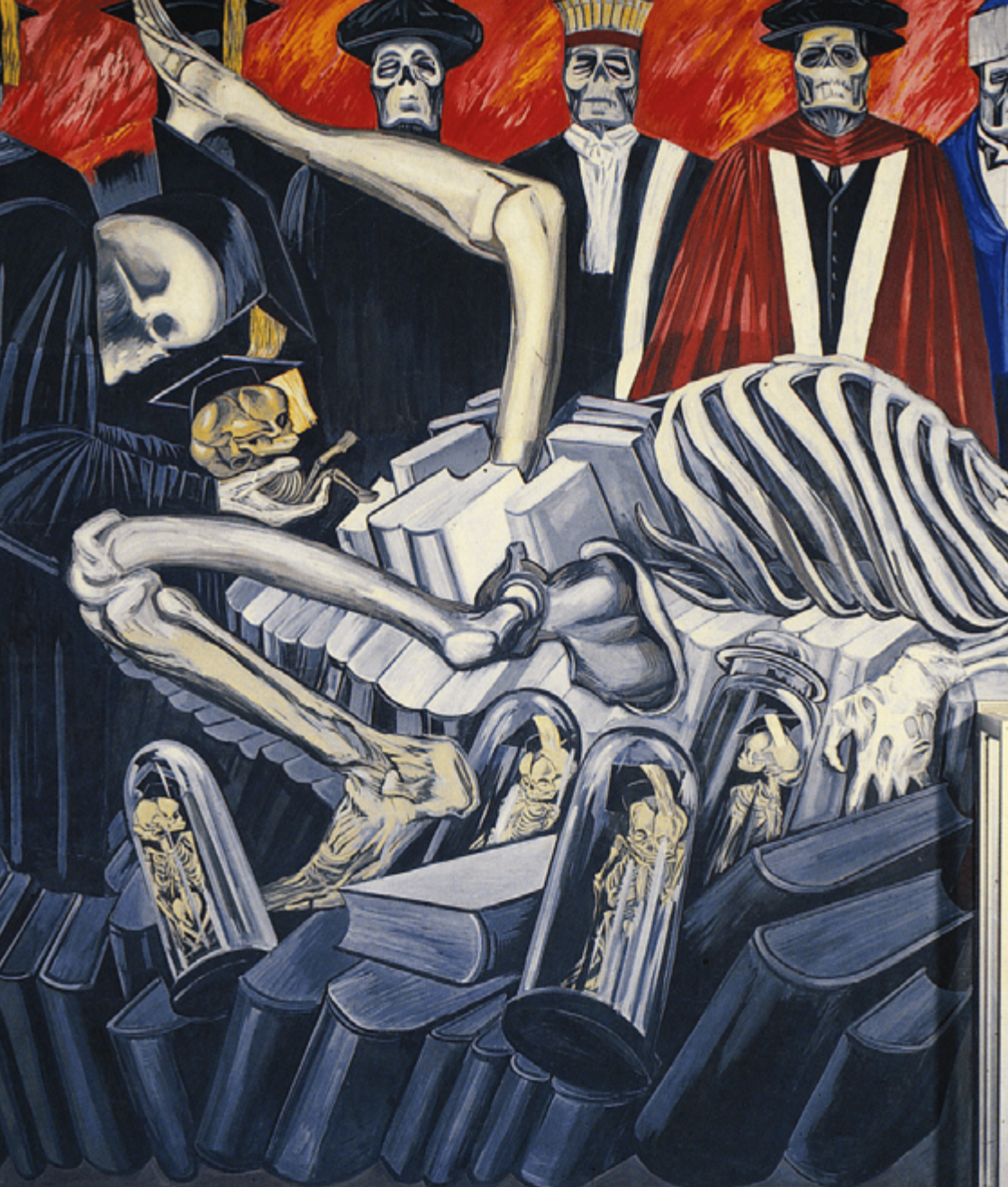


Figura 17. La épica de la civilización americana de José Clemente Orozco

Fuente. https://bit.ly/imagen_Orozco



Entre sus obras más emblemáticas se encuentran los murales del Hospicio Cabañas en Guadalajara, donde pintó la serie *El hombre de fuego*, una alegoría del renacer del espíritu humano entre las llamas de la destrucción. También destacan sus trabajos en el Palacio de Gobierno de Guadalajara y en el Dartmouth College de Estados Unidos, donde llevó su visión crítica al ámbito internacional.

Orozco creía que el arte debía ser una fuerza moral y filosófica, no un instrumento de propaganda. Sus murales no embellecen, sino que confrontan al espectador con verdades incómodas: la guerra, la opresión, el fanatismo y la alienación moderna. En ellos, la figura humana aparece distorsionada, dramática, símbolo de la lucha interior entre la esperanza y la desesperación.

Hasta su muerte en 1949, Orozco mantuvo una postura independiente, fiel a su convicción de que el arte debía sacudir conciencias y provocar reflexión. Su legado perdura como testimonio de la capacidad del muralismo para cuestionar la realidad y explorar las dimensiones más profundas de la experiencia humana.

David Alfaro Siqueiros (1896–1974)

fue uno de los artistas más innovadores, combativos y visionarios del muralismo mexicano. Su vida y obra se entrelazan con la historia política y social del siglo XX, reflejando su convicción de que el arte debía ser un arma para la transformación social. Nació en Chihuahua, México, en 1896, y desde joven mostró un carácter apasionado y rebelde. Estudió en la Academia de San Carlos, donde coincidió con Diego Rivera y José Clemente Orozco, pero pronto rompió con los moldes académicos, al considerar que el arte debía salir del taller para dialogar con el pueblo.

Siqueiros fue también un militante político comprometido. Participó en la Revolución Mexicana y más tarde en la Guerra Civil Española, donde su ideología marxista se consolidó. Esa visión revolucionaria se trasladó directamente a su trabajo artístico: sus murales no solo decoraban muros, sino que denunciaban la explotación, el imperialismo y la injusticia social. En ellos, el artista veía un medio para educar y movilizar a las masas, concibiendo el muralismo como un arte de acción colectiva.

En el terreno técnico, Siqueiros fue un pionero de la experimentación. Rompió los límites del muralismo tradicio-





Figura 18. Del porfirismo a la Revolución de David Alfaro Siqueiros
Fuente. https://bit.ly/imagen_Porfirismo

Los grandes referentes del muralismo demuestran que este arte no pertenece a un solo país ni a un solo tiempo: es una práctica universal y atemporal.

Cada muralista, desde su contexto, utilizó el muro como un libro abierto, una pizarra colectiva que transmite mensajes que atraviesan generaciones.

nal al incorporar materiales industriales como el cemento, la piroxilina (una pintura automotriz), resinas sintéticas y el aerógrafo. Estas innovaciones le permitieron crear efectos tridimensionales, transparencias y dinamismo visual. Su interés por la ciencia y la tecnología lo llevó a desarrollar lo que llamó “pintura polifórmica”, un arte en movimiento que integraba arquitectura, espacio y espectador.

Entre sus obras más emblemáticas se encuentran los murales del Poliforum Cultural Siqueiros en Ciudad de México, La Marcha de la Humanidad, una de las composiciones murales más grandes del mundo; y Del Porfirismo a la Revolución en el Castillo de Chapultepec, donde narra la historia política de México con fuerza épica.

Siqueiros afirmaba con

contundencia: “No hay más ruta que la nuestra: el arte al servicio del pueblo” (Siqueiros, 1975). Esta frase resume su vida entera, dedicada a la convicción de que el arte debía ser revolucionario en contenido y en forma. Falleció en 1974, dejando un legado monumental no solo por la magnitud de sus obras, sino por haber transformado el muralismo en un espacio donde la estética, la política y la tecnología se funden para impulsar el cambio social.

Estos tres artistas no solo pintaron murales: fundaron un movimiento que mostró al mundo cómo el arte podía convertirse en un instrumento educativo y social.

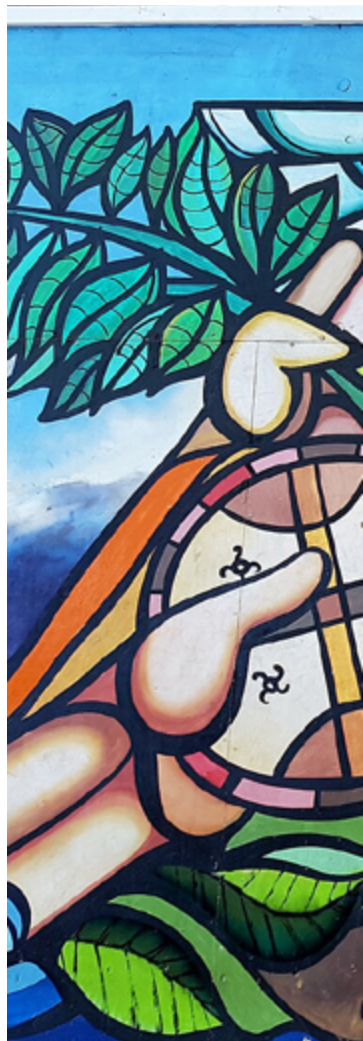
3.2. Otros muralistas latinoamericanos

El muralismo latinoamericano trascendió las fronteras de México para convertirse en un movimiento continental de expresión social, política y cultural. Inspirados por los ideales de Rivera, Orozco y Siqueiros, muchos artistas latinoamericanos reinterpretaron el muralismo desde sus realidades locales, generando lenguajes visuales propios que dialogaban con la identidad, la historia y las luchas de sus pueblos. El mural, más que una pintura de gran formato, se transformó en una pedagogía visual del cambio, en un medio para contar las historias silenciadas y construir memoria colectiva.

- Uno de los pioneros en este proceso fue el argentino Antonio Berni (1905–1981). Su obra se caracterizó por la crítica social y la representación de las clases populares. Berni comprendió

el arte como un instrumento de denuncia, pero también de esperanza. En sus murales y collages, utilizó materiales reciclados, telas, metales y objetos de desecho para dar vida a personajes como Juanito Laguna y Ramona Montiel, símbolos de la pobreza urbana y la lucha por la dignidad. A través de su trabajo, Berni cuestionó el modelo económico y las desigualdades estructurales, convirtiendo el arte en una forma de resistencia y educación popular.

- **En Chile**, la Brigada Ramona Parra, nacida en 1969 como un colectivo de jóvenes vinculados al movimiento estudiantil y obrero, llevó el muralismo a la calle como una herramienta de comunicación política y comunitaria. Sus murales, llenos de colores vibrantes, siluetas humanas y símbolos de unidad, transmitían mensajes de justicia social, solidaridad y esperanza. Durante el gobierno de Salvador Allende, las brigadas pintaban en los muros de barrios y fábricas, convirtiendo el espacio público en una verdadera aula popular. Incluso después del golpe militar, el muralismo chileno se mantuvo como una forma de re-



sistencia cultural, preservando la memoria colectiva a través del arte.



Figura 19. Mural Brigada Ramona Parra

Fuente. https://bit.ly/imagen_BrigadaRamona

- **En Brasil**, Cândido Portinari (1903–1962) destacó como uno de los grandes muralistas del continente. Sus obras, de gran potencia expresiva, retratan la vida del pueblo brasileño: los trabajadores, los campesinos, los niños, las favelas. En murales como Guerra y Paz (1952–1956), instalados en la sede de las Naciones Unidas en Nueva York, Portinari unió el humanismo con la denuncia, representando la lucha del hombre por la libertad y la justicia. Fue un artista profundamente comprometido con su país y con la idea de un arte universal que trascendiera las fronteras.

