

DRA.NATALIA QUILEZ CEPERO

BARCELONA.

Apreciada profesora,

Nos complace comunicar que el artículo que nos ha remitido titulado "Aspectos preliminares de la pintura mural : prologómenos de toda pintura mural al fresco y los matices diferenciadores con respecto a otros tipos de técnicas pictóricas" ha sido aceptado.

Valencia ,15 de Octubre de 2016.




Fdo.: Pilar Roig Picazo

R&R : Restauración y Rehabilitación. Revista Internacional del Patrimonio Histórico.

Código ISSN 1134- 4571

Aspectos preliminares de la pintura mural: prolegómenos de toda pintura mural al fresco y los matices diferenciadores con respecto a otros tipos de técnicas pictóricas.

Preliminary aspects of mural painting: the whole history of mural painting and nuances differentiators over other types of painting techniques.

Natalia Quílez Cepero

Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona

Ronda de Sant Pau, 5, 1^a, 1^a

08015 Barcelona

E-mail: nquilez@ub.edu

Móvil: 639644579

RESUMEN

La fase preliminar es el periodo en el que se definen un conjunto de actuaciones, condicionantes y acuerdos a partir de los cuales el proyecto como tal, se inicia mediante un proceso estratégico de trabajo que resulta ser determinante en la creación de las formas pictóricas, incidiendo además en la regulación, evolución y modificación del propio proyecto. En este sentido, la inserción del pintor en el continente arquitectónico, se halla siempre presidida por su idea, a partir de las emociones que la han generado, por lo que resulta de gran importancia poder adscribir al máximo el entorno a su proyecto, al tiempo que inevitablemente lo irá redefiniendo, en una adaptación permanente que en ningún caso ha supuesto renuncia alguna a lo "esencial" de su intento creativo, al contrario, desde diferentes puntos de vista y en contacto con el medio, se puede alcanzar una mejor y más precisa concreción de los propósitos a formalizar.

PALABRAS CLAVE: Pintura, mural, arquitectura, proyecto, técnica, creatividad.

SUMMARY

The preliminary phase is the period in which a set of actions, conditions and agreements are defined from which the project as such is initiated by a strategic process of work that turns out to be decisive in creating pictorial forms, focusing also in the regulation, evolution and modification of the project. In this sense, the insertion of the painter in the architectural continent, is always governed by his idea, from the emotions that have generated, so it is of great importance to ascribe the most of the environment to your project, while that it will inevitably be redefined in a permanent adaptation which in no case has involved a waiver of the "essentials" of his creative effort, on the contrary, from different points of view and in contact with the medium, can achieve better and more accurate realization of the purposes to formalize.

KEYWORDS: painting, mural, architecture, design, art, creativity.

Aspectos preliminares de la pintura mural: prolegómenos de toda pintura mural al fresco y los matices diferenciadores con respecto a otros tipos de técnicas pictóricas.

Quisiera abordar aquellas circunstancias, generalmente desconocidas, que envuelven necesariamente los prolegómenos de toda pintura mural al fresco y por extensión los matices diferenciadores con respecto a otros tipos de técnicas pictóricas. Se trata de un intento de sentar las bases sobre las que sustentar el "corpus" teórico derivado de nuestra propia actividad, en el campo pictórico o en el de la conservación y restauración. Pero de hecho, estos fundamentos aplicados en el terreno de la realización práctica, demuestran una completa interrelación. Podemos afirmar con el fresquista Josep Minguell, “ *-que la fase preliminar es el periodo en que se definen el conjunto de actuaciones, condiciones y acuerdos a partir de los cuales el pintor iniciará su proyecto, estableciendo estrategias de trabajo que resultarán determinantes en la creación de las formas pictóricas. Esta fase supone para el pintor la posibilidad de incidir de una manera activa en la definición de los parámetros de su propio proyecto.-*” (1)

Añadamos un párrafo de la tesis doctoral del pintor mencionado, cuando apunta : “*La práctica de la pintura mural al fresco en el período contemporáneo, en el que la tradición constructiva de la cal está prácticamente en desuso, obliga a revalorizar la fase preliminar para contextualizar y definir ámbitos de actuación, ya que no existen procedimientos y sistemas de trabajo rutinarios y en cada caso hay que redefinir los mismos*”, parece evidente pues que se trata de explicar hasta donde sea posible los fines y las formas del proyecto creativo.

