

PRESENTACIÓN • EL MURALISMO: TODAS LAS RUTAS

GUILLERMINA GUADARRAMA PEÑA ■
EDITORA HUÉSPED ■

A pesar de que el análisis sobre el arte mural ha producido una abundante bibliografía, básicamente se ha enfocado en la obra realizada por los creadores más conocidos a través de constantes y necesarias revisiones de su producción. En este número de la revista *Discurso Visual*, los autores presentan otros artistas, otras propuestas y nuevas miradas sobre las producciones del siglo pasado y sus contextos. También se abordan las creaciones actuales y sus variables. La conclusión es que las producciones murales desde su origen fueron impulsadas por el poder en turno. En un inicio para usarlas como un medio en la urgente y necesaria construcción de la unidad nacional, y en otros momentos como promoción y propaganda. No obstante, los artistas no siempre fueron complacientes; los más comprometidos con las causas sociales fueron rebeldes y trasgresores, como sucede en la actualidad.

Este impulso se dio desde los albores del siglo xx. En los mismos años en los que se desarrollaba la Revolución, concretamente en 1915, en Yucatán, un gobierno provisional de línea carrancista proyectaba murales como medio para acercarse a las mayorías y generar, con la temática histórica que se planeaba pintar, la unidad tan anhelada. ¿Se trataba de un avistamiento, como plantea el autor del artículo que hace referencia a este hecho?; la expectativa surge sobre todo por lo que se realizó muchos años después. Aunque finalmente estos murales no se concretaron, todo hace suponer que la intención era fundar en el imaginario yucateco el “panteón heroico nacional”, sobre todo porque en esos años los habitantes de la región no se sentían ciudadanos mexicanos, como se percibe en el libro *Forjando patria* de Manuel Gamio, publicado en 1916. Lo anterior refrenda que la creación mural inicial, además de fundarse como factor de unidad nacional a través de las imágenes, se pensaba como un ejercicio de poder. En este caso porque partía de una idea de un gobernador provisional de ideología liberal, no nativo de ese estado.

Si bien en sus inicios el arte mural fue un asunto de identidad nacional, pronto se convirtió en un proceso colectivo en el que los artistas, miembros del Partido Comunista Mexicano en su mayor parte, lo usaron como medio de agitación y propaganda de las ideas socialistas. A lo anterior se sumaron las propuestas técnicas y temáticas que David Alfaro Siqueiros hizo a inicios de la década de 1930 con sus murales en Los Ángeles, pintados por un colectivo con herramientas no artísticas. Esa experiencia le sirvió para dictar una conferencia en el John Reed Club de Hollywood: *Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva*, texto que una de las autoras usa para desarrollar un “diálogo” imaginario con *El autor como productor* de Walter Benjamin. Ambos discursos fueron escritos casi al mismo tiempo, en una época de utopías y búsqueda de medios visuales, literarios, culturales, para realizar acciones de índole colectiva que consolidaran un arte al servicio de

las mayorías, se desacralizara al artista único y genial, y se sustituyera un arte mercantil que sólo servía a la elite.

Deslizando conceptos como lo hace Mieke Bal, otra autora traslada la categoría del soporte clásico del mural, es decir, el muro, al papel o tela en el que se traza la escenografía, para colocarlo y calificarlo como mural escenográfico. Así fue usado en la obra de teatro *¡Upa y Apa!*, también llamada *Mexicana*, donde se conjuntaron el arte monumental, el teatro, la música y la danza. Esa puesta en escena tuvo como objetivo suavizar los desencuentros en las relaciones de México con Estados Unidos a causa de la expropiación petrolera; ese uso, junto con sus murales escenográficos —hechos por diversos artistas ligados a *los contemporáneos*— constituyó una estética que refrendaba un nacionalismo de índole social y de defensa necesaria ante los poderes imperiales, representados por las compañías expropiadas, las cuales orquestaron una campaña de desprestigio, incluso cultural, encargando, por ejemplo, novelas a escritores como Graham Green para que mostraran un país de barbarie. El libro, titulado *Caminos sin ley*, lo dice todo. México también respondió con cultura, y *¡Upa y Apa!* logró tener éxito de taquilla en el país imperial al que fue dirigido.

