

Traducciones y variaciones sobre el Muralismo y el arte público en México

José Manuel Springer

Reciclado, transformado, asimilado e incluso vilipendiado por críticos, historiadores y artistas, el arte público que surge en los muros ha dado varios giros en las últimas décadas. Esta conferencia se propone exponer y explicar algunos de los giros más visibles de este tiempo pero también entablar vínculos entre prácticas artísticas muy disímbolas e incluso opuestas entre sí, con el fin de redefinir la situación de la pintura mural desde una comprensión de los medios y los públicos a los que está dirigida.

Si bien no se puede hablar de la desaparición total de la escuela Muralista que surgió a principio de los años 20. Esta claro que los postulados estéticos y los paradigmas políticos por los cuales surgió dejaron de operar en México en los años 60 . El discurso del Estado con respecto al arte público y la política de las instituciones públicas hacia la pintura mural se transformó en esa década. En términos generales hubo una contracción de la demanda de pintura mural por parte del Estado. Llama la atención que el flamante Museo de Arte Moderno, inaugurado en 1964, no incorporase en su arquitectura obra mural alguna, mientras que el Museo de Antropología inaugurado el mismo año, ambas obras del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, incorporase una gran cantidad de murales alegóricos y didácticos. Esta división en el tratamiento del dos espacios museísticos públicos refleja en cierta manera la paulatina desaparición del movimiento muralista, otrora punta de lanza del arte moderno, y su asimilación dentro del discurso historicista de la educación pública y la cultura oficialista.

Desde sus inicios, el Museo del Arte Moderno se preocupó la presentación de la escultura formalista dentro de sus jardines, dio impulso la pintura abstracta y neofigurativa de los años 60 y contribuyó a la expansión de un arte con un lenguaje más internacional. Por otro lado, el Museo de Antropología e Historia se convirtió en depositario de la memoria

histórica, de los grandes mitos fundacionales de la mexicanidad y de una cultura e imaginario patrimonialistas. Sintomático fue el hecho de que el Museo de Arte Moderno presentara un diseño arquitectónico carente de muros externos, rodeado de ventanas que dejan entrar la luz a sus interiores, y espacios semicirculares. Mientras que la arquitectura del Museo de Antropología ofrecía precisamente en lo contrario: una estructura cerrada de altos muros que coinciden en una plaza central orientada de este a oeste, salas oscuras donde el pasado arqueológico y su interpretación alegórica pictórico se dan cita. En el vestíbulo, el mural de Tamayo *La lucha entre el día y la noche* y el de José Chávez Morado, *el Nacimiento de Mesoamérica* dan cuenta de los últimos capítulos del muralismo.

A partir de los 60 las grandes obras muralistas comenzarían a languidecer. El Estado y los gobiernos mexicanos ya no serían los mecenas de antaño. Aparecerían algunos mecenas privados como Don Manuel Suárez que patrocinarían las últimas obras murales de Siqueiros en el Polyforum, *A la muerte de Siqueiros*, en 1973, el arte público se manifestaría más en las obras de arquitectura y la escultura monumental. Las Torres de Satélite eran el ejemplo del nuevo arte público de los 60, que parecía más inspirado por las vanguardias europeas y el Constructivismo que por las corrientes estéticas locales como el Muralismo. Las obras esculto-pictóricas y relieves del conjunto multifamiliar de Tlatelolco, escenario de la represión contra estudiantes y trabajadores en 1968, carecen de la autonomía de la que gozaron los murales de Rivera, Siqueiros y Orozco o de la carga simbólica de los murales de José Chávez Morado y Jorge González Camarena.

Desde una perspectiva histórica el Muralismo mexicano concluyó hacia los años 70. Otras obras muralistas se produjeron e incluso surgieron nuevas concepciones a cargo de Arnold Belkin, Guillermo Ceniceros, herederos de los talleres de Siqueiros, pero la propuesta de utópica, de renovación estética y artística del Muralismo, cedió al concepto de la pura alegoría histórica que practicó Belkin en los murales de la Universidad Autónoma Metropolitana (1978-82) y Guillermo Ceniceros en la estación del Metro Tacuba (1986). Uno de los últimos murales que incorporó la ambición de propuesta estética renovadora con contenidos utópicos y crítica ideológica fue el mural de Vlady en

