

TEXTOS Y CONTEXTOS

Practical routes ■ **Rutas prácticas en la**
in Mexican muralistics ■ **muralística mexicana**

RECIBIDO • 7 DE ABRIL DE 2017 ■ ACEPTADO • 9 DE MAYO DE 2017

JOHN UMAÑA CABEZA/MURALISTA Y ACADÉMICO ■
jhonf777@gmail.com ■

PALABRAS CLAVE

muro ■
muralismo ■
muralística ■
política ■
arte ■

KEYWORDS

wall ■
muralism ■
muralistics ■
politics ■
art ■

RESUMEN

Las rutas del muralismo en el México de hoy van de la mano de prácticas de resistencia social como nunca antes en la historia. El muro es nodo de tensión, el muralismo acepción artística de disenso y la muralística enruta toda biopolítica transformadora de sujetos que habilita superficies de inscripción plena de tensiones en sintonía con lo colectivo. Rutas muralísticas como factor de lo visual, que emplazan la contradicción de condiciones históricas en políticas que decantan en el acontecimiento estético, donde los modos que lo sensible faculta en lo político dan vuelta a las disposiciones caducas del muro. El presente ensayo gira en torno al desplazamiento que ha tenido el muralismo en los últimos años hacia una muralística que define íntegramente su proceso y la capacidad de los movimientos sociales para una resistencia legítima, proceso que va en una tensión práctica entre lo instituido y lo instituyente, abriendo rutas dentro de una manifestación artística vigente.

ABSTRACT

In today's Mexico, the routes of muralism go alongside social resistance practices like never before. The wall is a node of tension, muralism is an artistic sense of dissent, and muralistics routes all subject-transforming biopolitics habitating surfaces of inscription, full of tensions attuned to the collective. Muralistic routes as factor of the visual, situating the contradiction of historical conditions in political framings decanting on the aesthetic event, where the modes empowered on the political by the sensible upturn the lapsed dispositions of the wall. This essay deals with the shift in muralism in recent years towards a muralistics that wholly defines its process and the ability of social movements to mount a legitimate resistance, a process marked by a practical tension between the instituted and the instituting, opening routes within a still valid artistic manifestation.

La pintura mural directa pertenece a las masas, a la humanidad entera.

David Alfaro Siqueiros

Historificar todo, problematizar todo.

Mauricio Gómez Morín

Lo primero, ajustar la brújula. Ruta que se emprende como noción de una temprana muralística siqueiriana, clave del diálogo arte-ciencia-política que, al servicio de los intereses populares, sigue respondiendo tanto a las exigencias estéticas de hace un siglo como a las de la actualidad, época en la que industria y tecnología (técnica) son factores determinantes de lo cultural y la arquitectura del sujeto histórico. La ruta convoca formas para la producción simbólica desde abajo, descubre historias dentro de la misma historia y lucha contra la petrificación de las ideas; es especificidad de recursos artísticos que transforman con profundidad estética la contractualidad de las relaciones sociales, con los sentidos puestos en un proceso sobre sensibilidades que marchan por la vía pedregosa de la irrupción en la “que caben todas las formas y las técnicas siempre y cuando sirvan a la emancipación de la especie humana”.¹

Cualidades básicas que denotan conflicto, una categoría activa del territorio de lo posible, cuyo torrente desplaza el entramado sensible instituido a un margen de disenso,² con signos de potencia que gestionan nuevas turbulencias de sentido y sacuden a una sociedad donde el consenso es aspiración elemental para normalizar trasgresiones propias. Sin conflicto se desdibujan prácticas visuales críticas en políticas, y la cultura inevitablemente dirige sus rutas hacia una aduana ética impuesta por las instancias del poder.

México es geografía concreta de esta abstracción dialéctica, y lo ha sido beligerantemente porque no le queda de otra; su historia ha sido la de instauración de estructuras neocoloniales, condición que afecta al grueso de la población que ve cómo el Estado es cooptado por intereses privados, diligentes con la acumulación de capitales en franco despojo de los bienes comunes. La geografía no es espacio natural externo al humano recibido en sus propios ciclos, sino es, según apuntaba Miguel Ángel Esquivel cuando se refería a la reflexión siqueiriana, lugar de “sensaciones y sentimientos con estructuras de significado” en extensión, donde el conflicto allana y tramita medios inéditos,

¹ Alberto Híjar, *La praxis estética. Dimensión estética libertaria*, México, INBA, 2013, p. 76.