Resulta evidente comprobar que la tarea del pintor, ha comenzado ya en la que podríamos llamar su fase preliminar y se ha producido en este caso inmersa en la valoración formal y conceptual de la arquitectura y en sus aspectos constructivos al tiempo que, debe participar de lleno en la relación de vinculaciones jerárquicas entre los intervinientes y no solo en lo referente a la concepción de la obra y su permeabilidad - el comanditario, su

productor y el arquitecto - , sino que la intervención del pintor en esta fase incide de lleno y desde el principio en la deseada comunicación con el espectador y la contextualización de su intervención.

Por lo tanto, conviene reiterar con convencimiento que la fase preliminar es el periodo en el que se definen un conjunto de actuaciones, condicionantes y acuerdos a partir de los cuales el proyecto como tal, se inicia mediante un proceso estratégico de trabajo que resulta ser determinante en la creación de las formas pictóricas, incidiendo además en la regulación, evolución y modificación del propio proyecto.

Resulta claro que la inserción “permeable” del pintor en el continente arquitectónico, se halla siempre presidida por su idea, a partir de las emociones que la han generado, por lo que resulta de gran importancia poder adscribir al máximo el entorno a su proyecto, al tiempo que inevitablemente lo irá redefiniendo, en una adaptación permanente que en ningún caso ha supuesto renuncia alguna a lo “esencial” de su intento creativo, al contrario, desde diferentes puntos de vista y en contacto con el medio, se puede alcanzar una mejor y más precisa concreción de los propósitos a formalizar, en este sentido podemos incluso generar de forma ordenada los pasos a llevar a cabo:

- a) El análisis de las formas constructivas permite un mejor conocimiento del espacio arquitectónico y una precisa determinación del espacio de actuación pictórica.
- b) Se estudian las partes constructivas que han precisado de rehabilitación, adaptando, delimitando y situando al mismo tiempo, los marcos-límite para las pinturas que en forma de protoimágenes permanecen a la libre disposición del artista.
- c) De acuerdo con los temas predeterminados, se alcanzan mayores grados de concreción proyectual y de todo orden, con el asentamiento y la seguridad que ha supuesto para el proyecto en sus distintas facetas : conceptuales, procedimentales, comunicativas y técnicas así como las de tipo simbólico, iconográfico y hasta iconológico.

En esta línea conviene dejar claro que ante la posible ejecución de una pintura mural, cualquier pintor ha de contar con una visión y una mentalidad abierta a la resolución de problemas derivados del carácter espacial de la misma. En este sentido se trataría de una manera de mirar opuesta, en buena parte, a la llamada pintura de caballete en la que la técnica y la acotación del soporte suelen condicionar en otra dirección el trabajo del

artista.

Desde el punto de vista del espectador, las dimensiones y la concepción espacial de los frescos hacen que pueda obtener una visión dinámica de las pinturas. Al aproximarse libremente a los murales, se autogenera en él, la sensación envolvente de los mismos y al igual que ante la realidad experimenta una amplia percepción que en cierto sentido se iguala a la percepción que tiene del mundo. Esta circunstancia convierte en fundamental para el pintor la interpretación que de la obra pictórica pueda hacer “un tercero” que la contempla. De ahí, que consciente o inconscientemente, los pintores en general y los de murales en particular, consideran en sus estrategias el punto de vista ideal para el espectador y obtener así la mayor intensidad posible de su contemplación, es decir, la posición visual del espectador para una lectura y comprensión idónea de la obra.