En el marco de la educación superior,
conocer a estos artistas no significa
solo admirar su obra, sino también
aprender de sus métodos y de
su compromiso social. Ellos mostraron que el
muralismo no es únicamente
un acto estético, sino una forma
de enseñanza, de crítica y
de transformación cultural.

Estos artistas, junto con muchos otros de América Latina, demostraron que el muralismo no era solo una herencia mexicana, sino una corriente continental de pensamiento crítico y acción estética. Cada uno, des-

de su contexto, convirtió el muro en un espacio pedagógico, un espejo de la sociedad y una voz colectiva frente a la opresión. Así, el muralismo latinoamericano se consolidó como un arte de identidad, memoria y transformación social.

Estos ejemplos demuestran que el muralismo no es solo una corriente mexicana, sino un lenguaje latinoamericano de memoria y resistencia.

3.3. El muralismo en Ecuador

El muralismo o pintura mural en Ecuador es un capítulo vibrante de la historia del arte nacional, estrechamente ligado a las convulsiones sociales y la búsqueda de una identidad propia, que se consolida fuertemente a partir del siglo XX.

Raíces y Consolidación del Muralismo Social

Si bien la pintura mural ha existido desde la época colonial en conventos e iglesias, el movimiento con mayúsculas surge influenciado por el Muralismo Mexicano, adoptando su vocación social y didáctica: llevar el arte al pueblo y convertir los muros en lienzos de memoria histórica y denuncia.

La década de 1930 marca un punto de inflexión con la introducción de las primeras vanguardias, como el expresionismo y el realismo, por artistas como Camilo Egas, Pedro León y José Moscoso. Sin embargo, la cúspide de este arte público llega con el Indigenismo

y el Realismo Social, donde la figura del indígena, el obrero y la problemática social del país se vuelven protagonistas.

Los Grandes Exponentes y su Legado

Dos nombres dominan esta etapa y son referentes ineludibles:

1. **Oswaldo Guayasamín (1919-1999)**: Artista expresionista por excelencia, llevó el muralismo ecuatoriano a la fama internacional. Su obra se caracteriza por el trazo vigoroso y la representación del dolor, la lucha y la dignidad de los pueblos oprimidos de América Latina.

Obra destacada:

El “Mural de la Patria” (1988)

ubicado en el Congreso Nacional (actualmente, Asamblea Nacional) es un testimonio de su compromiso. Esta obra busca representar “la identidad, lucha y origen de las etnias ecuatorianas”, mostrando una dualidad de luces en figuras como el sacerdote, que representan la complicidad y la denuncia eclesiástica frente a la explotación indígena, según el análisis de Abigail Carrillo.

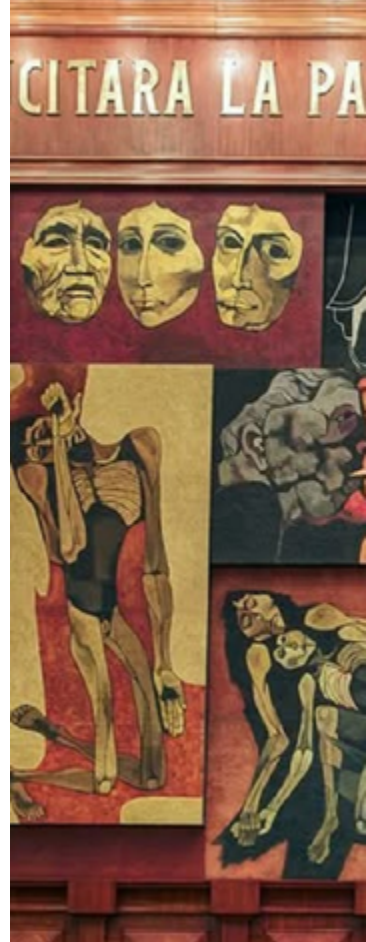




Figura 20. Parte del mural de Oswaldo Guayasamín en la Asamblea Nacional

Fuente. https://bit.ly/Mural_OGuayasamin

2. *Eduardo Kingman (1913-1997):* Considerado uno de los artistas del expresionismo ecuatoriano. Es un “destacado dibujante, pintor, grabador y muralista lojano,” y “se lo considera uno de los artistas del expresionismo ecuatoriano”, tal como se recoge en una investigación sobre el muralismo. Kingman destacó por su realismo social crudo, con obras emblemáticas como “El Obrero Muerto” y “Los Guandos”, llevando el

“pensamiento de los muralistas: el arte debe de ser visto por todo el pueblo, en las paredes.”



Figura 21. Mural Canto a la Rebeldía de Eduardo Kingman

Fuente. https://bit.ly/imagen_Kingman

- 3.** Otro referente crucial es **Galo Galecio (1921-1993)**, quien experimentó con diversas técnicas y estilos, del figurativismo a la abstracción, con

obras como “Historia del Ecuador” en la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

4. En Guayaquil, un exponente fundamental fue **Jorge Swett (1926-2012)**, autor de más de cien murales en la urbe y ganador de concursos importantes, siendo el “gran exponente de la ciudad” y uno de los principales del país.

Temática y Significado

La temática del muralismo en Ecuador va más allá de la simple decoración. Su función primordial, como señalan Chávez Nivelá y Garzón Vera, es “comunicar, educar y poner en evidencia imágenes donde el ser humano puede adquirir nuevas concepciones de la realidad de su entorno y conocimientos relacionados con su cultura y su identidad”. Así, el mural:

- Es un vehículo de Memoria Viva: Como lo ilustra el análisis de un mural de Guayasamín, se representan conceptos negativos de la historia del Ecuador, como “la injerencia extranjera” y “los militares en política”, buscando que la “memoria tiene que estar siempre en nuestra mente para no volver a repetirla”.
- Aborda la Reparación Social: Obras más contemporáneas, como el muralismo de Pavel Égüez con su “Grito de la Memoria”, se alinean a “una tradición muralista dentro del Indigenismo y realismo social de Latinoamérica, el muralismo está comprometido con causas de coyuntura

política, social y cultural”, llegando a ser “una posibilidad de reparación social frente a violaciones de derechos humanos”, como lo plantea una tesis sobre murales en Quito.

El Muralismo Actual

El movimiento ha evolucionado hacia formas más contemporáneas que coexisten con la tradición, incluyendo el arte urbano y el graffiti mural, que mantiene en esencia la vocación de denuncia y de arte público y popular.

Como arte de alto impacto visual y mensaje directo, “el mural se ha convertido en un arte público y de consumo popular en formatos monumentales,” y “muchos de los murales dejan ver la historia de las luchas sociales y políticas de los pueblos,” cumpliendo un papel esencial en la narrativa histórica y la cultura popular del Ecuador.

3.4. Referentes internacionales

Más allá de América Latina, el muralismo ha tenido figuras destacadas que influyeron en el desarrollo de esta práctica:

La Grandeza Técnica y Pedagógica: Miguel Ángel Buonarroti (Italia, 1475–1564)

Aunque pertenece al Renacimiento, Miguel Ángel es

un referente internacional insoslayable por la maestría técnica y la ambición monumental de su trabajo. Con la Capilla Sixtina, no solo elevó el arte del fresco renacentista a su máxima expresión, sino que también demostró el poder de la pintura mural para narrar historias complejas y transmitir una cosmovisión completa (en este caso, teológica y bíblica) a un público masivo. Su obra se convirtió en un canon de la figura humana y la composición, transformando el fresco en un referente de grandeza técnica y pedagógica.



Figura 22. Capilla Sixtina, Vaticano

Fuente. https://bit.ly/imagen_CapillaSixtina



Figura 23. Gesto de José Balmes

Fuente. https://bit.ly/imagen_JoséBalmes

El Vínculo entre Arte y Formación: José Balmes (España-Chile, 1927–2016)

José Balmes, pintor de origen español exiliado en Chile, representa la integración del muralismo en el ámbito académico y político contemporáneo de Latinoamérica.

Vinculado a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y más tarde al Grupo Signo, Balmes integró el muralismo no solo como una práctica artística, sino como un elemento clave en la formación artística contemporánea. Su obra, a menudo marcada por el expresionismo y el compromiso político, utilizó los muros como plataformas de denuncia y reflexión en un contexto de agitación social.

Como dijo Guayasamín:
“Mi pintura es para herir, para arañar y golpear el corazón de la gente. Para mostrar lo que el hombre hace contra el hombre”. Esa herencia sigue viva en las aulas, en las universidades y en cada comunidad que convierte sus muros en un espacio de expresión y aprendizaje.



Figura 24. Keith Haring

Fuente. https://bit.ly/imagen_Keith

Arte Urbano y Conciencia Social: Keith Haring (EE.UU., 1958–1990)

Keith Haring, surgido de la efervescencia cultural del Nueva York de los años 80, representa la evolución del muralismo hacia el arte urbano y la conciencia social directa.



Aunque su trabajo está más cercano al grafiti y al arte callejero que al fresco tradicional, sus murales monumentales adoptaron la esencia del movimiento: ser arte para el pueblo y accesible a todos. A través de sus figuras dinámicas y su estilo inconfundible, Haring transmitió mensajes universales y urgentes, principalmente de paz, solidaridad y prevención del VIH, convirtiéndose en íconos pedagógicos de su época que utilizaron el espacio público para educar y movilizar.

Estos referentes muestran que el muralismo ha sido un fenómeno global, con lenguajes distintos pero con un mismo espíritu: comunicar y educar a través de la imagen pública.



Capítulo 4. Materiales y Técnicas del Muralismo

El muralismo no se entiende solo desde la historia o desde el mensaje que transmite. Todo mural es también materia y técnica: pigmentos, soportes, pinceles, brochas, escaleras, andamios, químicos, agua y tiempo. Comprender los materiales y las técnicas es fundamental en la educación superior, porque permite que el estudiante y el docente se acerquen a la práctica muralística con criterios de calidad, seguridad y sostenibilidad.

En este capítulo se revisan las principales superficies, materiales y procedimientos utilizados en el muralismo, desde los más tradicionales hasta los contemporáneos, explicando sus características y cómo aplicarlos en un contexto universitario.

4.1. El soporte

Lo primero que debe considerarse es

que no todos los muros son iguales. La superficie determina en gran medida el tipo de técnica y material a utilizar.



- **Yeso o estuco:** base clásica para el fresco. Absorbe el pigmento y lo fija en el proceso químico de secado.



- **Cemento y concreto:** soportes frecuentes en espacios públicos; requieren imprimaciones previas para garantizar adherencia.



- **Madera contrachapada o tableros:** alternativa cuando no se puede intervenir directamente en un muro institucional; permiten movilidad y desmontaje.



- **Metal y vidrio:** poco comunes, pero se utilizan en propuestas contemporáneas con recubrimientos especiales.

La elección del soporte depende de factores pedagógicos (espacio institucional, disponibilidad de materiales), estéticos (acabado final) y técnicos (durabilidad y conservación).

El soporte mural es mucho más que una superficie física: es la base simbólica, estructural y conceptual sobre la cual el artista edifica su discurso visual. Desde los primeros murales rupestres hasta las obras monumentales del siglo XX y las intervenciones urbanas contemporáneas, el soporte ha determinado la técnica, la durabilidad y el sentido mismo del mural. Comprender su naturaleza es, por tanto, entender la íntima relación entre arte, materia y contexto.