² El concepto de disenso procede de Jacques Rancière, para quien la política es desacuerdo permanente, confrontación necesaria para acceder a una comprensión de la realidad donde la repartición de la sensibilidad ha sido cohesionada a intereses particulares. En este sentido, la estética como proceder sensible de lo político devela el lugar justo donde se encuentra la problematización.

capaces de develar la cultura, entendida como aquellos “humanismos en emergencia” y emergentes.³

La visualidad, que no se escapa a este centro de gravedad, agita referencias de las condiciones sociales pasadas y presentes para elevar en su encuentro historicidad, ideología, consignas y, en general, crisis epocales diagnosticadas como una red de transformaciones que decantan en el más absoluto presente mientras reformula identidades. De ahí que, en un primer momento, el muralismo patrocinado con el velo del chovinismo y la figuración basada en mitos fundacionales estuviera a la postre de una nación en ruinas como el México de 1910 (o el Estados Unidos de 1930). La adaptación de formas culturales es consonante con la plusvalía, porque las ocupa, desecha y, si es preciso, ataca, incluso cuando la “amenaza” pareciera haberse superado, tal como puntualmente refiere Guillermina Guadarrama frente a la posición del teórico economista neoliberal James J. Heckman, que en pleno 2003 acusó a México por su atraso debido a “la enseñanza del marxismo en las universidades y porque había demasiados murales de Diego Rivera”.⁴ A pesar de esto, los murales se siguen pintando, Rivera sigue siendo un referente ineludible y la búsqueda de lenguajes es tarea activa.

La diversidad de la muralística asumida desde la conflictividad, lejos de agotarse o de confinar su narrativa a una trinchera ideológica, exige desbordar sus límites por medio de reflexiones teóricas íntegras que conlleven a una sostenida experimentación plástica-visual, como contraparte a la concepción unidireccional del progresismo y las especulaciones metafísicas que desfiguran la relación arte-sociedad. En ese sentido, la dialéctica entra a precisar la naturaleza práctica del muro para cartografiar un fenómeno conflictivo y bordear con una ruta periférica los pétreos mecanismos institucionales del arte.

Analizar la pertinencia de los valores estéticos de algunas circunstancias sociales latinoamericanas acota el hacer de las sociedades en el tiempo-espacio con intervalos propios de acuerdos/desacuerdos, para definir que, en sus experiencias descritas como prácticas visuales, localizadas en lo muralístico, existen estructuras de organización y acción colectiva que generan visualidad

a través de los muros, muros como dispositivos para la regulación de sensibilidades que al margen o en diálogo crítico con dinámicas del poder internan o destituyen contextualmente signos estético-políticos.

Las prácticas muralísticas, por tanto, llevan intrínseca una permanente crisis de límites. En el ámbito teórico más ortodoxo el muralismo se circunscribe como una centenario vanguardia artística mexicana, erosionada hace décadas en su propio intento por ser un arte universal y a la vez al servicio del pueblo. Empero, ese juicio inicial ha sido superado por ejercicios plásticos y la misma deliberación epistémica. Alberto Híjar hace tiempo lanzó la consigna: hay que “romper un concepto unitario de muralismo”⁵ para facultarlo en la dinámica de procesos sociales y sus conflictos persistentes, para descubrir en las rutas que lo conforman invenciones técnicas, abordajes teóricos, apuestas políticas y reconocer en un fenómeno amplio las experiencias horizontales de solidaridad instituyentes visualmente como capaces de desplazar conceptualmente al muralismo homogéneo, estable y patrimonial, y alcanzar una muralística que sea convergencia de diversas prácticas y detonante para un acontecimiento⁶ estético.⁷

La visualidad práctica es creación de la simultaneidad experiencial, diálogo de antecedentes, presente y proyección del futuro, dialéctica argumentada como transformación material finita con cualidades estéticas que abre la posibilidad de nuevas disyunciones sociales que organizan y conforman identidad. Es tomar partido en la formación de estructuras sociales con una intención conjunta, anclando políticamente a los sujetos en el ordenamiento de la realidad, ideología que opera en un sistema de normatividad y que, como obstáculo primario de sí misma, posibilita un marco interpretativo crítico de acercamiento al saber, una lógica emancipadora desde lo visual, atenta a las vicisitudes históricas y que marcha al paso de sus propios intervalos.

⁵ Alberto Híjar, *op. cit.*, p. 128.