En contacto directo con el mundo físico, el ya mencionado Josep Minguell manifiesta a este respecto:

“- No se puede establecer una zona de visión única o un solo punto de vista; el espectador se moverá en un espacio dinámico, plenamente rodeado de superficies pictóricas, arriba y abajo, delante y detrás, y su percepción cospasará la proximidad de la materia pictórica, los planes superficiales, la composición global, los instantes, la sucesión visual de planes y la suma de múltiples visiones. En todos los trabajos que he realizado he querido dar protagonismo al espectador: haciéndolo partícipe del proceso de creación (protagonismo temático) y generando unos planteamientos pictóricos que consideran su papel activo en la percepción de las pinturas (protagonismo visual). Antes de afrontar la creación de un conjunto de murales necesito pasar tiempo alrededor por el espacio que les ha de acoger, observándolo como espectador y sintiéndolo como espectador.”

De conformidad con estas observaciones primeras y de una forma general, el pintor deberá fijar las condiciones de su proyecto en esta fase preliminar, es decir, sus objetivos y los métodos mediante los cuales pueda alcanzarlos.

Si nos avenimos a tomar como ejemplo vivo, las pinturas de la iglesia de Santa Maria del Alba, en Lérida realizadas por JM. nos proporcionarán la oportunidad de visualizar todos los preliminares a partir del enfoque personal del artista, pero no por ello menos útil desde la perspectiva deseada de transmitir información fidedigna y el conocimiento que se obtenga.

De entre los objetivos a alcanzar en esta primera etapa, no se nos escapa la necesidad de definirlos de acuerdo con el conjunto de elementos con los que cabe enfrentarse, así desde la percepción del ámbito arquitectónico o continente plural posible y el subsiguiente análisis de las formas, se determina el espacio de actuación pictórica. Ello supone un perceptivo reservado a personas con un “fino” sentido visual de acuerdo con una dilatada experiencia.

Recordemos ahora como en el plano definidor de un cierto orden compositivo, el propio Arnheim se muestra partidario, como Friedländer, de considerar al “ojo bien entrenado del artista como el mejor método compositivo”. (2)

En consonancia con todo ello y desde un punto de vista constructivo, además de delimitar las que serán superficies pictóricas, deberá cuidar las cuestiones de orden técnico, tales como la adaptación impecable de los espacios murales a utilizar, o la necesidad de efectuar determinadas correcciones en los muros o la acentuación de los límites de la pintura.

Así pues, el pintor situado frente al espacio o espacios donde trabajar, proyecta su idea sobre ellos en un acto absolutamente apriorístico. El análisis de los espacios existentes, parcial o total, que servirán para contener su creación, es conjugado por el artista de acuerdo con lo que su intuición le demande y que le conducirá a la elaboración de los primeros esbozos y cartones.

Por otro lado, desde el punto de vista temático propiamente dicho, así como su determinación e iconografía cuando la haya, se deberán elaborar en función del propósito en una etapa posterior. Sobre la etapa preliminar que estamos tratando y que se sitúa en un plano anterior a los estudios previos, los esbozos o el propio proyecto en si, algunos tratadistas nos han aportado información, aún escasa, sobre los procesos de los que tenían noticia o habían vivido directamente. Esta escasez informativa sobre la fase previa que nos ocupa viene dada por el hecho de considerar que el trabajo del pintor se inicia cuando los aspectos mencionados anteriormente se han soslayado y empieza la ejecución.

Veamos si no, como el propio Vasari o Pacheco no hacen ni una sola mención en sus

tratados a la labor preliminar de los artistas (3), y aún en la actualidad no ha sido nada frecuente la alusión o la descripción de esta fase.

Las imágenes con las que el artista compone sus esbozos tienen un doble sentido; primero, el esbozo en si mismo, con propiedades compositivas, iconográficas, gráficas y/o cromáticas. Segundo, siendo el esbozo una parte compartimentada del trasunto pictórico, deberá de forma ineludible poseer la capacidad interrelacionadora con el resto de ellos, en una suerte de solución de continuidad. Cuando históricamente, la concepción de la pintura mural al fresco, era considerada una parte del procedimiento constructivo de los muros, como recubrimiento final, se dejaba aparte el contenido visual de las superficies y por lo tanto las decisiones previas se tomaban a partir de conceptos vinculados a un determinado estilo arquitectónico y a una cierta visión compartida de la labor. Así el propio Vitrubio hace una cuidadosa descripción del procedimiento; considera la posibilidad que ofrece el alisado de los muros para fijar los colores en su superficie y sitúa la pintura al fresco dentro del proceso de revestimiento de los muros citados. (4)

La cuestión que estamos tratando encuentra su mejor definición en las denominaciones que se dan en el campo artístico y científico a las sucesivas aplicaciones de las capas de mortero de cal, siendo la última la que se aplica en el momento de la actividad pictórica: Intonacare (5).