la Biblioteca Lerdo de Tejada *Triunfo y fracaso de las revoluciones*, obra de 2000 metros cuadrados pintada entre 1973 y 1982, en la que el pintor cubrió los muros perimetrales de la antigua iglesia de San Felipe Neri y las bóvedas con una imagería mitológica, de raigambre literaria histórica, en la que planteó el fracaso de la utopía revolucionaria. El estilo grandielocuente, abigarrado y mitológico que imprimió Vlady a esta obra fue el testamento de la pintura mural. Formalmente incluso, el mural de Vlady era contrario a los avances en la perspectiva fotográfica y el montaje cinematográfico que empleó Siqueiros en los paneles exteriores del Polyforum, y se basó en una síntesis romántica que eliminó los emblemas nacionalistas y los sustituyó por metáforas de corte simbolista.

En la tabla siguiente hago un comparativo de las formas en que los lenguajes visuales, los procesos productivos, y su inserción en el espacio urbano arquitectónico y en el espacio mediático-virtual, influyeron en cuatro visiones del arte público a partir de los 70 modificaron aquellos propuestos por el muralismo en el periodo 1920-1970.

| | Muralismo (1920-70) | Arte Mural (1970-1980) | Arte Urbano (1980-2000) | Arte Mediático |
|------------------------|--|--|---|--|
| Medio estratégico | Pintura, fotografía, montaje cinematográfico | Pintura-Escultura-Arquitectura, Fotografía | Gráfica, Instalación, Ambientación, Grafitti. | Proyección Multimedia, Video |
| Ideal político | Arte Público, para el pueblo y la nación. | Arte para las masas, la colectividad. | Crítica al arte establecido de museo. | Crítica al objeto artístico, el consumo objetual |
| Temporalidad | Trascendente, pasado, presente y futuro | Actualidad, presente-pasado y futuro inmediato | Efímero, el momento y la circunstancia | Instantáneo, mutable |
| Paradigma de atracción | Historia y mito, la utopía | Historia y testimonio | Lenguajes e historias locales | Lenguaje personal, el mundo global |
| Filosofía | Lo ideológico-dogmático | Lo ideológico-político | Lo lingüístico | Lo iconológico |

Cómo se podrá observar a partir de la tabla, que no es exhaustiva y tiene una finalidad meramente explicativa, el arte público Muralista surge como instancia moderna basada en un concepto político de arte para el pueblo. La definición de pueblo se basa en un criterio nacionalista que reconoce la diversidad de aportaciones de culturas indígenas, el mestizaje cultural, junto al desarrollo tecnológico y científico y la relación espiritual con los mitos y la historia. El movimiento muralista fue patrocinado por el instituciones del estado y en menor grado por particulares.

A continuación en la tabla, surge la categoría de lo que yo llamo arte mural público, el cual se caracteriza por una aproximación a la comprensión del presente, ligado con movimientos revolucionarios específicos (la insurgencia guerrillera en Centroamérica, la protesta a la guerra sucia de los 70 en México, por ejemplo); reconoce algunos elementos de la contracultura y la cultura popular, manifestados a través de la hibridación de culturas y sus imaginarios correspondientes, como es el caso del Muralismo Chicano. También se levanta contra la enajenación mediática y los modelos culturales imperialistas; está patrocinado por instancias políticas, como partidos políticos de izquierda, sindicatos independientes e instituciones educativas progresistas. Y recicla imágenes de la prensa, especialmente de los conflictos bélicos, de la represión política y de las efigies autoritarias y militaristas de Latinoamérica, e incluye figuras revolucionarias como Sandino, Farabundo Martí, Salvador Allende, y otros.

En el siguiente caso el Arte Urbano surge como una ampliación del arte mural público, contra la mercantilización del arte (se pronuncia contra el arte de galería y los sistemas de legitimación museísticos); utiliza símbolos populares en contraposiciones irónicas con símbolos de la cultura consumista. Su enfoque histórico es más regional y temporalmente más inmediato. Reutiliza lenguajes no específicamente artísticos, como la tira cómica, la fotografía publicitaria y el texto tipográfico. Es el resultado de prácticas colectivas y de grupos que asimilan individualidades o son enteramente anónimos. Tiene un carácter efímero y de protesta, por lo que echa mano de la instalación, la ambientación y el graffiti, utilizando medios gráficos como el estencil y el grafismo con aerosol, combinándolos en expresiones realizadas en la vía pública. Es patrocinado por los

individuos y grupos, por las comunidades rurales y la guerrilla insurgente (el Zapatismo) y proyecta un sentido de identidad local.