⁶ Márquez Estrada, en un estudio sobre la categorización de la historia en Foucault, define el acontecimiento “como instancia singular y práctica para el análisis de la historia que se inscribe en el estudio sobre la concurrencia en un momento determinado de conexiones, estrategias, apoyos, bloqueos y juegos de fuerza y de poder, que han dado lugar a una emergencia singular en la historia, extraña y rara donde aflora un terreno intenso de fuerzas y contra-fuerzas donde lo múltiple se pliega sobre sí”.

⁷ Ricardo Arcos Palma, en el estudio que hace sobre Rancière y el giro ético como conjunción de arte y política, subraya una redefinición sobre estética, la cual “en tanto disciplina filosófica tiende un puente entre las formas sensibles [...] y la vida misma la cual encuentra su mayor expresión en las esferas de lo político y lo social”.

³ Miguel Ángel Esquivel, *Siqueiros. Poéticas del arte público*, México, Juan Pablos Editor, UNAM, INBA, 2010, p. 35.

⁴ Guillermina Guadarrama, “El muralismo después de Siqueiros, retos y perspectivas”, 2015, p. 174, <<http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/50316>>.

Sintetizando lo anterior, este ensayo gira en torno al análisis de algunas experiencias muralísticas mexicanas, y de la crisis en términos de cómo el muralismo que integra modos de aproximación al muro en el esqueleto de la organización social y al margen de la institución. El corpus autonómico e instituyente que el contexto regional viene elaborando en lo político, económico y artístico de cara a las complejas y cada vez más crudas vicisitudes sociales instauradas desde el poder. Esto ofrece dos lecturas principales: el muro es consenso que segrega socialmente, y el muro es recurso para darle vía al disenso. Más adelante ahondaré en eso, mientras tanto, la clave de la dialéctica negativa invierte en lo positivo como salida, porque, tal como expresara Didi-Huberman, apoyado en los postulados de Benjamin, lo que

hay que hacer es organizar nuestro pesimismo. Podemos ser pesimistas porque la ideología dominante está ahí y domina. Podemos ser pesimistas desde ese punto de vista, pero en el espacio de ese pesimismo hay mil cosas por hacer. Organizar el pesimismo quiere decir darle una oportunidad al deseo de ir más allá. El pesimismo nunca debe tener la última palabra.⁸

Muros canallas e infames

Un viejo y muy conservador dicho reza: “La pared y la muralla, es el papel del canalla”. Con él se ejemplifica una escuela de pedagogía en valores, fiscalizadora de la unidad de consenso en el orden social, donde las paredes deben permanecer impecables, refrán del que se desprenden juicios morales que repercuten en el señalamiento tácito de la acción del ciudadano sobre el espacio público. Las rutas muralísticas canallas intervienen en implícita parresia de lo visual, porque cuestionan sensiblemente las relaciones espaciales y los marcos temporales con recursos dialécticos que agencian y dignifican la memoria. Una simple línea en la pared es gesto libertario de lo inconstituido en la sociedad, que escapa de la gobernanza en la relación de las formas críticas. Se rompe la ley incorporada a la cosa misma para volverla creación parcial.

⁸ Georges Didi-Huberman, “El pesimismo no puede tener la última palabra”, 2016, <[http:// http://es.rfi.fr/francia/20161020-georges-didi-huberman-el-pesimismo-no-puede-tener-la-ultima-palabra](http://es.rfi.fr/francia/20161020-georges-didi-huberman-el-pesimismo-no-puede-tener-la-ultima-palabra)>.

México, geografía de permanentes estados de emergencia social, ha evidenciado que la instauración despótica de políticas económicas repercute en la sublevación del pensamiento, germen reflexivo de prácticas visuales instituyentes que elabora crítica de base sobre la persistencia de los conflictos históricos.⁹

A modo de ejemplo, dos casos en el Estado de México. El primero refiere al mural *Alerta mi general Emiliano Zapata en la lucha de Atenco*, realizado por ejidatarios de San Salvador Atenco de la organización Pueblos en Defensa de la Tierra y Javier Campos Cienfuegos, en el que reiteran en la representación de Emiliano Zapata la figura del campesino y el indígena como referentes políticos nacionales actuales de primer orden. El mural de esta comunidad es consigna visual politizada en contra de la incursión de proyectos económicos, los cuales afectarían las condiciones materiales y culturales de la región y desplaza lugartenientes a la periferia de cascos urbanos donde sus modos de vida se verían supeditados a las disposiciones de proyectos ajenos.

Con el tiempo, el mural se convirtió en centro de tensiones entre grupos como los Pueblos en Defensa de la Tierra, facciones priístas campesinas y el poder municipal, en una dinámica en la que la imagen constituía formas de identificación ideológica particulares y antagónicas. Esto conllevó a que el mural fuera borrado completamente en 2013, pero vuelto a reproducir para su uso móvil. Se consolidó así una práctica estética que se instituyó en dos ocasiones, la primera en 2001 y luego en 2013.