El pintor y tratadista español, D. Antonio Palomino de Castro y Velasco, realizó entre otras obras los frescos de la cúpula de la Basílica de Nuestra Señora de la Virgen de los Desamparados y los de la iglesia de los Santos Juanes, ambas en Valencia. Estaba conceptualmente vinculado a la doctrina del "Ut pictura poesis" o del pintor erudito y fue el autor en 3 volúmenes, entre 1715 y 1724, de la obra titulada "El Museo Pictórico y Escala Óptica". En esta obra, auténtico tratado de pintura, exime al pintor del trabajo preparatorio descrito, si bien lo responsabiliza del mismo. (6)

En la misma línea, el jesuita Andrea Pozzo, se suma al mismo planteamiento que Palomino, al tiempo que muestra su enorme preocupación por considerar ya desde el origen una cuestión singular: el punto de vista idóneo donde el espectador debe situarse para percibir la obra tal y como el pintor la ha pensado.(7)



k7933285 www.fotosearch.com ©

Fig. 1 . Ilustración del libro “Breve instructiōne per dipingere à fresco” de Andrea Pozzo.

(Figura 1)

Más allá de lo estrictamente técnico, el pintor mexicano Alfaro Siqueiros, establece para esta fase preliminar toda una serie de premisas derivadas de los pensamientos e intuiciones del pintor. En esta fase previa, el pintor muestra su conocimiento de la infraestructura arquitectónica a la que se debe y su necesaria interacción con la posición y dinámica del espectador que lo observa. Añade en su libro “Cómo se pinta un mural” un buen número de reflexiones que el pintor se plantea en la fase preliminar: “conocer a fondo el espacio arquitectónico donde actuar, medirlo con precisión, analizar la infraestructura geométrica, descubrir las diversas capas de materiales con que se han construido los muros, observar la sala y familiarizarse con el lugar, moverse por dentro hasta descubrir el sentido de la composición y la armadura estructural, observar la dinámica del espectador en el espacio arquitectónico y profundizar en el tema propuesto.”

(8)