El muro como cuerpo del arte

El muro de piedra, adobe, concreto o ladrillo ha sido históricamente el principal soporte del muralismo. Su solidez y permanencia lo convirtieron en un símbolo de estabilidad y de memoria colectiva. En palabras de Diego Rivera (1932): “El muro es la piel de la arquitec-

tura, y el mural, su pensamiento”. Esta metáfora revela la fusión entre arte y estructura: el mural no es un adorno, sino una extensión del edificio y de la sociedad que lo habita.

Los muralistas comprendieron que el muro no es un soporte neutro, sino un interlocutor. Su textura, orientación, tamaño y exposición influyen directamente en la composición y en la técnica. Un muro interior invita a la contemplación y al detalle; uno exterior exige resistencia y visibilidad desde la distancia. El artista, por tanto, debe adaptarse al entorno físico y simbólico, considerando el clima, la iluminación y el tránsito humano como parte del proceso creativo.

Soportes tradicionales, piedra, yeso y cemento

En los murales antiguos, los soportes solían prepararse con mezclas de cal, arena y paja, aplicadas sobre estructuras de adobe o piedra. Este tipo de base absorbente era ideal para técnicas como el fresco o el temple, pues permitía la fijación química del pigmento. En el muralismo moderno, especialmente en México y América Latina, se retomaron estos principios con materiales contemporáneos.

Diego Rivera y José Clemente Orozco trabajaron sobre muros de cemento pulido o enlucido con yeso, aplicando capas sucesivas de mortero para garantizar una superficie homogénea. Siqueiros, en cambio, experimentó con paneles de asbesto-cemento y estructuras metálicas, explorando la idea del “mural móvil” o transportable. En su ensayo *La técnica, un arma del*

arte revolucionario (1933), afirmó: “El arte mural no debe ser prisionero del muro; el muro puede moverse con el pueblo”. Esta visión amplió el concepto de soporte, concibiéndolo como algo dinámico, adaptable a los cambios sociales y tecnológicos.

Soportes alternativos y experimentales



Figura 25. La Capilla del Hombre

Fuente. <https://bit.ly/CapillaDelHombre>

A partir de mediados del siglo XX, los muralistas latinoamericanos comenzaron a explorar otros soportes más allá del muro tradicional. El mosaico cerámico, el vidrio esmaltado, el cemento coloreado y el metal oxidado se convirtieron en nuevas pieles para el arte público. Estas innovaciones respondían tanto a necesidades estéticas como de durabilidad, sobre todo en espacios exteriores expuestos a la humedad y la radiación solar.

En Ecuador, el artista Jorge Swett introdujo el uso del mosaico como soporte pictórico, logrando obras integradas a la arquitectura urbana de Guayaquil, donde el muro se transformó en un tejido visual permanente. De modo similar, Oswaldo Guayasamín concibió el soporte como parte esencial de la obra: en la Capilla del Hombre (Quito), el concreto y la piedra se integran al discurso expresivo, generando una atmósfera que dialoga con la historia de América Latina.

Los artistas contemporáneos, influenciados por la cultura visual del grafiti y el street art, han ampliado aún más la noción de soporte. Hoy se intervienen no solo muros, sino también vehículos, contenedores, muros de contención, fachadas de vidrio y estructuras metálicas. El soporte urbano se convierte así en un espacio de resistencia simbólica, donde el arte reclama su lugar en el territorio.

Preparación del soporte

La preparación del soporte es una etapa crucial del proceso muralista. Implica un conocimiento técnico

profundo de los materiales y de su comportamiento frente al tiempo y al clima. Tradicionalmente, el muro se recubre con una base de mortero o enlucido compuesta por cal, arena y agua, aplicada en varias capas:

- 1. Arriccio:** capa base gruesa que nivela el muro.
- 2. Intonaco:** capa fina sobre la que se pinta directamente en fresco o se aplica el color.
- 3. Sellado:** en técnicas modernas, puede añadirse una capa de resina o sellador acrílico para evitar filtraciones.

En murales contemporáneos con pintura acrílica o aerosol, la preparación incluye limpieza, lijado y sellado del muro para mejorar la adherencia del pigmento. En muchos casos, los artistas aplican una imprimación blanca o de color neutro que unifica la superficie y realza los tonos.

El muralista ecuatoriano Apitatán, por ejemplo, señala en una entrevista (El Universo, 2020): “El muro tiene su personalidad, y uno debe aprender a escucharlo antes de pintar”. Esta sensibilidad hacia el soporte revela que la técnica mural no es una simple operación mecánica, sino una forma de diálogo con la materia.

Soporte y permanencia

El soporte también define la temporalidad del mural. Mientras algunos artistas buscan la permanencia —obras que sobrevivan décadas o siglos—, otros reivin-

dican lo efímero como parte esencial del mensaje. En los muros urbanos, el soporte puede ser efímero por naturaleza: se desgasta, se cubre, se borra. Sin embargo, en ese proceso de desaparición también reside su vitalidad.



Figura 26. Raquel Tibol

Fuente. <https://bit.ly/arteRaquelTibol>

La historiadora del arte Raquel Tibol (1996) escribió: “El muro no solo sostiene la imagen; sostiene también el tiempo”. Cada grieta, cada mancha y cada capa superpuesta cuentan la historia viva del entorno. En este sentido, el soporte no es una superficie pasiva, sino un organismo en constante transformación.

4.2. Técnicas tradicionales

Las técnicas tradicionales del muralismo constituyen el cimiento sobre el cual se edificaron tanto las corrientes modernas como las contemporáneas. A través de los siglos, los muralistas han desarrollado métodos que integran arte, ciencia y oficio, combinando la sensibilidad estética con el conocimiento profundo de los materiales. Estas técnicas —el fresco, el temple, el esgrafiado, el mosaico y el encáustico— no solo definen procedimientos pictóricos, sino también filosofías de trabajo y modos de relación entre el artista y la materia.

El fresco



El fresco es quizás la técnica mural más emblemática y duradera. Utilizada desde la antigüedad en Egipto, Roma y Bizancio, alcanzó su máxima expresión en el

Renacimiento italiano. Consiste en aplicar pigmentos naturales disueltos en agua sobre una capa de yeso húmedo —llamado intonaco—. Cuando el yeso se seca, los pigmentos quedan fijados químicamente al carbonato de calcio, formando una capa pétreo resistente al tiempo.

Esta técnica exige precisión y rapidez. El artista debe trabajar mientras el muro aún está fresco, lo que obliga a planificar con detalle cada jornada de trabajo. En este sentido, el fresco simboliza la unión entre la inmediatez del gesto y la eternidad de la materia. Miguel Ángel, quien pintó la Capilla Sixtina con esta técnica, afirmaba: “El fresco no perdona el error, enseña a pintar con el alma y no con la mano.”

En América Latina, Diego Rivera revitalizó el fresco en el siglo XX, combinando procedimientos renacentistas con temáticas sociales. En su *Man at the Crossroads* (1933), el muro se convierte en un manifiesto político, donde la ciencia y la lucha obrera dialogan con la tradición del arte monumental.

Rivera decía: “El fresco es la técnica del pueblo porque no puede esconderse ni moverse; está ahí, en el muro, frente a todos” (Rivera, 1934).

El temple



El temple es otra técnica ancestral, utilizada desde Bizancio hasta la Edad Media, y también aplicada en murales coloniales de América Latina. Se basa en la mezcla de pigmentos con un aglutinante orgánico como yema de huevo, caseína o cola animal, que otorga al color una apariencia opaca, mate y de gran durabilidad.

A diferencia del fresco, el temple se aplica sobre el muro seco, lo que permite mayor control del detalle y corrección de errores. Su aspecto luminoso y terso lo convierte en una técnica ideal para representar escenas simbólicas o espirituales. En los conventos y tem-

plos coloniales de Quito, Cuzco y Puebla, los murales al temple aún conservan su intensidad cromática a pesar de los siglos.

Los restauradores ecuatorianos han identificado esta técnica en las iglesias de San Francisco y La Compañía de Jesús (Quito), donde los pigmentos naturales y los aglutinantes orgánicos mantienen una riqueza cromática única. El temple, en este sentido, no solo es una técnica pictórica, sino un testimonio de la fusión entre arte europeo y cosmovisión andina.

El esgrafiado



El esgrafiado combina pintura y escultura, generando relieves a partir de capas superpuestas de yeso o es-

tuco coloreado. Una vez aplicadas las capas, el artista raspa la superficie con punzones o espátulas, revelando el color subyacente y creando texturas contrastantes. Esta técnica, originaria del Renacimiento, fue retomada en el muralismo moderno como una forma de integrar la arquitectura con la plástica.

En América Latina, el esgrafiado fue especialmente utilizado en edificios públicos y educativos por su durabilidad y su efecto ornamental. En Ecuador, artistas como Oswaldo Viteri y Jorge Swett emplearon el esgrafiado para destacar formas geométricas y simbólicas vinculadas a la identidad nacional. El relieve, al captar la luz natural, otorga al muro una vida cambiante a lo largo del día, haciendo que la obra dialogue constantemente con su entorno.

El mosaico y el vitral



El mosaico, compuesto por pequeñas piezas de piedra, cerámica o vidrio llamadas tesserae, es una de las técnicas más duraderas del muralismo. Su origen se remonta a Mesopotamia y Bizancio, donde fue utilizado para decorar templos y palacios. En el siglo XX, el mosaico adquirió nueva relevancia como lenguaje moderno en el arte público latinoamericano.

El brasileño Candido Portinari y el ecuatoriano Jorge Swett utilizaron mosaicos de cerámica esmaltada para crear composiciones monumentales que combinaban ritmo, color y simbología social.

En Guayaquil, Swett afirmaba: “El mosaico es pintura para la eternidad; cada piedra guarda una historia, y el muro las reúne como una comunidad” (Swett, 1985).

El vitral, aunque asociado principalmente a la arquitectura religiosa, también se considera una forma de muralismo lumínico. A través de piezas de vidrio coloreado unidas por plomo, el vitral convierte la luz en pintura viva. En la Capilla del Hombre, Oswaldo Guayasamín empleó el vitral no como adorno, sino como elemento narrativo que inunda el espacio con tonos simbólicos de sangre, tierra y fuego.

El encáustico



La técnica del encáustico, utilizada desde la antigua Grecia y Egipto, consiste en mezclar pigmentos con cera fundida. El calor actúa como medio de fijación, generando una textura brillante y resistente. Aunque compleja y poco común, fue redescubierta por David Alfaro Siqueiros, quien incorporó herramientas industriales para fundir y aplicar la mezcla sobre paneles. El encáustico, al igual que el fresco, une el arte con la alquimia. El fuego simboliza transformación, y el mural se convierte en una síntesis de los cuatro elementos: tierra (muro), agua (pigmento), aire (secado) y fuego (fusión).

4.3. Técnicas modernas

El muralismo del siglo XX marcó un punto de inflexión en la historia del arte público. Con el avance de la cien-

cia, la industria y la tecnología, los artistas comenzaron a experimentar con nuevos materiales, herramientas y procedimientos. Estas técnicas modernas no solo respondieron a una necesidad estética, sino también a una nueva manera de concebir el mural: ya no como una pintura decorativa o monumental, sino como un medio de comunicación, un acto colectivo y, muchas veces, un gesto político.