En el caso de San Francisco Xochicauautla, segundo ejemplo, la muralística partió de la defensa del territorio y el agua, tal vez el problema más grande al que se enfrenta la humanidad de hoy: la emergencia ambiental y la expoliación sistemática e irresponsable de recursos. El muro es lectura y cuestionamiento de contingencias políticas que visibiliza una problemática contextual a la que se suma la potencia de los participantes. Agenciamiento temporal de una estética abiertamente ideológica realizada cabalmente en el muro,

⁹ Debajo del tiempo coyuntural se encuentra siempre una historia de larga duración que mantiene una estructura secular de las condiciones sociales y modela el carácter de una civilización en sus hábitos, costumbres, economía, conflictos, así como naturaliza ciertos modos de hacer y aleja el foco analítico. Empero, la larga duración corresponde a un tiempo histórico no cronológico, sino social y de ruptura, que se pliega sobre sí mismo transformado en sus propios cambios, maduración y ocaso.

la tribuna de discernimiento metodológico que debate sobre la legitimidad de un sistema excluyente.

Empero, la práctica social del arte no sólo ofrece una función primaria contenidista-ilustrativa. Desde la posición de una subjetividad emancipada es conjunción política en la praxis que eclipsa la política misma, con imágenes dialéctico-subversivas escépticas de estética precisa. Cuando el arte se concibe en la contingencia política para ejercer lo político, la producción artística tiene la oportunidad de afirmar coherencia y amplitud simbólicas.

Las prácticas artísticas son intrínsecamente prácticas de lo político, aunque superan su propia predisposición política y articulan signos con una lógica interna, con dispositivos capaces de provocar malestar en un acontecimiento social específico. No obstante, separar arte de la obra de arte despeja su posible efecto contextual, sobre todo si las prácticas bajan del poder, pues se postulan como maquillaje de políticas públicas, de cultura ciudadana y convivencia, experiencias que institucionalizan una manifestación artística, en principio opuesta a lo establecido, pero que, postulada como inversión social, genera plusvalía política.

El despojo es estrategia de varios frentes y se presenta como censura normalizada que construye muros, se apropia de terrenos o integra proyectos estéticos que adjudican en lo visual un compromiso con la sociedad enmascarado de participación y artisticidad. En este sentido, parte del auge de las intervenciones muralísticas en sectores de reactivación económica se debe al interés de un capital latente que puede consignar ganancias económicas y políticas, seguidas del uso de elementos represivos.

Así, al mejor estilo Favela Painting y City Walls Ink, se realizó un primer intento de macromural en Pachuca, que introdujo la figura de Barrios Mágicos en la periferia con intención de generar turismo, seguido de una estridente imitación mal ejecutada en Toluca. Todo esto con el auspicio de la corrupción estatal y Comex: embellecer barrios con ríos de pintura en la misma proporción que la tinta escribe cheques a sus patrocinadores corporativos.

Este tipo de muralística comercializa la miseria, solapa el fracaso de políticas sociales e inscribe en su marcha tres niveles de invisibilización. El primero introduce un entusiasta mecanismo de participación en torno a la pedagogía sobre valores y cultura ciudadana, con elaborados mensajes de conciencia sobre la ciudad

que operan en la ambivalencia: la composición visual urbana es responsabilidad colectiva, desde las directrices del aparato estatal, o en términos más simples, cualquier acto de expresión gráfica o visual en contra de la oficialidad será considerado vandálico.

En el segundo nivel los barrios se excluyen al levantar una superficie cromática que indefina el contexto en un escenario frívolo para el espectador incauto. Los gobiernos populistas fingen democracia mientras normalizan el rechazo con la ilusión de un nuevo urbanismo cultural, política que opera como inversión social pero interviene estéticamente en su más crudo sentido, pues apela a las emociones humanas con la superficie de su propio contexto, como caricatura de la condición del otro. Así, la barriada que se anima por el sentido de cambio dimensiona por un momento la muralística como gestión propia, pero en estas condiciones cualquier transformación ya ha sido medida y ejecutada por políticos, corporaciones y artistas visuales. Políticas culturales sin cultura, arte sin gente.