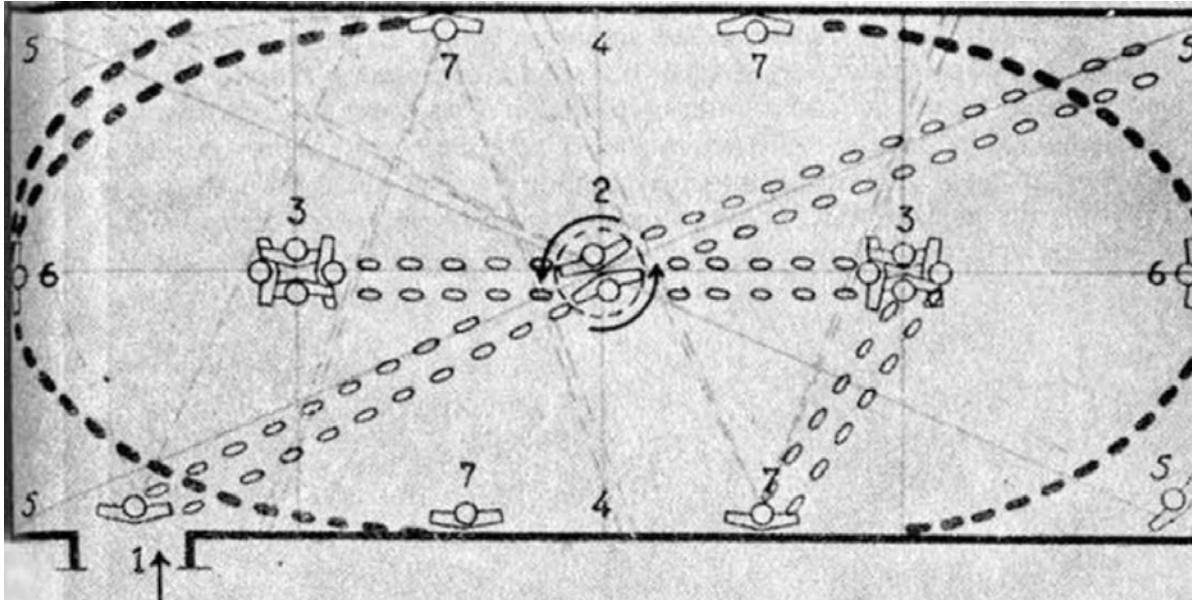


Fig. 2. Estudio de David Alfaro Siqueiros. Ejemplo de localización de puntos fundamentales del espectador: la sala del mural de San Miguel de Allende.

(Figura 2)

Así pues, parece claro que la pintura necesita de la mirada del espectador y que la experiencia de pintar en gran formato refuerza esta condición. Mark Rothko en otro orden de cosas, pero desde su intensa experiencia en el marco de la pintura contemporánea manifiesta al respecto:

-"... Il dipinto non può vivere nell'isolamento. Ha bisogno dello sguardo di un osservatore sensibile per potersi ridestare e sviluppare..."- (9)

Igualmente Alfaro Siqueiros apunta en esta dirección, otorgando al espectador un papel protagonista en la creación del espacio sensible y visual:

-"... Es el tránsito normal del espectador en una topografía dada lo que determina la composición pictórica dentro de la misma (.....) es decir, un espectador activo que exige un sistema nuevo de composición y, por lo tanto, de la concepción del espacio activo en la arquitectura..."- (10)

Esta aseveración se hace patente en la mayoría de los casos de murales de cierto nivel, la pintura se integra en el marco arquitectónico y mantiene una permanencia en el tiempo debido, entre otros factores, a la propia naturaleza de la técnica al fresco. En este sentido

recuerdo diferencias evidenciadas, a través del trabajo de restauración efectuado por mí, entre dos técnicas murales radicalmente distintas, una carbonatada al fresco y la otra superficialmente adherida con polímeros acrílicos.



Fig. 3. Arranz-Bravo y Bartolozzi. Casa de Camilo José Cela. Palma de Mallorca. 1979.

(Figura 3)

En esta misma línea, con trabajos de indudable calidad, se aprecia la capacidad del artista para incorporar explícita o implícitamente la significación de la arquitectura en la que se mueve, resulta evidente: el discurso pictórico tanto temático como plástico constituye la réplica adecuada al arquitectónico.

Todo ello supone una fuerte inteligencia emotiva, creatividad, una estudiada planificación y la destreza necesaria para llevar a cabo la formalización pictórica.

En contrapartida a un posicionamiento creativo mural, la actividad pictórica desarrollada comúnmente en los talleres del propio artista, la pintura de caballete, conviene dejar claro, que supone evitar interferencias con terceros durante el proceso y una divulgación de la misma a partir de canales temporales de exposición, es decir, en líneas generales lo contrario de la pintura mural.

Mi punto de vista, expresado hasta aquí, encuentra en algunos comentarios y textos de

diversos tratadistas un apoyo acreditador. Veamos si no, como Vasari y Armenini coinciden en manifestarse sobre el necesario magisterio que la pintura al fresco exige, así como en un conjunto de habilidades que debe poseer su pintor:

- "... Muchos de nuestros artistas, verdaderos maestros en sus trabajos al óleo o al temple, fracasan sin embargo cuando intentan pintar al fresco, que es la técnica más viril de la pintura, la más segura, más resolutive y duradera...."- (11)

Sobre el necesario magisterio que la pintura al fresco exige, así como en un conjunto de habilidades que debe poseer su pintor Armenini nos dice:

- "En este tipo de trabajo es menester una mano segurísima, resuelta y ágil, lo cual procede de un juicio claro y experto..."- (12)

Otros autores contemporáneos, sintonizan también en la misma visión de la pintura al fresco, incluso mostrando un cierto grado de retorno al concepto de equipo, es decir, el de plantear un equipo de colaboradores del pintor responsable, en el que cada uno aporta lo que mejor conoce conforme a una planificación sólida y de funciones bien definidas.