El cambio fue radical. Los muralistas modernos comenzaron a alejarse de las técnicas tradicionales como el fresco o el temple, para explorar métodos experimentales que les permitieran mayor libertad, durabilidad y relación con el entorno urbano.

En palabras de David Alfaro Siqueiros (1975):
“El mural moderno debe incorporar los descubrimientos de la ciencia y de la técnica contemporánea. No podemos pintar con pinceles de cerdas cuando la máquina ha cambiado el rostro del mundo.”

El uso de materiales industriales

A mediados del siglo XX, los muralistas comenzaron a incorporar materiales no tradicionales como esmaltes sintéticos, pinturas automotrices, lacas, piroxilina,

cemento, acero, resinas epóxicas, arenas y fibras minerales. Esta experimentación surgió de la necesidad de crear obras más resistentes al tiempo y a la intemperie, especialmente en espacios públicos expuestos al sol, la lluvia o la contaminación.

Siqueiros fue pionero en este campo, utilizando herramientas industriales como **aerógrafos, pistolas de pintura y compresores de aire**. En su “Taller Experimental de Arte” (México, 1936), reunió a artistas y técnicos para investigar la unión entre ciencia y arte. De este taller surgió el concepto de *arte politécnico*, en el cual la pintura mural debía integrar la tecnología, la arquitectura y la acción colectiva.



Figura 27. América tú color es flor, tu aroma es esperanza (Oswaldo Viteri)

Fuente. <https://bit.ly/OswaldoViteriEsperanza>

En Ecuador, artistas como Jorge Swett y Oswaldo Viteri exploraron materiales industriales para dotar a sus murales de una textura contemporánea. Swett, en particular, combinó cerámica esmaltada, cemento y pintura automotriz en sus murales para espacios públicos en Guayaquil, afirmando que “el arte no debe temer al cemento ni al hierro; esos son los nuevos lienzos del siglo XX” (Swett, 1980).

El aerógrafo y la pintura a presión



El aerógrafo se convirtió en uno de los símbolos del muralismo moderno. Esta herramienta, originalmente utilizada en la industria automotriz, permitió lograr degradados suaves, transparencias y efectos lumínicos imposibles con el pincel tradicional. El control del aire y la presión daba al artista un dominio total sobre la superficie, fusionando la precisión técnica con la expresividad gestual.

Siqueiros defendía el uso del aerógrafo como una extensión del cuerpo y del pensamiento del artista:

David Alfaro Siqueiros sostenía que el arte moderno debía incorporar los avances tecnológicos de su tiempo, considerando que la técnica y la industria ampliaban las posibilidades expresivas de la pintura (Siqueiros, 1975).

En el contexto latinoamericano, esta técnica fue adoptada por muralistas urbanos que buscaban rapidez y eficiencia en la ejecución, especialmente en grandes superficies o en murales colectivos realizados durante festivales y movimientos sociales.

Muralismo experimental, el relieve y la tridimensionalidad

Las técnicas modernas también rompieron con la bidimensionalidad del muro. Muchos artistas comenzaron a incorporar elementos en relieve, estructuras metálicas, cerámica incrustada y objetos reciclados. De esta manera, el mural dejó de ser una pintura estática para convertirse en una instalación plástica, un espacio inmersivo donde el espectador se siente parte de la obra.

En Ecuador, Oswaldo Viteri fue uno de los grandes exponentes de esta tendencia. Sus obras integran

materiales diversos —madera, tela, clavos, sogas, muñecos y elementos populares— en composiciones murales de fuerte carga simbólica. Viteri afirmaba que “el muro no es plano, es una piel viva que guarda la memoria de un pueblo” (Viteri, 1992).

Esta visión del muro como superficie táctil y sensorial se extendió también al muralismo comunitario, donde las técnicas modernas permitieron involucrar a estudiantes y vecinos en procesos de creación colectiva, utilizando materiales accesibles y reciclados.

La pintura acrílica

La aparición de la pintura acrílica a mediados del siglo XX revolucionó el muralismo contemporáneo. Sus ventajas rápido secado, resistencia al agua y estabilidad cromática la convirtieron en el medio preferido para murales exteriores e interiores. Además, su versatilidad permite combinarla con otras técnicas como el collage, el grafiti o la proyección digital.

Los muralistas latinoamericanos encontraron en el acrílico un aliado para los murales pedagógicos y sociales. En universidades, escuelas y centros culturales, los acrílicos permitieron desarrollar proyectos educativos sostenibles y participativos.

El muralismo multimedia

Hacia finales del siglo XX, el avance de las tecnologías visuales abrió un nuevo horizonte para el muralismo.

La incorporación de proyecciones digitales, luces LED, mapping y materiales luminescentes dio lugar al mural multimedia, una forma contemporánea que combina arte, ciencia y comunicación.

Estos murales, que pueden proyectarse temporalmente sobre edificios o monumentos, conservan el espíritu del muralismo clásico la colectividad y la pedagogía visual, pero adaptados a la era digital. En Ecuador, colectivos de arte urbano han experimentado con estas tecnologías para resignificar el espacio público y proyectar mensajes de memoria y resistencia.



4.4. Técnicas mixtas y experimentales

Los murales actuales ya no se limitan a la pintura. Se integran mosaicos, cerámicas, fotografías, instalaciones digitales e incluso proyecciones multimedia. Estas técnicas mixtas enriquecen la experiencia educativa y fomentan la creatividad interdisciplinar.

Ejemplo: un mural universitario puede combinar acrílicos con mosaico en ciertas partes para resaltar símbolos institucionales o identitarios.



El muralismo contemporáneo ha ampliado sus fronteras hasta convertirse en un campo híbrido, donde confluyen las artes visuales, la tecnología, el diseño, la arquitectura y la participación social. Si el muralismo clásico buscaba narrar la historia de los pueblos y el muralismo moderno exploró la técnica y la política, las técnicas contemporáneas se centran en el diálogo entre el arte, el entorno y la comunidad.

El mural expandido: del muro al entorno

El concepto de mural expandido redefine la relación entre la obra y el espacio. Ya no se trata únicamente de pintar sobre una pared, sino de intervenir arquitectónicamente el entorno urbano o natural. Los artistas contemporáneos integran el mural con elementos del paisaje, la

El muro ya no es solo un soporte físico, sino un espacio de comunicación viva, un laboratorio donde convergen lo material y lo digital, lo individual y lo colectivo.

vegetación, el mobiliario urbano o incluso estructuras temporales creadas para la obra.

En América Latina, festivales de arte urbano como *Meeting of Styles* o *Latidoamericano* han impulsado esta visión integral, donde los muros dialogan entre sí, formando rutas visuales y narrativas colectivas. En Ecuador, iniciativas como el *Festival Internacional de Muralismo y Arte Público de Ibarra* y el *Festival Monte Adentro* han convertido barrios, plazas y escuelas en espacios educativos abiertos, donde los estudiantes y las comunidades participan activamente en la creación artística.

El arte mural, en este sentido, se convierte en una herramienta pedagógica y de cohesión social, donde la técnica contemporánea sirve para construir identidad y ciudadanía.

Nuevos materiales y recursos técnicos

Las técnicas contemporáneas del muralismo incorporan materiales diversos que reflejan la era tecnológica y ecológica en la que vivimos. Entre ellos se destacan:

- ***Pinturas ecológicas:*** libres de plomo, con base de agua o pigmentos naturales, ideales para murales en espacios educativos y ambientales.
- ***Selladores y barnices protectores:*** que garantizan la durabilidad del mural frente a la contaminación y la radiación solar.

- **Materiales reciclados:** tapas plásticas, metales, vidrios, textiles o maderas reutilizadas, que permiten crear relieves y texturas en murales colaborativos.
- **Pigmentos fotoluminiscentes y termocromáticos:** que cambian con la luz o la temperatura, generando una interacción visual con el entorno.

Estas innovaciones técnicas, más que simples recursos, reflejan una conciencia estética y ecológica. El muralista contemporáneo no solo pinta, investiga y experimenta con los materiales como parte de un proceso de aprendizaje continuo.

El mural digital y el video mapping

Con el avance de la tecnología, el mural digital ha emergido como una nueva forma de creación pública. A través de técnicas como el video mapping, los artistas proyectan imágenes animadas sobre muros o edificios, utilizando la arquitectura como lienzo tridimensional. Este tipo de intervención combina arte visual, diseño gráfico, música y tecnología de proyección, generando experiencias inmersivas que transforman la percepción del espacio.

El mural digital no sustituye al mural tradicional; lo complementa y amplía. Permite trabajar con mensajes efímeros, conmemorativos o educativos, sin alterar físicamente los muros. En instituciones educativas, esta técnica se ha convertido en una poderosa herramienta didáctica, donde los estudiantes pueden

participar en la creación de contenidos visuales y narrativos, fomentando la alfabetización tecnológica y artística.



Como señala Néstor García Canclini (2012):
“El arte contemporáneo no destruye la tradición,
la resignifica. Cada tecnología nueva no borra lo
anterior, sino que lo reintegra en una nueva rela-
ción con el presente.”

Así, el mural digital se convierte en un puente entre lo ancestral y lo moderno, entre la pintura y la proyección, entre el muro físico y el muro virtual.

Arte urbano y grafiti

El arte urbano y el grafiti son hoy parte esencial del muralismo contemporáneo. Aunque nacieron como expresiones de resistencia y anonimato, se han convertido en lenguajes visuales reconocidos por su potencia comunicativa. Estas formas de muralismo popular combinan técnicas modernas —spray, esténcil, plantillas digitales, paste-up— con discursos sociales y políticos que interpelan directamente a los ciudadanos.

Artistas como Banksy (Reino Unido), Inti (Chile), Apitacán (Ecuador) o Stinkfish (Colombia) han llevado el arte urbano a un nivel de sofisticación estética y conceptual, manteniendo su espíritu de crítica y libertad.



Figura 28. Graffiti Quito Ecuador

En Ecuador, el grafiti ha evolucionado hacia un arte con identidad local, fusionando símbolos andinos, elementos urbanos y reflexiones sobre la naturaleza y la memoria.



Fuente. <https://bit.ly/GrafitiEcuador>

El uso del aerosol, del vinilo autoadhesivo o del collage urbano demuestra que el muralismo actual ya no pertenece solo al taller ni al museo: vive en la calle, en el muro, en el gesto colectivo.

Interactividad y muralismo social

La tecnología también ha permitido el desarrollo de murales interactivos, donde el público puede participar mediante sensores, pantallas táctiles o códigos QR que vinculan el mural físico con contenidos digitales (textos, videos o testimonios). En proyectos educativos, estos murales sirven como plataformas pedagógicas para trabajar temas de historia, identidad y medio ambiente.

En el contexto universitario, estas experiencias se alinean con la visión de la educación artística como herramienta transformadora. El mural contemporáneo no solo decora, sino que enseña, documenta y dialoga.

Como afirma el teórico

Nicolas Bourriaud (2002):

“El arte relacional no se centra en el objeto, sino en el encuentro que provoca. La obra es el espacio social que se genera entre los participantes.”

Así, el muralismo contemporáneo, en su versión digital o comunitaria, se convierte en una pedagogía del encuentro y la colaboración.

4.5. Preparación y conservación del mural

La vida de un mural no depende únicamente de la habilidad del artista o de la belleza de la composición. Su permanencia en el tiempo está profundamente ligada a la correcta preparación del soporte, a la elección del sistema pictórico adecuado y a los procesos de conservación posteriores. En el arte mural, cada decisión previa a la aplicación del color determina la durabilidad de la obra y, con ello, su capacidad para seguir comunicando a futuras generaciones. Esta sección profundiza en estas fases esenciales, entendidas como parte del aprendizaje técnico y ético del muralista contemporáneo.