El cuadro se completa con una tercera invisibilización: la de los números cuando la presentación de resultados incluye cifras sobre reducción de la delincuencia, la violencia, el aumento de la participación cultural y el turismo. Estadísticas del poder que empalidecen en los muros, pero que el papel sabe conservar en forma de cuantiosos beneficios sobre la brecha social, cifras con las que nadie es igual a nadie, salvo en la capa de pintura que arbitra lugares y convierte a la pacificación en un postulado de terrorismo institucional.

Estos muros infames revelan que no todos viven en un mismo país. La dictadura perfecta coloniza el imaginario y sigue operando como solapada publicidad que le ganó la batalla al mural, contrario a la ruta siqueiriana.

Conforme el poder modera su radicalidad, procesos que nacieron en caliente como réplica a la censura instituyen un discurso propio en una estética reconocible, invirtiendo en lo histórico con sus propias posibilidades. El muro pensado en una temporalidad indica que, en los síntomas conflictivos de una época, muestra la pertinencia de rasgos visuales y discursivos en ulteriores procesos de creación, no solo circunstanciales, sino permanentes con formas abiertas a su propia realidad que siguen estando con la idea cada vez más clara de que las casas blancas se oponen a su colorido.

La tarea de las prácticas muralísticas es, entonces,

permanecer en movimiento, porque es así como surgen las subjetividades, es decir, las visualidades de reconocimiento y afirmación que afortunadamente ya no dependen de un Rivera o un Siqueiros para aventurarse a crear, ni reaccionan a una coyuntura porque el ejercicio es constante, ni siguen un programa de partido porque el proyecto de organización es horizontal y territorial, ni solicitan elaboración académica porque su praxis supera el teorismo. Estar en movimiento es estar en contacto lo más posible con las realidades del mundo, las convoca y abre nuevas rutas, hace grietas en la petrificación tanática de los muros del poder.

Se reitera pensar los muros desde una visualidad que es preminentemente práctica de lo social, que en ejercicio de lo político disiente y conjuga estratégicamente su estética. El arte puede servir de fundamento de la *tékhnē*, base material y sensible que sabiéndose parte de un acontecimiento, de un conjunto de haceres, puede configurarse per se. La idea de vanguardia está excluida, por tanto, en la medida que los muralismos no persiguen un fin de belleza último, sino que abreven y decantan en la superficie contradictoria de la realidad, se desentrañan imágenes de una dimensión propiamente humana.

Los muros mexicanos, en este sentido, han promovido históricamente movilización y organización social desde lo sensible, con carácter propio, exponiendo una estética que supera la idea de vanguardia artística en la medida que eleva las contingencias históricas a una argumentación visual capaz de generar identidad, contrahistoria y disidencias ideológicas como matriz de paradigma tanto en lo artístico y plástico como en lo político.

Cuando la dimensión estética se circunscribe directamente en la dimensión política, la visualidad se instituye a partir de la organización autonómica geográfica, económica y social, factor que da salida a un universo de sentido colectivo, donde se evidencian relaciones con el mundo, historicidad, costumbres y, en general, el conjunto cultural que transforma su contexto. Explicación que lleva a reconocer, por ejemplo, en el levantamiento de los indígenas chiapanecos en 1994 formas inéditas de hacer el muro con lugares de enunciación, identificaciones que fundan, nombran, organizan y desplazan significados a una materialización visible de interculturalidad. El otro arte y la otra cultura zapatista son una tarea para “apren-

der a imaginar cosas nuevas”,¹⁰ tarea de todos, que se decide en el pleno asambleario y que con el paso de las décadas no deja lugar a dudas de que existen humanos nuevos inconformes con la mala gobernanza, que a punta de resistencia han pensado no sólo en sobrevivir sino en pervivir poéticamente.

Los murales zapatistas se pintan obedeciendo, tal como sugiriera Sergio *Checo* Valdez, porque es la comunidad que se mira de cara a un pasado la que sigue en movimiento, la que decide sobre su presente y la que imagina la construcción de muchos mundos. Acción tan estética como subversiva porque irrumpe y configura una estrategia de representatividad política en las formas, algo que aterra al sistema, y que sin pensarlo ataca porque instituye autonomías que se escapan de su control. El muralismo pasa de ser un arte oficial a ser parte de la lucha de los pueblos, y sin contradecirse mantiene su espíritu de vanguardia como parte de un movimiento antisistémico. Cristina Híjar señala, por ejemplo, cómo es de primera importancia en el panorama político mexicano reciente la estética zapatista y de los movimientos sociales en la medida que