Así pues, el concepto trasladado a nuestro tiempo puede también hacer referencia a la expansión de la pintura hacia técnicas y aplicaciones que llegan a ser extrapictóricas e interdisciplinarias. Es el caso de Sol LeWitt en sus "Wall Drawings", aportando con sus colaboradores un particular sistema de trabajo, en ocasiones poco ortodoxo y cuya ejecución abarca desde la pintura y el grafismo hasta la performance. (13)

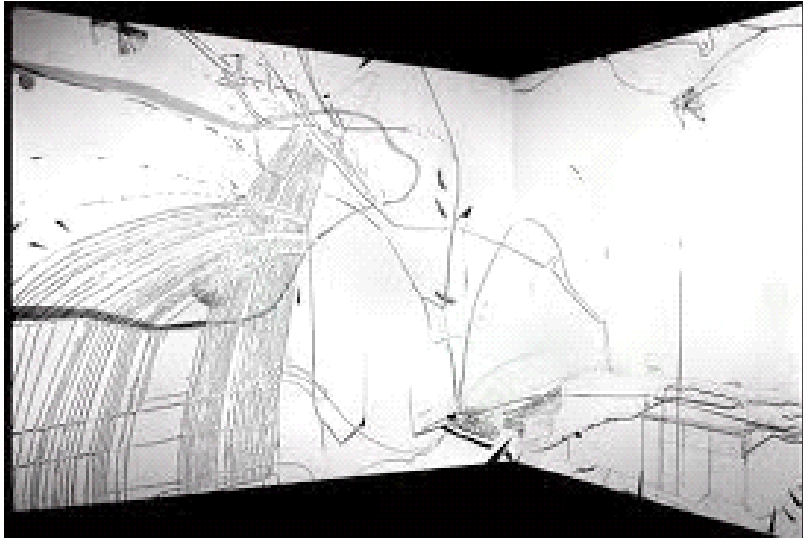


Fig . 4. 720 × 480 - Dibujo de la pared de Oregon, tinta, grafito
Colaboración, West Gallery en Corvallis, y Cinta en la pared, a unos 14 pies. x 16 pies.
(Figura 4)

Una de las performers colaboradoras de Lewitt, Nancy García, nos explica ella misma su experimentación al respecto:

- *“...con la inspiración de mi experiencia en comunidad de la música experimental de Nueva York, y con el sonido son “en bucle” , la pieza se realizó dos veces al día durante tres días en la Greene Naftali Gallery, y el público fue invitado a caminar libremente por el espacio durante la actuación. A través de la danza y el sonido en directo dentro ya lo largo de cuatro habitaciones, cinco intérpretes activaron los espacios con ritmos distintos y utilizando el movimiento, las guitarras eléctricas y los sonidos vocales. En medio de cables de guitarra y una instalación sonora, se cantaron versiones deconstruidas de sus canciones favoritas. Se pudieron observar las interrelaciones entre sí a través de la acción, reproduciéndose y destruyendo las antiguas formas de sí mismos mediante la repetición...”-*



Fig . 5. Sol Lewitt. Coreografía, música, diseño de iluminación, vestuario y pinturas murales. Intérpretes: Biba Bell, Fritz Jacqueline, Nancy Garcia, Gold Jessie y Jean Marie Leary. Duración: 85 minutos Estrenada en Greene Naftali Gallery, Nueva York, 21-23 junio de 2007.

(Figura 5)

El desuso de la tradición constructiva de la cal, nos llevaría a profundizar en esta fase para establecer el marco de actuación adecuada a cada caso. Si bien resulta evidente, la tarea del artista empieza siempre en esta fase preliminar, donde podremos observar como arranca en la plena consideración del continente arquitectónico o del espacio sensible, sumergiéndose de lleno en una simbiosis con ambos y los parámetros constructivos que evidencian la permeabilidad entre ellos y que permite afirmar la mutua incidencia de las intervenciones.