La preparación del soporte: la base de todo mural

La preparación del muro es un proceso que requiere conocimiento técnico y sensibilidad hacia la arquitectura y el entorno. Un mural bien ejecutado puede deteriorarse rápidamente si su base no es sólida o si no se han considerado factores ambientales como el clima, la humedad o la composición del muro.

Limpieza y diagnóstico del muro

El primer paso consiste en examinar el tipo de superficie: cemento, ladrillo, bloque, madera, fibrocemento o revoque tradicional. Cada material exige un tratamiento distinto. El diagnóstico incluye:

- Identificación de humedades (ascendentes, filtraciones, condensación).
- Presencia de salitre, hongos o moho.
- Grietas estructurales o superficiales.
- Degradación de capas previas de pintura.

Sin este análisis, cualquier intervención estará destinada al fracaso. Como señalan Alfonso Muñoz y Clara de la Maza (2010) en su estudio sobre conservación mural:

“El muro habla; si no lo escuchamos, la obra será efímera, por más talento que el artista posea.”

La limpieza inicial se realiza con cepillos duros, espátulas, agua y detergentes suaves. En algunos casos se utilizan fungicidas o removedores especializados.

Sellado y nivelación

Una vez limpia la superficie, se aplican selladores o imprimantes según el tipo de muro. Estos ayudan a:

- Aumentar la adherencia de la pintura.
- Evitar la absorción excesiva del pigmento.
- Estabilizar superficies frágiles o porosas.

Si hay irregularidades, se usa masilla, estuco o mor-

tero según el caso. Este paso es clave para garantizar que los trazos posteriores mantengan nitidez y uniformidad.

Capa base o fondo

La capa base, conocida también como fondo pictórico, homogeniza la superficie y permite que los colores se comporten de manera coherente. En técnicas modernas se emplea:

- Pintura acrílica mate.
- Sellador pigmentado.
- Bases minerales o cementicias en murales exteriores.

Un fondo bien aplicado es la garantía de que el mural mantendrá intensidad cromática y durabilidad.

Conservación preventiva

La conservación mural comienza antes de la pintura. Esto incluye:

Elección del lugar

Los muralistas reflexionan sobre la orientación del muro, la exposición al sol, la lluvia, la humedad y el tránsito peatonal. Una pared orientada al oeste recibe

más radiación UV, lo que acelera el deterioro cromático. Un muro cerca del suelo puede presentar humedades ascendentes.

Selección de materiales resistentes

Los acrílicos profesionales, los esmaltes al agua y los pigmentos resistentes a los rayos UV son prioritarios en murales exteriores. El muralista contemporáneo trabaja con fichas técnicas y comprende las propiedades químicas de cada producto.

Trabajo en capas adecuadas

Capas finas y sucesivas adquieren mejor resistencia que capas gruesas que se resquebrajan con facilidad. La técnica, por tanto, tiene un fundamento físico y no solo artístico.

Conservación posterior

Una vez concluido el mural, comienza su vida pública. Sin embargo, el artista no puede abandonar su responsabilidad; la conservación forma parte de la ética muralista.

- Aplicación de barnices protectores

Los barnices UV, mates o satinados, crean una película protectora que resguarda el mural contra:

- * Radiación solar.

- * Lluvia y humedad.
- * Polvo y contaminación.
- * Abrasión.

En murales interiores puede usarse un barniz menos resistente. En exteriores, se recomiendan barnices acrílicos o poliuretanos al agua.

➤ Limpieza y mantenimiento

Los murales urbanos necesitan una limpieza periódica para eliminar hollín, polvo o intervenciones no deseadas. Cada cierto tiempo es recomendable retocar pequeñas áreas dañadas para prevenir la extensión del deterioro.

Registro fotográfico

El registro permite documentar la obra en su estado original. Para instituciones y proyectos comunitarios, estos archivos sirven para:

- Restauraciones futuras.
- Investigación académica.
- Protección legal del mural.

Restauración mural: cuando la obra pide ayuda

La restauración debe realizarse con criterio técnico y respeto por la obra. Incluir:

- Limpieza controlada.
- Consolidación del soporte.
- Reintegración cromática sutil y no invasiva.

Como señala el restaurador italiano
Cesare Brandi (1963):
“Restaurar significa devolver la unidad potencial
de la obra, sin borrar la huella del tiempo.”

En Ecuador, universidades y colectivos artísticos han impulsado proyectos de restauración de murales históricos, especialmente aquellos vinculados al arte republicano, a la obra de artistas representativos del país o a murales comunitarios amenazados por la modernización de las ciudades.

4.6. Aspectos pedagógicos del uso de materiales y técnicas

Trabajar con diferentes materiales en el aula universitaria permite:

- Enseñar a los estudiantes la relación entre técnica y mensaje: un mural en fresco no transmite lo mismo que uno hecho con aerosol.

- Favorecer la experimentación responsable, vinculando teoría y práctica.
- Promover la seguridad y el cuidado del medio ambiente, enseñando el uso correcto de químicos y desechos.
- Desarrollar proyectos colaborativos, en los que cada grupo se encarga de una parte (diseño, preparación del muro, aplicación del color, retoques, conservación).

Los materiales y las técnicas del muralismo no son meros recursos técnicos: son vehículos de sentido. Un docente que guía a sus estudiantes en la creación de un mural debe recordar que cada decisión material influye en el mensaje, en la durabilidad y en la experiencia educativa.

El mural, entonces, es un espacio donde el conocimiento se construye con las manos, con la colaboración y con el cuidado del entorno. En la universidad, enseñar técnicas de muralismo no significa solo aprender a pintar: significa formar artistas-docentes capaces de pensar pedagógicamente a través de la materia y la técnica.



Capítulo 5. Proceso Creativo de un Mural Universitario

Creando ciencia, construyendo sueños

El mural “Creando ciencia, construyendo sueños” surgió como una propuesta artística y educativa en la Universidad Técnica del Norte (UTN). Su elaboración integró investigación, diseño y trabajo colaborativo, con el propósito de visibilizar la identidad institucional y el legado científico de la UTN. El desarrollo del proyecto se estructuró en etapas claramente definidas:

- 1. Investigación conceptual y de campo:** recopilación de información histórica y cultural de la UTN.
- 2. Diseño artístico preliminar:** definición del concepto visual y elaboración de bocetos.
- 3. Planificación técnica:** selección de materiales, formatos y logística para la pintura.

4. **Ejecución artística colaborativa:** pintura de los módulos del mural con la participación de estudiantes y docentes.
5. **Curaduría y validación institucional:** revisión académica de la obra y registro oficial.

Este capítulo describe cada etapa en detalle, narrando cómo la experiencia real del equipo del proyecto (dirigido por Msc. Carlos Almeida) consolidó una propuesta de muralismo con fines pedagógicos en la UTN.

5.1 Investigación y conceptualización del mural

La fase inicial consistió en una investigación documentada y de campo para fundamentar el concepto del mural. Siguiendo una *metodología cualitativa, exploratoria y participativa*, el equipo revisó antecedentes sobre muralismo universitario y consultó fuentes históricas de la institución. Se aplicaron entrevistas a autoridades y docentes con larga trayectoria en la UTN, y encuestas a estudiantes y profesores de las carreras de la FECYT, de modo que el mural reflejara las percepciones y expectativas de la comunidad universitaria.

A partir de este trabajo, se definió un lenguaje simbólico arraigado en la identidad regional y la vocación académica. El boceto final incluyó una figura humana de inspiración clásica griega en el centro (como “medida de todas las cosas”), un triángulo lumínico que

simboliza el *Trivium de las ciencias* (lógica, gramática y retórica), un cóndor andino que evoca libertad y visión de futuro, el sol ecuatoriano de 24 puntas (recordando las provincias y la luz del conocimiento) y la montaña Imbabura como emblema local. A los lados se dispusieron dos graduados que simbolizan el logro académico y, junto a ellos, perfiles de rostros diversos que homenajean la pluralidad cultural de la región. En la franja inferior aparecen íconos de ciencia y tecnología (átomo, microscopio, engranajes, libros) entrelazados, representando la vocación investigativa de la UTN al servicio de la humanidad. Finalmente, el fondo natural con flora y fauna locales recuerda la responsabilidad ecológica inherente al desarrollo educativo.

En conjunto, cada elemento combina lo figurativo y lo conceptual para generar capas de significado. Este enfoque reflejó la propuesta del mural: que “el ser humano es centro” del esfuerzo educativo y que la **educación transforma vidas**. Como lo expresa el statement de la obra, la pieza «no es solo un proyecto artístico, sino una herramienta de memoria y representación colectiva», un testimonio del compromiso de la universidad con la educación, la ciencia, la cultura y el desarrollo humano.

5.2. Diseño y planificación técnica

Con el concepto definido, se procedió al diseño técnico de la obra. El mural quedó planeado como un ensamblaje de cinco paneles de madera contrachapada reforzada, sumando 6 metros de largo por 2,40 metros de alto en total. Se eligió la madera contrachapa-

da por su resistencia estructural y su cualidad cálida y orgánica: «la madera, con su veta viva y su textura cálida, aporta una dimensión orgánica que dialoga con los contenidos del mural». A continuación se listan las decisiones claves en cuanto a materiales y formato:

- **Soporte:** Paneles de madera contrachapada reforzada (5 módulos independientes, fáciles de transportar), totalizando 6×2,40 m.
- **Técnica pictórica:** Combinación de tintes de madera y óleo sobre madera, para integrar la textura natural del soporte con colores saturados. Los tintes realzan la veta y permiten que la superficie “respire”, mientras que el óleo aporta densidad cromática y permanencia a largo plazo.
- **Diseño de color y luz:** Se estableció una paleta vibrante donde naranjas y amarillos dominan el cielo (amanecer, energía) y verdes y azules resaltan el paisaje (frescura y equilibrio). La figura central se iluminó con tonos claros para servir de foco visual, alineándose con la imagen de apertura al conocimiento.

5.3. Gestión académica y curaduría

La gestión académica del proyecto se realizó dentro del marco institucional de la UTN. El mural fue formalizado como proyecto de investigación (Convocatoria *Investiga UTN 2024–2025*) adscrito a la Carrera de Pedagogía de las Artes y Humanidades de la Facultad de Educación, Ciencia y Tecnología (FECYT). Contó con un

equipo multidisciplinar —coordinado por el Msc. Carlos Almeida— que incluyó codirectores y estudiantes asistentes de investigación. El financiamiento provino de fondos concursables internos de la UTN. Según el informe final, todos los objetivos y actividades se cumplieron según lo planificado, entregándose «la obra artística final conforme a lo planificado, cumpliendo su rol como herramienta educativa y cultural que fortalece la identidad institucional y el sentido de pertenencia en la comunidad universitaria».

Para cumplir con los procedimientos de cierre, el equipo solicitó la curaduría institucional del mural. En septiembre de 2025 se envió al subdecano de la FE-CYT una carta formal solicitando que la Comisión Asesora de Artes Plásticas realizara la revisión académica de la obra. Este paso validó el mural como producto final del proyecto. Finalmente, el mural se presentó oficialmente en la **Sala del Consejo Universitario** el 10 de noviembre de 2025, ante la comunidad académica, con curadores designados (Phd. Miguel Achig y Msc. Mónica Ayala) que certificaron la calidad artística de la pieza. Simultáneamente, se obtuvo el registro en el SENADI (Servicio Nacional de Derechos Intelectuales) de la obra, lo que asegura su protección legal y la integra formalmente al patrimonio cultural de la universidad.