El arte público Mediático resulta de una comprensión distinta de la función del mensaje. Los medios electrónicos y la aplicación de tecnologías recientes son elementos constitutivos de la naturaleza del mensaje. Éste asume la nueva realidad de la sociedad de la imagen, rodeada de discursos visuales empalmados y contradictorios. Se propone revertir la función de los medios de comunicación mercantiles, al subvertir sus modalidades y lenguajes, de tal manera que opone la construcción de lo real a la manipulación de la realidad, y contrapone la realidad ficticia a la ficcionalización de la realidad. Sus lenguajes son resultado de la apropiación de imágenes, de la intervención en discursos establecidos y del empleo de programas digitales. Estos obedecen a la especificidad temporal, a la relativización de lo público y lo privado, y a la crítica a la sociedad del espectáculo. Es patrocinado por individuos, festivales y eventos regionales o disciplinarios, promovidos por fundaciones, institutos culturales y colectivos espontáneos. Su concepto de espacio público comprende desde el espacio urbano a los medios de comunicación (televisión, prensa, radio), el espacio virtual (red de Internet y redes ethernet) y redes de comunicación personal como teléfonos celulares. Su filosofía consiste en romper con la homogeneidad que promueven las corporaciones comunicativas y desarrollar códigos y programas informáticos que cuestionan aspectos como la vigilancia, la censura y promueven la democratización y la visibilidad y la interactividad.

En resumidas cuentas la práctica del arte público se ha fortalecido y enriquecido en todos sentidos, desafortunadamente no en la misma proporción que la invasión de los medios visuales, los códigos publicitarios y propagandísticos. La diversificación obliga a comprender el arte público no como una práctica aislada, dependiente de las subvenciones estatales o de los discursos didácticos e ideológicos emanados de instituciones públicas y privadas, sino como un todo orgánico que funde diversas técnicas y estrategias con contenidos críticos.

Variaciones temáticas

A continuación quiero establecer cuáles son los elementos de contenido que persisten en la práctica del arte público que interactúa el espacio físico y las circunstancias históricas, sobre los cuales opera e incide.

Considero que los aportes del Muralismo a la historia del arte público en México han sido fundacionales y definitivos en tres campos:

- 1) Las imágenes del muralismo ofrecen en su momento una renovada visibilidad a las diferentes tipos sociales existentes en el México posrevolucionario.
- 2) La interpretación histórico social que ofreció el Muralismo promovió el interés en la construcción de un sentido comunitario a partir de un imaginario de identificaciones estéticas y políticas.
- 3) Los imaginarios muralistas permean a otros discursos y lenguajes de la imagen y su reinterpretación histórica se modifica por la acción de estos.

Explico estos tres puntos:

En el primer caso, el discurso muralista destacó la participación concertada de las clases indígenas y de las razas foráneas esclavizadas en la construcción de un país pluricultural. Desde mediados del siglo XIX la academia artística y las instituciones de gobierno habían fomentado una pintura de carácter historicista que recuperara las leyendas y mitos en los cuales se basó la creación de la Nación mexicana. Diego Rivera y Saturnino Herrán, Gerardo Murillo el Dr. Atl. fueron influidos por esa búsqueda de lo nacional y elaboraron un programa histórico-estético que revaloró la presencia indígena y la mezcla

racial como eje de la propuesta muralista que promovió José Vasconcelos en los años 20. El mestizaje era resultado de una revolución espiritual de carácter utópico.

Es interesante comparar ese programa nacionalista del muralismo con un movimiento contemporáneo suscitado en Brasil, un país con una historia de colonización distinta pero similar a la mexicana. En Brasil el Manifiesto Antropófago destacaba no el mestizaje de razas sino el canibalismo de una raza por otra, la identidad brasileña surgía de la asimilación de varias razas por una que se fortalecía devorando a todas las otras.