Concluyendo, insistir en que las competencias del pintor al fresco no empiezan con la ejecución de su proyecto pictórico, si no que lo hacen con gran anticipación, precisamente para definir el mismo: Desde la recepción de un probable encargo y su gestión, incluida la económica, y hasta su realización efectiva, existe un complejo y especializado camino que

además de lo esencial desde el punto de vista creativo, pasa también por un control técnico y de la seguridad.

NOTAS

(1) Minguell, Josep, en “Pintura mural al fresco: las estrategias de los pintores” pág. 21, Tesis doctoral. Universidad de Barcelona.

(2) Arnheim, Rudolf. En el prólogo de “Arte e ilusión” se manifiesta convencido de la dependencia de los de psicología de la forma, con respecto a la actividad experimental de los artistas.

(3) Pacheco, Francisco, fue un pintor erudito, afín y defensor de la doctrina del "ut pictura poesis " (la pintura es como la poesía), tuvo como aprendiz en su taller sevillano a Velásquez, de quién acabó siendo suegro. Merece citarse el tratado artístico que escribió a modo de recopilación de conocimientos y que tituló “El Arte de la Pintura” acabado en 1641, tres años antes de su muerte. Constituye uno de los mejores documentos artísticos del barroco español.

(4) Vitruvio, en el capítulo VII de "Los diez libros de arquitectura," documento de estudio obligado en toda la tradición de la pintura al fresco, hace una cuidadosa descripción del procedimiento; considera la posibilidad que ofrece el alisado de los muros para fijar los colores en su superficie y sitúa la pintura al fresco dentro del proceso de revestimiento de los muros. VITRUVIO, Marco. Los diez libros de arquitectura. Traducción de José Ortiz Sanz. Torrejón de Ardoz: Akal, 1992. (Fuentes de Arte).

(5) Cennino Cennini, explica el proceso de revestir los muros alisándolos, de acuerdo con la costumbre pictórico-constructiva de la época, que asignaba al artista la tarea de prepararlos. En este sentido explica las fases de la labor completada: enfoscado, reglado, trazado de niveles, plomos y proporciones. Estas aparentemente simples nociones, evidencian la complejidad interna de la labor del pintor y su vinculación con la morfología del muro en esta etapa preliminar. Explica además que a la imprimación del muro le sigue el dibujo directo sobre el mortero magro del muro. Es a partir de la ejecución directa sobre el muro que se desarrolla la definición de las formas lineales de los

murales. CENNINI, Cennino. "El libro del arte". Akal, 1988.

(6) Palomino es un personaje crucial en su época, nombrado pintor del rey Carlos II, realizó un buen número de pinturas al fresco, sobre todo en Valencia, si bien su principal obra, es sin embargo, de carácter histórico-literario: los 3 volúmenes (1715- 1724) de la obra titulada El Museo Pictórico y Escala Óptica, una de las principales fuentes para la historia de la pintura barroca española. Consta la obra de cuatro partes (o tomos): Teórica de la pintura; Práctica de la pintura; El Parnaso español, pintoresco y laureado; Índices y Tablas. Los dos primeros tomos versan sobre la práctica y el arte de la pintura, y han tenido poca influencia posterior. Sin embargo, el tercero constituye un valioso material biográfico de pintores españoles del Siglo de Oro, que ha motivado que Palomino sea llamado el Vasari español.

(7) Dan Pedoe, en su libro "La geometría en el Arte", explica como en la Iglesia del Jesu, el pintor Pozzo fija un punto del suelo el lugar donde el espectador debe situarse para una mejor lectura de la obra. Desde nuestro punto de vista esta consideración nos parece básica y además vinculada a las preocupaciones por la capacidad comunicativa de la pintura. Veamos además como el propio Pozzo escribe "Breve instructtione per dipingere à fresco", donde se ratifica el carácter comunicador del pintor y su intención didáctica.

(8) SIQUEIROS, David Alfaro. "Como se pinta un mural." Cuernavaca: taller Siqueiros, 1979 [1951].

(9) ROTHKO, Mark. Texto de la revista The Tiger's Eye, núm. 2. 1947, pàg. 44 traducido al castellano: "La pintura no se puede vivir en el aislamiento. Necesita de los ojos de un observador sensible para despertar y desarrollarse".