En paralelo, se documentó y difundió el proceso. Se publicó este libro con ISBN titulado *“Muralismo en el Aula: Didáctica y Creatividad en la Educación Superior”*, que recoge la investigación y la metodología didáctica empleada. Además, la obra final fue socializada entre estudiantes de Artes Plásticas y Pedagogía

de las Artes, generando incluso trabajos de titulación relacionados. Estos productos finales certifican la consolidación del proyecto: el mural artístico con registro legal y la publicación asociada al proyecto académico.

5.4. Participación estudiantil y comunitaria

El proyecto puso énfasis especial en la participación activa de estudiantes. Al menos dos alumnas de la Carrera de Pedagogía de las Artes trabajaron como asistentes de investigación, colaborando en la recolección de datos y en las actividades de taller. Más allá de los equipos designados, estudiantes y docentes de la FECYT contribuyeron ampliamente: participaron en encuestas, grupos focales y en sesiones de pintura colectiva. De hecho, el informe señala que *“Estudiantes y docentes de la FECYT participaron directamente en las fases de investigación (encuestas, grupos focales) y en el proceso de diseño y ejecución artística, fortaleciendo sus conocimientos sobre arte mural, técnicas de ejecución en gran formato, e historia institucional”*. Esta vivencia práctica consolidó su aprendizaje.

Las encuestas realizadas a la comunidad académica (estudiantes de Artes Plásticas, Pedagogía, Comunicación y Diseño) sirvieron para adaptar el mural a las sensibilidades locales. Como se documenta, las encuestas recogieron «datos sobre las percepciones, expectativas estéticas y sugerencias de la comunidad universitaria», garantizando que el resultado final fuera significativo para sus destinatarios. Así, las voces estudiantiles no solo informaron el diseño sino que lo

hicieron parte del proceso: los alumnos participaron de primera mano en la materialización del mural.

Además, la iniciativa buscó involucrar a la comunidad más allá de la facultad. Se establecieron lazos con artistas locales que apoyaron la idea y se promovió que el mural, una vez terminado, sirviera como punto de encuentro cultural. El informe destaca que el proyecto «fomenta la colaboración entre estudiantes, docentes y artistas locales, promoviendo la interacción y el intercambio de conocimientos». Para resumir, la participación fue amplia y diversa, evidenciando que este mural fue un esfuerzo colectivo que integró a la comunidad universitaria y al entorno regional.

5.5. Ejecución y finalización de la obra

La etapa de ejecución artística fue intensiva y colaborativa. Con todo planificado y aprobados los diseños, el equipo procedió a pintar los módulos siguiendo el boceto definitivo. En el taller se llevaron a escala real los dibujos y se aplicaron primero los tintes de madera para lograr la base cálida, y luego el óleo para dar viveza y profundidad a los colores. El mural se fue construyendo por capas y por secciones, alternando equipos para acelerar el proceso.

Se aplicaron los acabados y el barnizado para su conservación». Tras terminar la pintura, el grupo dedicó tiempo a los retoques finales (detalles de luces, sombras y definición de contornos) y aplicó selladores para proteger la obra. Cada módulo fue afinado de manera independiente, pero siempre cuidando

que el conjunto visual mantuviera coherencia como un solo diseño.

Finalmente, con la ejecución concluida, se procedió al montaje y presentación institucional de la obra. Los paneles fueron instalados en el espacio asignado dentro de la casona universitaria, en la sala de consejo universitario. Como producto adicional, se obtuvo el registro legal definitivo: «Se obtuvo el Registro SENADI de la Obra Artística finalizada, asegurando su protección como patrimonio cultural y artístico de la UTN». Con esto, la obra quedó plenamente consolidada y lista para su uso educativo.

5.6. Reflexión institucional e impacto educativo

El proceso y producto del mural tuvieron un **impacto significativo en la institución y en el ámbito educativo**. En primer lugar, el mural ingresó al patrimonio cultural de la UTN como un activo artístico permanente: *“la obra de arte mural se integra como un activo artístico permanente en el campus universitario”*. Su registro formal ante el SENADI garantiza que la institución posea un testimonio visual de su historia y valores. En términos patrimoniales, el proyecto cumplió con el objetivo del eje de “Memoria Histórica y Patrimonio Cultural” de la UTN. El mural no sólo embellece el entorno físico, sino que «se registra formalmente como patrimonio inmueble de la universidad, asegurando su protección legal y su perdurabilidad como propiedad intelectual».

Desde la perspectiva educativa, la obra refuerza la identidad institucional. Se convierte en un elemento de orgullo para estudiantes, docentes y egresados. La comunidad universitaria ahora dispone de un recurso didáctico visual constante que promueve el sentido de pertenencia: el informe señala que la UTN cuenta con «un entorno académico enriquecido con un elemento artístico y didáctico que promueve la identidad y el sentido de pertenencia». Asimismo, el mural genera interés en investigadores externos: estudiantes y académicos pueden usarlo como caso de estudio en estudios de arte, semiología o historia educativa. Incluso, como patrimonio cultural, atrae visitantes y divulga la historia de la educación superior en la provincia.

El proyecto también impactó en los procesos de enseñanza-aprendizaje. La **metodología participativa** aplicada durante el mural sirvió como espacio de formación práctica. Los estudiantes describieron la experiencia como «un laboratorio de aprendizaje práctico e interdisciplinario». Efectivamente, durante la creación del mural convergieron distintas áreas del conocimiento (humanidades, artes plásticas, diseño, comunicación), fomentando un enfoque holístico de la educación. En la práctica docente, el mural ya se utiliza como recurso de estudio: según el informe, este «funciona como un recurso didáctico no convencional accesible a todos los estudiantes». Sirve de “libro de texto visual” sobre la historia y los valores de la universidad, que puede enriquecer asignaturas de composición artística, historia del arte, semiótica y más. De hecho, se integró a la docencia el libro asociado al proyecto, generando contenidos propios para

diversas carreras (Artes Plásticas, Pedagogía, Comunicación, Diseño). Esto demuestra que el muralismo contribuye de manera directa a la innovación educativa en la UTN, vinculando teoría y práctica en el currículum.

En conjunto, la instalación del mural implicó una reflexión institucional profunda sobre la función social del arte en la universidad. Como concluye la memoria del proyecto, la obra «se alinea con la función de vinculación al involucrar a la comunidad universitaria y local en su creación». En resumen, el mural se proyecta como un agente de cambio: preserva la memoria histórica de la UTN, enriquece el patrimonio artístico del campus, y al mismo tiempo sirve como recurso pedagógico y espacio de integración comunitaria.

5.7. Reflexión sobre el valor pedagógico del muralismo universitario

La experiencia vivencial del proyecto “Creando ciencia, construyendo sueños” corrobora que el muralismo aplicado en entornos universitarios es mucho más que decoración; es una estrategia educativa transformadora. En palabras del statement de la obra, el mural se sitúa «en un punto de encuentro entre arte y academia, entre estética y pedagogía». Al integrar a estudiantes y docentes en su creación, el muralismo rompe la barrera entre aprendizaje teórico y experiencia práctica. Tal como afirma el informe final, el mural «funciona como un recurso didáctico no convencio-

nal accesible a todos los estudiantes», ofreciendo un aprendizaje continuo dentro del campus. Más aún, el propio proceso creativo se convierte en laboratorio de interdisciplinariedad, tal como lo describe el equipo: la metodología «sirvió como un *laboratorio* de aprendizaje práctico e interdisciplinario», fortaleciendo habilidades técnicas y conceptuales de los participantes.

Desde esta experiencia, se puede afirmar que el muralismo en la educación superior **enriquece la docencia**. Proporciona un aula ampliada donde convergen ciencia, arte y cultura. Ayuda a los estudiantes a ver los contenidos curriculares bajo una luz diferente (p. ej., ver la historia institucional como imagen viva) y fomenta la colaboración entre carreras (técnicas, artísticas y humanísticas). Al mismo tiempo, fortalece valores institucionales: al representarlos visualmente, el mural refuerza el sentido de pertenencia a la UTN. Como concluye el equipo, el muralismo convierte el campus en un «territorio de creación, imaginación y sensibilidad», demostrando su potencial pedagógico. En definitiva, la praxis de este proyecto evidencia que el arte público estudiantil no solo adorna espacios, sino que transforma el aprendizaje, haciendo de la universidad un espacio más creativo, participativo y significativo.

5.8. Valor simbólico y semiótico de la obra, “*Creando ciencia, construyendo sueños*”

Cada elemento del mural está cuidadosamente

cargado de significado. En el centro destaca una figura humana de inspiración clásica, brazos abiertos hacia lo alto, que encarna la apertura, la receptividad y la búsqueda de nuevos horizontes. Esta imagen apunta a cada estudiante, profesor e investigador de la UTN: alza la mirada como símbolo de aspiración intelectual y humildad activa, invitando a la comunidad a unirse en un viaje de crecimiento colectivo. Detrás de este cuerpo humano se sitúa un **triángulo energético**, alusivo al Trivium (lógica, gramática y retórica), recordando que el pensamiento crítico y estructurado es la base para comprender la realidad. Su forma apuntando hacia el cielo sugiere que todo aprendizaje orienta a la superación y al avance hacia lo trascendente.

A ambos lados del eje central se multiplican otros símbolos. Sobre la izquierda, una **pareja de graduados** representa el logro académico y la esperanza del futuro: sus rostros transmiten “confianza, esperanza y determinación” al concluir su formación. A la derecha, perfiles de personas de distintas etnias homenajean la diversidad regional y nacional: la inclusión se hace evidente no solo como valor, sino como “realidad tangible” en la vida universitaria. Esta multiplicidad de rostros refuerza la idea de que el conocimiento es un derecho universal, sin importar la procedencia.

El **cóndor andino** aparece como guardián majestuoso detrás de la figura central. Emblema nacional del Ecuador, evoca orgullo patrio, libertad y visión de futuro; su vuelo por encima de montañas simboliza que la educación debe trascender lo local y abrirse al mundo. Asimismo, alude a la cosmovisión andina donde el cóndor es mediador entre la tierra y el cielo,

reforzando el diálogo entre tradición ancestral y desafíos contemporáneos.

En la parte superior, **el sol andino** de 24 puntas representa la unidad nacional y difunde luz y esperanza, aludiendo también al conocimiento como “fuente de claridad, verdad y renovación”. Debajo del sol se perfila la **montaña Imbabura**, un ícono regional de fortaleza y arraigo; al situarla en el mural se enfatiza la importancia de la memoria, las raíces y el vínculo con la tierra natal de muchos miembros de la comunidad académica.

La franja inferior recoge símbolos científicos y tecnológicos (átomo, libros, microscopio, engranajes, etc.), que representan la vocación investigativa de la universidad y su compromiso con la innovación. Esta cartografía del saber une disciplinas diversas —biología, química, ingeniería— con la figura humana central, recordando que todo conocimiento técnico y científico debe servir a la humanidad. Finalmente, un paisaje natural con fauna y flora regional cumple una función ética: más que simple decorado, recuerda la urgencia de preservar el medio ambiente como condición indispensable para el desarrollo humano.