Hoy día las producciones murales se hacen en la calle, en el espacio público, generalmente fuera de los recintos institucionales. Sus autores no siempre pretenden que las obras realizadas se conviertan en patrimonio nacional, sino que se integren a la comunidad. Una línea surgida en la década de 1990 los asume como una práctica libertaria. Estas producciones sobre muro se han posicionado como prácticas instituyentes, denominadas de diferentes maneras y tomando diversos caminos. Unas son gestionadas ante las instituciones y empresas de pintura por los propios creadores o por los colectivos convertidos en emprendedores, lo que convierte a sus autores en *prosumidores*, palabra usada por Néstor García Canclini para denominar el arte colaborativo.

Lo cierto es que la producción mural es la que más se ha expandido en este nuevo siglo. Los muros nuevamente son usados como medio de propaganda o agitación, reformulados a través de las redes sociales. Entre esa multitud de muestras plásticas algunas tienen la meta de ser decorativas, otras de reflejar la situación social. En este número de *Discurso Visual* los textos sobre las prácticas murales actuales analizan esas dos líneas de producción.

Una aborda un discurso político visual directo, gestado a causa de las múltiples atrocidades que los gobiernos ejercen sobre las comunidades subalternas, tal como lo asienta uno de los autores. Producciones murales que generalmente nacen y se gestionan en y con las comunidades como una necesidad de memoria, según lo anota otra autora. Obras concebidas lejos de concursos o convocatorias gubernamentales de cualquier nivel porque se trata de hacer un trabajo mural colaborativo y comunitario, instituyendo con ello una ruta para la denuncia, la agitación y propaganda, lo cual convierte al mural en un acto político. No se trata de “rescatar espacios”, sino de rescatar la vida a través de reflejos de la emancipación y liberación anheladas. Así lo presenta una de las autoras, quien aborda la obra de diferentes

colectivos cuya metodología consiste en hacer partícipe de la construcción de los murales a la comunidad a la que está dirigida, lo que las convierte en patrimonio, no en el sentido capitalista especulativo, sino social.

La otra línea es la que colabora con los gobiernos locales para el embellecimiento de zonas urbanas, económicamente deprimidas por las políticas de esos mismos gobiernos, que pretenden resolver las problemáticas “rescatándolas” con “arte urbano”. Asocia los murales con un supuesto mejoramiento social, convoca a artistas, diseñadores o creadores autodidactos locales e incluso de renombre global, para darle relumbre a la administración contratante. Este es el caso de los murales del Mexicable, anunciados como un proyecto del gobierno municipal y del Estado de México, llamado *La calle es tuya*, que consistió en la “recuperación” de viviendas y barrios, pintados por autores nacionales y extranjeros, de nombres indescifrables que por lo mismo da igual si pintan en México que en Japón o en Australia, aunque se promoció como una actividad para dar identidad local y atraer turismo. Aunque no faltan las consabidas imágenes de Frida Kahlo, Quetzalcóatl y el nopal, no genera nada diferente; es el color lo que hace suave el entorno, porque contrasta con lo gris de la zona y le da luminosidad a ese espacio público. De todo ese universo plástico, el autor optó por abordar las formas zoomorfas para hacer un análisis riguroso desde las herramientas de la historia del arte, observando la forma y las habilidades técnicas de esa producción.

Murales callejeros, externos, rurales o urbanos, presentes y pasados, todos emergieron y emergen por asuntos sociales y políticos; promueven la creación de signos, buscan quedar en el imaginario colectivo, para no olvidar y continuar, porque los conflictos históricos persisten. Otros pasan por el acto decorativo, pero también asumen un rol político. El muro, el mural, la producción sobre el muro, sirven para el consenso, dice John Umaña en su artículo. Pero también son es un recurso para el disenso. ▽