En el segundo punto. La didáctica visual que inauguró el Muralismo fomentó una postura de rechazo hacia lo extranjero, la cual funcionó como factor de resistencia cultural y exacerbó los estereotipos de lo mexicano. No obstante, las imágenes de una sociedad clasista, de la presencia del obrero y del campesino y la exaltación valores como la belleza y la sabiduría indígena o las tradiciones populares también se convirtieron en el discurso del Estado, con algunos matices, de acuerdo el gobierno en turno.

Actualmente el arte mural consigna la vida de comunidades y la micro-historia local como factor de identificación. La práctica marginal de la pintura mural anula la homogenización de la historia y de la identidad nacional, y consigna la capacidad de los grupos sociales y étnicos de hacer una lectura democrática de sus propios movimientos emancipatorios, de sus conflictos y creencias, su lengua y sus costumbres.

En el tercer punto, en los aspectos formales el Muralismo hizo una apropiación local de las vanguardias europeas del siglo XX, incorporó avances formales como la imagen dinámica futurista, la poliangularidad, la reconstrucción de la imagen fotográfica, en el caso de Siqueiros, la expresionismo figurativo en el caso de Orozco y González Camarena, y la composición narrativa en el caso de O'Higgins y Rivera.

El arte mural a su vez empleó estrategias posmodernas autóctonas como el uso de referencias cruzadas, características del muralismo Chicano; la fusión de imaginarios ancestrales con estereotipos cinematográficos, y la implementación del discurso crítico

feminista a través de la sobreposición de elementos puramente decorativos domésticos con violentas imágenes del cuerpo femenino. Finalmente, en ciertos casos la pintura ha cedido al uso de medios fotográficos y reproducción digital, lo cual garantiza la portabilidad de la imagen y el cruce de lecturas de la imagen, como sucedió en el proyecto Tijuana Tercera Nación.

Actualmente la producción de arte público no es tarea exclusiva de artistas especializados, ni está limitada por las técnicas modernas, pero sigue asociada a la especificidad del lugar y dialoga con los elementos circundantes, llámense edificaciones, muros, parques, plazas públicas e incluso formaciones naturales. La figura del artista como facilitador e intérprete dan lugar a prácticas tecnológicas que distan mucho de los procesos de creación del Muralismo moderno, pero que coinciden en la actitud crítica y beligerante, que impuso ese movimiento.

Entre estas se encuentran algunos ejemplos notables como las videoproyecciones que hizo Kristof Wozidcko durante la edición 2001 de la muestra inSITE en la región Tijuana-San Diego. Ahí Wozidcko partió de la exploración de las condiciones laborales de las mujeres en el complejo de maquiladoras que operan en el lado mexicano de la frontera.

El proyecto de pinturas puramente decorativas que realizó Mónica Nador en el barrio Maclovio Rojas en Tijuana también refleja formas híbridas de la identidad que se dan en la frontera.

Sin duda, el arte de sitio específico ha sido una forma híbrida que contribuye a la relectura del Muralismo. Un ejemplo de esta actitud posmoderna lo fue la construcción de un mural en el Laboratorio de Arte Alameda que realizó en 2004 el artista Antoni Muntadas. Como parte de la serie *On Translation*, el proyecto *La Alameda* de Muntadas consistió en parte en releer el mural *Sueño de una tarde dominical en La Alameda Central* para revelar el largo proceso de censura de que fue objeto esta obra a partir de su inauguración en el comedor del céntrico Hotel del Prado. Siluetas de los personajes que

aparecen en el célebre mural fueron dibujadas sobre un periódico mural elaborado con notas periodísticas que durante años se publicaron en la prensa mexicana, en torno a la controvertida frase *Dios no Existe*, que Rivera pintó en las manos del pensador liberal del siglo XIX Ignacio Ramírez, conocido como El Nigromante,. Este *mural efímero* fue cubierto con una cortina, que representaba la ocultación de la historia y los mecanismos de censura que operaron en torno a su contenido. El proyecto general de Muntadas hizo una lectura de los significados culturales e históricos del histórico parque La Alameda.

Es evidente que en un mundo donde la tecnología de comunicaciones y de producción de imágenes se ha sofisticado; lo que implica, entre otras cosas, la aceleración de la historia cronológica, y la ocultación y la manipulación de la realidad. Acorde con este estado de cosas la tarea del arte público ha sido responder con estrategias más veloces y por tanto efímeras. El trabajo de Rafael Lozano Hemmer es ejemplar en cuanto que muestra la capacidad del arte público mediático como herramienta crítica de la sociedad de la información, las tecnologías de la vigilancia y la homogenización propuesta por la globalización.