El conjunto de símbolos y metáforas visuales provoca un impacto emocional directo en la comunidad universitaria. Al contemplar la obra, estudiantes y docentes sienten orgullo institucional, motivación y pertenencia. Se han señalado “emociones de esperanza y determinación” al reconocerse en rostros graduados, así como respeto por la diversidad reflejada en los perfiles culturales. La riqueza cromática —con cálidos

ocres, amarillos y rojos en el cielo que evocan energía y nuevos comienzos, contrapuestos con verdes y azules que aportan calma— refuerza la idea de un amanecer académico lleno de vitalidad. Esta atmósfera visual invita además a la reflexión crítica: como observan sus creadores, el mural “se presta a distintas interpretaciones” según el espectador (un estudiante ve inspiración personal; un investigador, alegoría del conocimiento; un ciudadano, homenaje a la identidad).

En síntesis, el valor simbólico del mural trasciende la mera ilustración. Cumple una función de **memoria colectiva**: actúa como “herramienta de memoria y representación colectiva”, testimoniando el compromiso de la UTN con su comunidad y el país. Es, en palabras de sus autores, un “recordatorio permanente” de que la educación transforma vidas, la investigación genera progreso y la cultura fortalece la identidad. Así, contribuye a cimentar la identidad universitaria de la UTN, articulando su misión académica con símbolos cargados de sentido histórico y emocional.

5.9. El mural como recurso transversal en la enseñanza

El proyecto reconoce al mural como un recurso pedagógico innovador y transversal. Al ubicarse en un espacio institucional, la obra se convierte en un punto de encuentro entre arte y academia, entre estética y pedagogía. El informe final del proyecto destaca que el mural funciona como “un recurso didáctico y cultural que impacta directamente en la función de docencia”, pues puede emplearse como estudio de caso

para fomentar la identidad, el sentido de pertenencia y la valoración del legado universitario. Adicionalmente, se observa que este recurso didáctico no convencional es accesible a estudiantes de todas las carreras, independientemente de su área de conocimiento. En particular, carreras de la Facultad de Educación, Ciencia y Tecnología como Artes Plásticas, Pedagogía de las Artes, Comunicación y Diseño Gráfico pueden utilizarlo en asignaturas de composición visual, historia del arte, semiótica, comunicación visual, entre otras.

Como ejemplo de uso curricular, la obra puede servir para analizar en clase la semiótica del arte mural: los estudiantes identifican la retórica de los símbolos (cóndor, triángulo, rostros diversos) y reflexionan sobre cómo estos comunican conceptos de libertad, conocimiento y diversidad. En asignaturas de **ciencia e innovación**, se pueden estudiar los íconos científicos del mural —átomo, microscopio, engranajes— como un mapa del saber institucional, vinculándolo con proyectos de investigación de la UTN. En **cursos de geografía e historia**, el mural permite abordar la identidad regional: por qué la montaña Imbabura y el sol andino son emblemas significativos para la comunidad local. En **lengua y literatura**, se podría comparar la narrativa visual del mural con textos históricos sobre la UTN o con poesía sobre ciencia y sueños. Incluso en **actividades transversales de inclusión**, el pasaje de rostros multiétnicos invita al debate sobre la diversidad cultural y los derechos a la educación.

La transversalidad se ejemplifica también en recomendaciones concretas de implementación. El informe sugiere integrar el mural en los programas de

inducción estudiantil: incluirlo en recorridos o jornadas de bienvenida a nuevos ingresantes garantiza la transferencia de la memoria histórica y la identidad institucional desde el inicio de la vida universitaria. Además, el libro resultante del proyecto, *“Muralismo en el Aula: Didáctica y Creatividad en la Educación Superior”* (ISBN UTN), alimenta la bibliografía de asignaturas de artes y pedagogía, permitiendo a docentes y alumnos profundizar en la metodología del muralismo educativo.

En la práctica docente diaria, el mural puede inspirar proyectos de aula: talleres de creación plástica donde los alumnos diseñen sus propios murales temáticos, visitas guiadas para discutir su iconografía, y trabajos de investigación donde los jóvenes entrevisten a sus creadores o a las figuras emblemáticas representadas. Estas actividades refuerzan los valores de **creatividad e inclusión**. Así, el mural trasciende su rol decorativo y se institucionaliza como un instrumento pedagógico vivo que motiva a observar el entorno universitario con ojos críticos y a valorar la historia compartida.

5.10. Proyección futura, replicabilidad e institucionalización del muralismo

El modelo de la UTN ofrece pautas para que otras instituciones universitarias puedan replicar iniciativas similares. Las recomendaciones del informe final destacan la sostenibilidad y expansión del proyecto: se propone, por ejemplo, establecer protocolos de mantenimiento del mural para garantizar su conservación

a largo plazo, incluirlo en futuros eventos institucionales y aprovechar los productos intelectuales (como el libro editado) para difundir el concepto muralista. De modo estratégico, se sugiere evaluar la **replicabilidad de esta metodología (investigación + arte público) en otros ejes temáticos universitarios**, tales como la divulgación de investigación científica o la concienciación ambiental, utilizando nuevos murales en espacios clave del campus.

Más allá del ámbito de la UTN, este proyecto brinda un ejemplo institucionalizable de arte participativo en educación superior. Se recomienda formalizar el muralismo universitario como práctica educativa mediante convocatorias internas o concursos artísticos, integrando equipos interdisciplinarios (estudiantes y docentes de arte, pedagogía, diseño y otras carreras) para concebir murales basados en la identidad de cada facultad. La experiencia de la UTN indica que contar con el respaldo académico (actas de comité, registro SENADI, financiamiento de proyectos de investigación) refuerza la viabilidad de tales iniciativas. De hecho, el mural obtuvo registro legal ante el SENADI, asegurando su protección como patrimonio institucional; esto puede replicarse en otras universidades para salvaguardar obras artísticas universitarias.

Asimismo, se sugiere potenciar la dimensión cultural externa: formalizar los murales como atractivos turístico-culturales, incluso creando rutas universitarias del arte en colaboración con autoridades locales. Al hacerlo, la institución establece un vínculo permanente con la sociedad, visibilizando el campus como espacio de creatividad. En resumen, el caso UTN

apunta a institucionalizar el muralismo como una práctica pedagógica y patrimonial. Otras universidades pueden tomar esta experiencia como modelo: diseñar proyectos de muralismo en sus ejes misionales,



Figura 29. Mural Creando ciencia, construyendo sueños

obtener financiamiento de fondos internos o externos, y difundir sus resultados mediante publicaciones y exposiciones, contribuyendo así al desarrollo creativo e identitario de toda la educación superior.



Fuente. autores



Glosario de términos

Alegorías:

Representación simbólica de ideas abstractas a través de figuras o atributos.

Analfabetismo:

Falta de instrucción elemental, especialmente en la lectura y la escritura.

Cohesión:

Unión o relación estrecha entre personas o cosas.

Colectivo:

Pertenciente o relativo a un grupo de personas; que se realiza o se posee en común.

Curaduría:

Actividad de seleccionar, organizar y presentar una exposición de arte u otros objetos culturales, así como investigar y contextualizar las obras.

Diversidad:

Variación, diferencia o abundancia de

cosas distintas.

Empatía:

Capacidad de comprender y compartir los sentimientos de otra persona.

Feminista:

Persona que apoya la igualdad de derechos y oportunidades entre hombres y mujeres; también, relativo al feminismo, un movimiento social y político que busca esta igualdad.

Frescos:

Pintura realizada sobre una superficie cubierta con una fina capa de yeso fresco. La técnica consiste en aplicar pigmentos disueltos en agua sobre el yeso húmedo, de manera que la pintura se integra con la pared al secarse.

Grafiti:

Inscripción o dibujo, generalmente de carácter reivindicativo o expresivo, que se realiza de forma anónima en lugares públicos, como paredes o muros.

Icónicas:

Que representa o personifica un concepto, idea o valor de manera emblemática y ampliamente reconocida.

Ideales:

Principios o valores que guían el pensamiento y la acción de una persona o grupo, y que se consideran como modelos a seguir.

Ideología:

Conjunto de ideas o creencias que caracterizan el pensamiento de una persona, grupo social o movimiento político.

Imperialismo:

Doctrina o política que defiende la dominación de un Estado sobre otros mediante la fuerza militar, económica o política.

Inclusiva:

Que incluye o tiene la capacidad de incluir a todos los individuos, sin importar sus diferencias.

Interdisciplinario:

Que involucra la combinación de diferentes disciplinas o áreas de conocimiento.

Lienzos:

Telas preparadas para pintar sobre ellas; por extensión, cualquier superficie sobre la que se realiza una obra pictórica.

Litografías:

Técnica de impresión que consiste en dibujar o escribir sobre una piedra calcárea con un lápiz graso, para luego transferir la imagen a papel mediante un proceso químico.

Marxista:

Relativo al marxismo, teoría política y económica basada en las ideas de Karl Marx sobre la lucha de clases y la transformación social.

Modernista:

Relativo al modernismo, un movimiento artístico y cultural de finales del siglo XIX y principios del XX que buscaba la renovación estética y la expresión de la subjetividad.

Monumentales:

De gran tamaño o magnitud, que impresiona por su imponente y grandiosidad.

Murales:

Obra pictórica realizada sobre un muro o pared.

Muralismo:

Movimiento artístico mexicano del siglo XX caracterizado por la creación de murales de contenido social y político.

Nuyorican:

Término que se refiere a las personas de origen puertorriqueño nacidas o criadas en la ciudad de Nueva York, así como a su cultura y expresiones artísticas.

Pedagógica:

Relativo a la pedagogía, la ciencia que estudia la educación y la enseñanza.

Prehispánicas:

Relativo al período histórico de América anterior a la llegada de los españoles y la influencia europea. Se refiere a las culturas y civilizaciones que existieron en el continente americano antes de la colonización.

Proletaria:

Pertenciente o relativo al proletariado, la clase social

constituida por los trabajadores que carecen de propiedades y dependen de un salario para subsistir.

Prolífica:

Que produce o crea en abundancia; fecundo, abundante.

Reivindicar:

Defender o reclamar algo a lo que se cree tener derecho, o restituir a alguien en la posesión de algo.

Revolución:

Cambio profundo y generalmente violento en las estructuras políticas, sociales y económicas de una sociedad.

Sostenibilidad:

Capacidad de mantener un proceso o estado sin agotar los recursos disponibles; en ecología, se refiere a la capacidad de un ecosistema de mantener su productividad y diversidad a largo plazo.

Vanguardias:

Movimientos artísticos y literarios que se caracterizan por su carácter innovador y experimental, y que buscan romper con las convenciones del pasado.