el arte y la cultura no se reducen a los espacios institucionalizados, se producen y se reproducen en todos los espacios y movimientos sociales, se pelean y se defienden como todo lo demás en juego y constituyen un aspecto fundamental de las resistencias. Bien se dice que como nunca antes en la historia, los procesos culturales son hechos políticos. Los murales zapatistas, al igual que la gráfica del movimiento estudiantil del 68 y que la gráfica oaxaqueña vinculada al digno movimiento magisterial y de la Asamblea Popular de Pueblos de Oaxaca, por mencionar sólo dos ejemplos más, son manifestaciones artísticas que se ubican claramente en la dimensión estética de una nueva subjetividad en donde los sentimientos, las sensaciones y las ideas están también en disputa. En la historia reciente de América Latina, dentro del contexto de sus luchas de liberación nacional y movimientos populares, se han producido una multiplicidad de significantes de formas y soportes diversos (verbales, musicales, visuales, escénicos, entre

¹⁰ <<http://www.regeneracionradio.org/index.php/arte-y-cultura/item/845-mesa-de-trabajo-otra-comunicaci%C3%B3n-otro-arte-otra-cultura>>.

otros) que han incidido de manera definitiva en estos procesos sociales y constituyen la dimensión estética de la utopía presente en todo proyecto político, entendiendo la política como el arte de lo posible y la utopía como generadora desde el futuro de prácticas políticas transformadoras en el presente.¹¹

A estas características propuestas por el zapatismo se suma la continuación de la ruta crítica del primer muralismo en la obra de Polo Castellanos, un muralismo didáctico-subversivo que se asume en pleno como un arte público militante, dispuesto en y para el espacio social, con el compromiso político no de acompañar tangencialmente luchas, sino en la resolución de agenciar diferentes esfuerzos para idear formas de vida en medio de la barbarie del mal gobierno. A saber, sus principios ideológicos son necesidad metodológica para una teoría práctica del cambio y sirven como reflexión de un momento histórico, cuestionando la censura y la privatización de las formas, la cooptación de imaginarios sociales por parte del sistema y las lecturas unilaterales de cómo hacer un muralismo comprometido. En estos términos, postula que en la actualidad existen dos formas muralísticas claras: desde el sistema o fuera de él. Empero, subraya cómo este perfilado antagonismo deviene en una dinámica que inclina la balanza creativa a la periferia, en la medida que la resistencia estética aglutina concepciones que a su vez abren caminos nuevos de trabajo de comprensión de la realidad, posición que deconstruye las falacias en los discursos del poder.

El hecho de que sea, en todas sus letras, muralismo didáctico-subversivo, corresponde a ideas precisas. La primera reivindica la existencia íntegra y militante del muralismo, que nunca ha muerto como concepto y que ha sabido transformarse con el correr de los años, pues si bien la oficialidad no toma en cuenta su vigencia más que como política cultural o adorno en los anaqueles de los museos, hacer muros también es hacer comunidad y sentido de lo colectivo. La dimensión didáctica, por su parte, refiere a la búsqueda metodológica acorde con la construcción de una visualidad heterogénea, teniendo como referencia la escuela de Paulo Freire para resolver problemas tanto prácticos como éticos: aunque la premisa

es la creación a partir de la comunidad, la figura del artista está presente y debe horizontalizar su participación en términos de elemento de colectividad, cuestión complicada para el ego de algunos. De este modo, su acción, efectivamente, ejecuta pero en el nivel de facilitador técnico en el acuerdo, sin jerarquías, en la inquietud, la pregunta, la convivencia, la indicación, la escucha, enriqueciéndose incluso con el azar intrínseco de lo procesual; lo didáctico es herramienta de acercamiento de lenguajes para descubrir sensibilidades a partir de la visualidad. Finalmente, la acepción de subversivo hace énfasis en la acidez del contrasentido, desmarcándolo de lo militante o, en todo caso, ajustándolo a sus debidas proporciones en el hecho de hacer muros desde, con y para la base social en sucinta concepción liberadora del torrente narrativo de lo estético, histórico y político oficial, encargado de invisibilizar toda formación cultural y simbólica que no le conviene. El muralismo didáctico-subversivo es entonces diálogo y apertura, una incomodidad festiva que celebra la dicha peligrosa de estar vivos.

Y bueno, el muralismo ¡VA!, dicen en el frente de Movimiento de Muralistas Mexicanos (MMM). La vigencia e implicación del muralismo en el México de hoy sigue, considerando que la producción de murales es cuantiosa en los movimientos sociales, la empresa privada, grupos culturales, grupos universitarios e incluso la oficialidad. Cabe preguntarse, ¿acaso el muralismo de hoy cuenta con alguna definición? Tal vez. La respuesta, evidentemente, no es algo cerrado o acabado, pero entre los alcances mencionados se reconoce su naturaleza marcadamente práctica en dos dimensiones definidas y en constante diálogo, como son la artística y política-social.