Si bien algunos de los murales de antaño celebraron la tecnología y el conocimiento científico como factores de liberación del hombre, para Lozano Hemmer el papel de la tecnología tiene dos caras: por un lado, el origen de las tecnologías de la información obedece a la evolución de estrategias de control de la sociedad, por el otro, estas mismas tecnologías pueden ser usadas por la sociedad civil para revertir la vigilancia, el control y la censura. Es el caso de su obra *Frecuencia y Volumen*, presentada en 2003 en el Laboratorio de Arte Alameda, se trata de una instalación interactiva que a través de un escáner de frecuencias de radio permite al público funcionar como antena receptora de señales . El cuerpo de los participantes es detectado por una sistema de vigilancia y la sombra del mismo es proyectada sobre el muro del antiguo templo.

Resulta significativo que Lozano Hemmer llamara a este tipo de obras Arquitectura relacional pues demuestra el hecho de que su forma de arte público responde al sentido de lugar. En el caso de está instalación también existe una relación específica con los

hechos, pues la obra se dio en momentos en que varias estaciones de radio indígenas fueron clausuradas y sus frecuencias suprimidas por el gobierno, mientras que la COFITELE, organismo que regula las comunicaciones electrónicas, autorizara a algunos organismos del estado a vigilar y escuchar los contenidos de las comunicaciones radioeléctricas. En la instalación de Lozano Hemmer la gente pudo escuchar, entre otras, las comunicaciones de los controladores aéreos, la banda civil, las frecuencias de radio de la policía, celulares y otras formas de comunicación inalámbrica, es decir, se revirtió el modelo de control de la comunicación.

Conclusión: las constantes y las variables.

Dentro del espectro de prácticas artísticas públicas, el muralismo fundó las bases para la crítica política a través de la imagen ligada al lugar. Los cambios sociales y tecnológicos, imposibles de detener, han llevado a la evolución de medios y contenidos críticos que, no obstante, siguen operando contra el mismo enemigo: el poder y el control de la sociedad, las instituciones que los ejercen, y los mecanismos de representación de la historia y la realidad.

Hoy, como siempre, el arte público se enfrenta a la censura. Debido a la polémica que suscita, el arte público está sujeto a la censura y es dependiente de la aprobación de los poderes de facto. La destrucción iconoclasta recorre la historia del arte público, desde Roma hasta nuestros días.

En el caso de México, los herederos del Muralismo y sus secuelas en la instalación y el arte mediático buscan persuadir con propuestas de contenido crítico. Sí, es cierto, desde siempre se han producido en México murales de corte puramente artístico-estético, que adornan edificios y locales comerciales, pero creo que esta producción no puede verse como una rama del árbol genealógico cuyas raíces están en el Muralismo.

Mientras que el patrocinio del arte se ha convertido en práctica aceptada e incluso en carta de legitimación del arte comercial, la situación del arte público se ha visto

particularmente afectada por la ausencia de mecenas. Por tal motivo la presencia del arte público ha debido implementar espacios con poca visibilidad o de carácter efímero, sujetos a la destrucción. Esta ha sido la desventaja y la causa por la que su práctica ha sido desdeñada en las escuelas de arte y, felizmente, esta es la misma razón por la que ha sido adoptado por grupos e individuos autogestivos y autodidactas. Desgraciadamente, hasta hoy, y si no fuera por esta Conferencia, los muralistas y sus herederos no se reúnen, ni existen organizaciones gremiales o medios de comunicación que aglutinen y debatan sus propuestas de cara al público.

El futuro del arte público está en manos de la sociedad civil. El desequilibrio que existe entre la imagen publicitaria, los mensajes de índole propagandística o social, y las imágenes artísticas en el espacio público constituye una poderosa razón para hacer un llamado a las organizaciones comunitarias, los organismos no gubernamentales, los institutos de educación de todos los niveles y los individuos a plantear programas de largo alcance que garanticen cualesquiera formas de prácticas de resistencia a través de la imagen. El objetivo será poner fin al analfabetismo visual que generan los medios comerciales y promover posturas críticas que partan de visiones informadas de la realidad. El arte público es requisito para la construcción de una democracia, donde los ciudadanos sean actores políticos.