Referencias bibliográficas

- Aguilar, J. L. R. (2025). Hecho artístico e investigación-creación: pautas para una metodología desde las artes visuales. *Revista De Investigación Y Pedagogía Del Arte.*, 17. <https://doi.org/10.18537/ripa.17.04>
- Angulo, L. E. V., Ortiz, J. a. C., Ramos, O. J. L., Rentería, C. a. V., & Minota, L. C. (2023). Debates y reflexiones contemporáneas sobre el racismo en el suroccidente de Colombia. In Universidad Icesi eBooks. <https://doi.org/10.18046/eui/ee.6.2023>
- Armstrong, T. (2000). *Inteligencias múltiples en el aula* (By H. Gardner, PAIDÓS Educación, & ASCD; 2.a edición ampliada y revisada) [Non-fiction]. PAIDÓS Educación. (Original work published 2000)
- Benavides, L. M., Goytia, E. L. M., & Ramirez, L. F. G. (2023). El uso de la inteligencia artificial en un entorno académico. *Ciencia Nicolaita*, 89. <https://doi.org/10.35830/cn.vi89.721>
- Bosch-gimpera, Pedro (1972). Tartessos,

- fenicios y griegos. *Anales de Antropología*; Vol. 9, 1972. Recuperado de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/37987>
- Burgos-Goicochea, S., Vásquez-Correa, E. L., Zeballos-Echeverría, A. R., & Carbonell-García, C. E. (2024). Uso de la realidad aumentada en la educación artística y sus implicaciones en el aprendizaje. *Revista Arbitrada Interdisciplinaria Koinonía*, 9(18), 73-84. <https://doi.org/10.35381/r.k.v9i18.4153>
- Casado, M. P. (2025). El pasado en el presente. El arte rupestre en el arte contemporáneo. *Revista Cuadernos de Arte Prehistorico*, (18), 1-40. <https://doi.org/10.58210/rcdap172>
- Conicet, U., & Ruiz, G. (2013). La teoría de la experiencia de John Dewey: significación histórica y vigencia en el debate teórico contemporáneo. *Foro de Educación*, 11(15), 103-124. <https://doi.org/10.14516/fde.2013.011.015.005>
- Darío, L. G. W. (2025, June 5). El arte callejero como emergencia territorial. Las expresiones artísticas visuales callejeras en el espacio público como formas de resistencia y emancipación en los territorios urbanos. <http://hdl.handle.net/11349/95930>
- Dewey, J. (1938). *Experience and education*. New York, NY: Macmillan.
- Durán, G., & Resumen, A. (2023). Integración de la inteligencia artificial en la enseñanza de las artes plásticas. *Revista de Ciencias Sociales*. <https://doi.org/10.31876/rcs.v29i4.41256>
- Ética de la inteligencia artificial*. (2024, 26 septiembre). UNESCO. <https://www.unesco.org/es/artificial-intelligence/recommendation-ethics>
- Freitag, V. (2023). El arte es el lugar de la inminencia.

- PORTO ARTE Revista de Artes Visuais, 26(46). <https://doi.org/10.22456/2179-8001.136020>
- Gentilucci, L., & Muto, M. (2020). Arte y pedagogía: sentidos y posibilidades en la formación educativa. Paidós.
- Goldie, J. G. S. (2016). Connectivism: A knowledge learning theory for the digital age? *Medical Teacher*, 38(10), 1064–1069. <https://doi.org/10.3109/0142159x.2016.1173661>
- Gómez, W. D. L. (2025). El arte visual callejero como emergencia creativa y pedagógica para la transformación del territorio. El arte visual callejero como modificabilidad cultural. *Revista Digital De Educación Discimus*, 4(1), 4–29. <https://doi.org/10.61447/20250130/art01>
- Gutiérrez, J. L. L., Espinoza, C. L. C., & Jaén, C. C. (2024). La influencia de la inteligencia artificial en la creatividad y el pensamiento crítico en estudiantes universitarios. *Revista Social Fronteriza*, 4(5), e45485. [https://doi.org/10.59814/resofro.2024.4\(5\)485](https://doi.org/10.59814/resofro.2024.4(5)485)
- Hernández, P. D., & Ibáñez, A. M. M. (2025). La inteligencia artificial como herramienta en arte generativo aplicada en experiencias de educación artística. *Hachetetepé Revista Científica de Educación y Comunicación*, 30. <https://doi.org/10.25267/hachetetepe.2025.i30.1204>
- Hernández, P. D., & Ibáñez, A. M. M. (2025b). La inteligencia artificial como herramienta en arte generativo aplicada en experiencias de educación artística. *Hachetetepé Revista Científica de Educación y Comunicación*, 30. <https://doi.org/10.25267/hachetetepe.2025.i30.1204>
- Lozano, L. (2011). *El muralismo y el arte público en*

América Latina. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Marín, S. E. (2023, August 22). El muralismo como herramienta simbólica de lucha feminista. Análisis interpretativo de tres murales realizados por artistas mexicanas. <http://ricaxcan.uaz.edu.mx/js-pui/handle/20.500.11845/3612>
- Mavesoy, A. G., & Peña, A. R. (2019). La creación como investigación: aportes para la reflexión desde la experiencia en la Universidad Central. *La Palabra*, 34. <https://doi.org/10.19053/01218530.n34.2019.9528>
- Miranda Berasategi, O., & Sasiain Camarero-Nuñez, A. (2021). LA ESTÉTICA RELACIONAL COMO EJERCICIO DE APRENDIZAJE. UN “ESTAR JUNTOS” DESDE EL ANTAGONISMO y EL CUIDADO. *En Facultad de Educación, Filosofía y Antropología, EHU-UPV, Facultad de Educación, Filosofía y Antropología, EHU-UPV* [Journal-article]. https://esbrina.eu/docs/aprendo/simposi/G4b_1-La_estetica_relacional_como_ejercicio_de_aprendizaje.pdf
- Morera, C. S. (2018). Difusión y repercusión de la teoría de la restauración de Cesare Brandi. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 49(0). <https://doi.org/10.30827/caug.v49i0.7777>
- Murutes, H., Gardner, H., De La Croix, H., Tansey, R. G., & Kirkpatrick, D. (1993). Art through the Ages. *Art Journal*, 52(3), 100. <https://doi.org/10.2307/777378>
- Nicolas Bourriaud. (s. f.). *La forma relacional* (p. 8). https://catedracaceres.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/08/bourriaud-nicolas_estetica-relacional_los-sentidos-artes-visuales_editorial-adriana-hidalgo.pdf

- Novillo Verdugo, M. A., Palacios Tamayo, E. P., Solano Calle, L. P., Cuzco Villavicencio, V. de J., Marca Chérrez, R. V., Grupo de Investigación Lenguaje, Culturas y Representaciones, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, Universidad de Cuenca, Ecuador, & Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Regional 6, Cuenca, Ecuador. (2025). Management and Preservation of Rock Painting in Ecuador: The Case of Casharumi. En *ARQUEOLOGÍA IBEROAMERICANA* (pp. 109-117) [Journal-article]. <https://www.laiesken.net/arqueologia/archivo/2025/AI5612.pdf>
- PAIDÓS Educación, & Eisner, E. W. (2020). *El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia* (G. Sánchez Barberán, Trans.). https://proassetspdlcom.cdnstatics2.com/usuarios/libros_contenido/arxius/43/42968_el_arte_y_la_creacion_de_la_mente.pdf
- Peña-Acuña, B. (2023b). *El aula del futuro*. Experiencias educativas. <https://doi.org/10.36006/16398-1>
- Pérez Ruiz, R., EASD Fernando Estévez, & REVISTA INTERCULTURAL DE ARTE Y HUMANIDADES DE LA SECCIÓN DE ESTUDIANTES Y JÓVENES INVESTIGADORES Y CREADORES DEL IEHC. (2023). EL ARTE RELACIONAL COMO HERRAMIENTA EN LA EDUCACIÓN PLÁSTICA. En *REVISTA INTERCULTURAL DE ARTE y HUMANIDADES DE LA SECCIÓN DE ESTUDIANTES y JÓVENES INVESTIGADORES y CREADORES DEL IEHC*: Vol. No 19-año 2023 (pp. 17-22) [Journal-article]. <https://www.iehcan.com/wp-content/uploads/2023/04/NX1917-NEXO19-El-arte-relacional-20230424.pdf>
- Ramírez, W. J. C., & León, V. M. V. (2024). Estallido social en Colombia: muralismo y graffiti como accio-

- nes colectivas y comunicativas - Pereira y Dosquebradas. *Miradas* (Pereira), 19(2), 48-77. <https://doi.org/10.22517/25393812.25645>
- Ramírez, W. J. C., & León, V. M. V. (2024b). Estallido social en Colombia: muralismo y graffiti como acciones colectivas y comunicativas - Pereira y Dosquebradas. *Miradas* (Pereira), 19(2), 48-77. <https://doi.org/10.22517/25393812.25645>
- Rauschenberg, N. (2024). El problema de lo político en la estética relacional de Nicolas Bourriaud. *Problemata*, 15(2), 44-61. <https://doi.org/10.7443/problemata.v15i2.69382>
- Rivera, D. (1932/1934). The revolutionary spirit in modern art. En B. Wolfe (Ed.), *The fabulous life of Diego Rivera*. New York: Stein and Day.
- Rivera, D. (1960). *My art, my life: An autobiography*. New York: Dover Publications.
- Siemens, G. (2005). *Connectivism A learning theory for the digital age*, *International Journal of Instructional Technology and Distance Learning*, 2. - References - Scientific Research Publishing. (n.d.). <https://www.scirp.org/reference/referencespapers?referenceid=148504>
- Siqueiros, D. A. (1975). *Art and revolution*. New York: International Publishers.
- Staff View: Territorios visuales, una propuesta de Educación popular para la construcción de conocimiento y la transformación del territorio a través del arte urbano, en la Fundación Perros sin Raza. (n.d.). https://re-dcol.minciencias.gov.co/Record/RPEDAGO2_166291df261b46095801268484844371/Details
- Swett, T. (1980/1985). *Arte y espacio público*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

- Torres, C. G., González, A. Z., & Hernando, J. L. O. (2023). El impacto de la inteligencia artificial generativa en educación superior: una mirada desde la ética y la integridad académica. *RELIEVE - Revista Electrónica de Investigación y Evaluación Educativa*, 29(2). <https://doi.org/10.30827/relieve.v29i2.29134>
- UNESCO. (2006). *Road map for arts education: Building creative capacities for the 21st century*. Paris: UNESCO.
- Uribe, S. C. (2023). La realidad aumentada en el arte: una apuesta para la reactivación de zonas de posconflicto. *Encuentro Internacional de Educación En Ingeniería*, 1-8. <https://doi.org/10.26507/paper.3232>
- Vargas García, Berenice (2023). Desprecio encarnado. Redes sociodigitales, racismo antinegro y captaciones sensibles de la caravana africana de migrantes. En Masferrer León, Cristina V. *Racismos entrelazados. Intersecciones de las opresiones racistas en México*. Ciudad de México (México): SDI, SURXE-UNAM.
- Vásquez, A. V., & Beltrán, E. M. (2020). La investigación-creación como producción de nuevo conocimiento: perspectivas, debates y definiciones. *Index Revista De Arte Contemporáneo*, 10, 247-267. <https://doi.org/10.26807/cav.vi10.339>
- Víctor, C. Z. A. (2024). Cruzando a lo sensible, una búsqueda. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/203578?show=full>
- Vigliani, S. (2015). La noción de persona y la agencia de las cosas. Una mirada desde el arte rupestre. *Anales de Antropología*, 50(1), 24-48. <https://doi.org/10.1016/j.antro.2015.10.001>

- Vista de El pasado en el presente. El arte rupestre en el arte contemporáneo.* (s. f.). <https://revistacuadernosdearteprehistorico.com/index.php/cdap/article/view/172/213>
- Viteri, O. (1992). *Oswaldo Viteri*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- VYGOTSKY, L. S. (1978). *Mind in Society: Development of Higher Psychological Processes* (M. Cole, V. Jolm-Steiner, S. Scribner, & E. Souberman, Eds.). Harvard University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvjf9vz4>