La dimensión política-social provee una imagen acerca del conjunto de relaciones que los sujetos despliegan en ánimo de generar significados sobre su hacer en lo cotidiano, unidad de reflexión positiva, pues en ella radica la posibilidad de buscar:

- Orígenes, que en algunos casos se relatan como mito fundacional. Es forma ficcional y/o rigor histórico estricto, conforman simbolicidad y representación. Formación constante de sujeto-lugar del mundo. Cultura.
- Comunicación de palabra, imagen, sonido. La obra mural conforma narrativa explícita y no explícita, asienta visiones de imágenes que no significan igual en geografías o tiempos históricos distintos, de ahí

¹¹ Crsitina Híjar, "Arte para tiempos infames. Producción artística y movimientos sociales", *Revistas UNAM*, s/f, <<http://revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/50296/45138>>.

que la forma en que se asume y elabora el signo va de acuerdo con lo específico del contexto. Se forja diálogo. La lógica comunicativa es lógica de escucha, propone y conecta, desencanta en cierto grado la contractualidad fría de una sociedad de la plusvalía.

- El sujeto colectivo desdobra lo que subyace en él, devela potencia y materializa sus modos en una realización contextual. Es decir, se enuncia organizándose lo que eleva de su constitución; una visualidad particular, sustantividad del conjunto cultural.
- Se cuestionan las condiciones legales de participación social en el arte, anticipando problemáticas e irrumpiendo con nuevos escenarios para incorporar, desde modos organizativos, nuevas perspectivas técnicas.
- La movilización de imaginarios colectivos que confrontan la resistencia contracultural neoconservadora y el bombardeo ideológico-visual de la industria. La política económica neoliberal es interpelada cuando prácticas de sentido autónomo se salen de su lógica de control no sólo material sino imaginativo.
- Restaurar el tejido social en la horizontalidad procesual, no por consecuencia de una intervención pictórica.

La autonomía social se mueve por la unión de razón y sensibilidad, es decir, por la estética. Sentipensar modula en las condiciones objetivas lo sensible y su articulación en lo instrumental, palanca de dislocación artística y productora de sentido. El muro es, entonces, fuga de su propio anacronismo para reinventarse:

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio, *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2005.
- AGUIRRE ROJAS, Carlos Antonio, *Antimanual del mal historiador o cómo hacer una buena historia crítica*, México, Contrahistorias, 2005.
- ARCOS PALMA, Ricardo Javier, "La estética y su dimensión política según Jacques Rancière", *Nómadas*, núm. 31, Bogotá, octubre 2009, <<http://www.redalyc.org/pdf/1051/105112061010.pdf>>.
- BENJAMIN, Walter, *El autor como productor*, México, Ítaca, 2004

- La obra pictórica es procesualidad colectiva permanente al mantener su carácter monumental y público, pero su finalidad no es el objeto en sí sino los caminos que conlleva.
- El productor mural se organiza como sujeto social y transmuta la concepción de ser gestor visual por aprobación social exclusiva a ser agente de prácticas instituyentes de visualidad autónoma, gestos y hechos sociales.
- Se actualiza el concepto de muralismo, a pesar de y como arte público, para iniciar múltiples rutas que se desarticulan de su carga oficial y entran en la dinámica de la realidad social, ajustándose según los criterios y posibilidades contextuales.
- Es, en sí mismo, novedoso recurso de significación social.
- Se revitaliza el espacio público con la elaboración física de la cuestión simbólica, lo que contraviene la deconstrucción consumista de los imaginarios populares.

La muralística mexicana y las rutas que convoca podrían pensarse entonces como praxis ejercida desde la reflexión colectiva, que se pone en marcha para asomar particularidades contradictorias, articular ideas para la anticipación de cambio, redistribuir lo sensible, hermanar exploraciones de horizontes de la realidad y transversalizar lenguajes. Siempre hablando desde las dos caras de la realidad y deslindando la crítica idealista, la metafísica, la teleología o el activismo tosco, para potenciar en la consistencia material del contexto a un ser humano de reelaboración y como perspectiva de proceso. ▣

- BERSANI, Leo, "Psychoanalysis and the Aesthetic Subject", 2006, <http://www.thebestrevenge.info/Bersani_psychoanalysis_and_the_aesthetic_subject.pdf>.
- BREA, José Luis, *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, México, Akal, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, "El pesimismo no puede tener la última palabra", 2016, <<http://es.rfi.fr/francia/20161020-georges-didi-huberman-el-pesimismo-no-puede-tener-la-ultima-palabra>>.
- ECHEVERRÍA, Bolívar, *Definición de cultura*, México, Ítaca, 2001.
- EMMELHAINZ, Irmgard, "Arte y giro cultural: ¿adiós al arte autónomo comprometido?", 2013, <<http://>>

salonkritik.net/10-11/2013/01/arte_y_giro_cultural_adios_al.php>.