(10) David Alfaro Siqueiros, op. cit., pàg. 96.y pàg. 100.

(11) Giorgio Vasari (Arezzo 1511 – Florencia, 1574) arquitecto, pintor e historiador. Es célebre por sus biografías de artistas italianos, colección de métodos, anécdotas, rumores y leyendas recogidas en su libro "Vida de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos ,de Cimabue hasta nuestro tiempo" (Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et

scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri) primera edición 1542–1550; segunda edición ampliada en 1568, fuente primordial para el conocimiento de la historia del arte italiano.

(12) Giovanni Battista Armenini (Faenza, 1530- id., 1609) Pintor y escritor de arte italiano. Gracias a los viajes por su propio país, pudo conocer y estudiar las obras de los grandes artistas. Con su obra "Los verdaderos preceptos de la pintura" (1587), perteneciente a la literatura artística del manierismo, encauzó las posteriores posturas teóricas de Lomazzo y de .

(13) LEWITT, Sol. "La realizzazione dei wall drawings". (Art Now. Vol.3 n. 2, New York, junio 1971). A: TOLOMEO, Maria Grazia; BONOMO, Valentina. Sol LeWitt Wall Drawings. Roma: Palazzo delle Esposizioni Edizioni, 2000, pàg. 24.

FIGURAS

Fig. 1 . ilustración del libro "Breve instructtione per dipingere à fresco" de Andrea Pozzo.

Fig. 2. Estudio de David Alfaro Siqueiros. Ejemplo de localización de puntos fundamentales del espectador: la sala del mural de San Miguel de Allende.

Fig. 3. Arranz-Bravo y Bartolozzi. Casa de Camilo José Cela. Palma de Mallorca. 1979.

Fig . 4. 720 × 480 - Dibujo de la pared de Oregon, tinta, grafito Colaboración, West Gallery en Corvallis, y Cinta en la pared, a unos 14 pies. x 16 pies.

Fig . 5. Sol Lewitt. Coreografía, música, diseño de iluminación, vestuario y pinturas murales.

Intérpretes: Biba Bell, Fritz Jacqueline, Nancy Garcia, Gold Jessie y Jean Marie Leary. Duración: 85 minutos Estrenada en Greene Naftali Gallery, Nueva York, 21-23 junio de 2007.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV – *Revestimiento y Color en la Arquitectura, Conservación y restauración*, (Dir. Francisco Xavier Gallego Roca), Curso de Restauración Arquitectónica, Granada, Universidad de Granada, 1996.

ALBERTI, Leon Battista – *De re aedificatoria*, Madrid, Akal, 1991.

BECK, James; **DALEY** – Michael *La Restauración de Obras de Arte: negocio, cultura, controversia y escándalo*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.

BRANDI, Cesare – *Teoría de la Restauración*, Madrid, Alianza Forma, 1989.

Max Doerner, "Los materiales de la pintura y su empleo en el arte", Editorial Reverté.

CENNINI, Cennino – *Il Libro dell'Arte o Trattato della Pittura*, Milão, Longanesi, 1984.

FORTI, Giorgio – *Antiche Ricette di Pittura Murale*, (1984), 3ª edição, Verona, Cirre Edizioni, 1989.

FRAZÃO, Irene – A Pintura Mural, em *Dar Futuro ao Passado*, Lisboa, IPPAR, 1993.

GONZALEZ, Maria Luisa Gómez – *La Restauración. Exame Científico aplicado a la conservación de las obras de arte*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1994.

MARTINEZ – JUSTICIA, M. José – El color y la pátina a la luz de las cartas de restauración, em *Revestimiento y Color en la Arquitectura, Conservación y Restauración*, Curso de Restauración Arquitectónica, Granada, Universidad de Granada, 1996.

POZZO, Andrea – *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Roma, Ex. Typographia Antonii de Rubeis in Platea Cerensi, 1717.

RIEGL, Aloís – *El Culto moderno a los monumentos*, Madrid, Visor Distribuciones S. A, 1987.