- EMMELHAINZ, Irmgard y Miguel Ventura, <<https://vimeo.com/66254819>>.
- ESQUIVEL, Miguel Ángel, *Siqueiros. Poéticas del arte público*, México, Juan Pablos Editor, UNAM, INBA, 2010.
- EXPÓSITO, Manuel, *Marcelo Expósito / Arte y política (Bogotá, 2008)*, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=dFp_x29PV7c>.
- _____, *Marcelo Expósito / El arte como producción de modos de organización (MUSAC, León, 2014)*, <<https://www.youtube.com/watch?v=hDMGikv2BYU>>.
- GAARDER, Jostein, *El mundo de Sofía*, España, Siruela, 1994.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, "Para una crítica a las teorías de la cultura", en *Temas de cultura latinoamericana*, Toluca, UAEM, 1987.
- GUADARRAMA, Guillermina, "El muralismo después de Siqueiros, retos y perspectivas", 2015, <<http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/50316>>.
- HARVEY, David, *Ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad y la revolución urbana*, Madrid, Akal, 2013.
- HÍJAR, Alberto, *La praxis estética. Dimensión estética libertaria*, México, INBA, 2013.
- HÍJAR, Cristina, "Arte para tiempos infames. Producción artística y movimientos sociales", *Revistas UNAM*, s/f, <<http://revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/50296/45138>>.
- SUBCOMANDANTE INSURGENTE MOISÉS y Subcomandante Insurgente Galeano, "Los muros arriba, las grietas abajo (y a la izquierda)", 2017, <<https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2017/02/14/los-muros-arriba-las-grietas-abajo-y-a-la-izquierda/>>.
- ORTIZ, Marisela y Beatriz Borjas, "La Investigación Acción Participativa: aporte de Fals Borda a la educación popular", *Espacio Abierto*, vol. 17, núm. 4, Venezuela, octubre-diciembre 2008, <<http://www.redalyc.org/pdf/122/12217404.pdf>>.
- RANCIÈRE, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- _____, "Repensar la estética", <<http://revistaerrata.com/ediciones/errata-9-eticas-y-esteticas/repensar-la-estetica-dialogo-con-ranciere/>>.
- RAUNIG, Gerald, "Instituto europeo para políticas culturales progresivas", 2015, <<http://eipcp.net/transversal/0507/raunig/es>>.
- _____, "Prácticas instituyentes, nº 2. La crítica institucional, el poder constituyente y el largo aliento del proceso instituyente", 2015, <<http://eipcp.net/transversal/0507/raunig/es>>.
- RICHARD, Nelly, "Lo político en el arte: arte, política e instituciones", 2015, <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard>>.
- SCRIBANO, Adrián, *Cuerpo(s), subjetividad(es) y conflicto(s). Hacia una sociología de los cuerpos y las emociones en Latinoamérica*, Buenos Aires, Ciccus, 2009.
- _____, *Encuentros creativos expresivos: una metodología para estudiar las sensibilidades*, Buenos Aires, Estudios sociológicos, 2013.

SEMBLANZA DEL AUTOR

JOHN UMAÑA CABEZA • Bogotá, 1987. Estudios en arte desde temprana edad, licenciatura en Educación Artística en la Universidad Distrital y maestría en Estudios Visuales en la Universidad Autónoma del Estado de México. Su acercamiento al muralismo se ha dado de múltiples formas, labor tanto académica como profesional en comunidades campesinas e indígenas de Colombia y México, donde a partir del trabajo conjunto en actividades con la Universidad Campesina en la Comunidad de Paz de San José de Apartadó en el Urabá antioqueño o la Escuelita Zapatista con el EZLN en Chiapas, se ha permitido conocer experiencias de resistencia y autonomía social, en las que el muro es eje de articulación y construcción, un espacio que posibilita desde su sentir/pensar el tejido social necesario para consolidar no solamente experiencias políticas exitosas, sino una forma de ver y hacer estética que realmente apuesta por la vida.