

Muralismo y resistencia en el espacio urbano

Muralism and resistance in the urban space

Polo Castellanos

Universidad Autónoma Metropolitana, México
muhekanecok@hotmail.com

Resumen. Desde la perspectiva del muralismo actual nacido en México, un arte que insistentemente el Estado y sus instituciones dan por muerto, por sus contenidos políticos y sociales, se plantean varias rutas que desde el arte y la cultura muchos artistas hemos tomado, buscando consolidar uno de los principios más fuertes del muralismo: su discurso didáctico y subversivo. Estas rutas se trazan básicamente desde la construcción social de un arte al servicio de la colectividad en el espacio público y en la construcción o resignificación del territorio. Desde el planteamiento de dos vertientes primordiales del muralismo militante actual en el espacio público: el muralismo comunitario y el muralismo colectivo, se generan herramientas de resistencia y construcción que funcionan como alternativas a la imposición y sometimiento al poder hegemónico, al neocolonialismo y al capitalismo voraz.

Abstract. From the perspective of current muralism born in Mexico, an art which state its institutions insistently give up for dead because of their political and social content, a number of paths are suggested which many artists have taken from art and culture, seeking to consolidate one of the stronger principles of muralism: Its educational and subversive discourse. These paths are drawn primarily from the social construction of an art at the service of the collectivity in the public space and in the construction or resignification of territory. From the two-pronged approach of current militant muralism in the public space: community muralism and the collective muralism, tools of resistance and construction are generated that operate as alternatives to the imposition and subjection to hegemonic power, neo-colonialism and the voracious capitalism.

Palabras clave. Muralismo; resistencia; espacio público; arte.

Keywords. Muralism; resistance; public space; art.

Formato de citación. Castellanos, Polo (2017). Muralismo y resistencia en el espacio urbano. *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 7(1), 145-153. <http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/castellanos>

Recibido: 15/03/2017; **aceptado:** 29/03/2017; **publicado:** 03/05/2017
Edición: Almería, 2017, Universidad de Almería

Muralismo y poder

A partir de la muerte del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, se planteó desde el Estado y sus instituciones la muerte también del muralismo dados sus "incómodos" contenidos políticos y sociales, al fomentar la apertura y entrada de un arte de "ruptura" totalmente apolítico y muy acorde al capitalismo. Así, de ser un arte de Estado que construyó y consolidó gran parte de los imaginarios colectivos de patria y nación, el muralismo mexicano se convirtió en un arte de resistencia y comenzó a crear nuevas rutas para su desarrollo en el espacio público. Replanteando la relación intrínseca entre arte y política, el muralismo comenzó a generar desde los años setenta rutas multidisciplinarias y de acción directa sobre el espacio urbano, resignificando y replanteando un arte social construido desde la gente, con la gente y para la gente de manera comunitaria y colectiva, dándole en este sentido herramientas de construcción social y resistencia, como la ocupación de espacios urbanos planteados desde el arte público con todas las connotaciones políticas y sociales que esto conlleva dentro de un territorio específico.

Partiendo de las dinámicas de construcción y manipulación de los imaginarios colectivos, observamos que estos imaginarios construidos desde la imagen pasan necesariamente por el ejercicio del poder para legitimarlo (Bazcko, 2005), sostenerlo o transformarlo. Así, el Estado va creando una serie de elementos simbólicos que van a fortalecer y justificar a modo sus acciones, instalando en el imaginario social lo políticamente correcto y necesario para ejercer su poder, generando dependencias de la población hacia ciertos aspectos de la vida cotidiana.

El papel del arte público, por sus estrategias de distribución, resulta fundamental ya que comienza incluso a generar identidades visuales desde el espacio público; las grandes esculturas geométricas, por ejemplo,

comienzan a formar parte de un imaginario identitario, en algunas ciudades, de una cultura "moderna", "vanguardista" y "sofisticada".

Sin olvidar que la manipulación del imaginario colectivo construido por las imágenes pasa necesariamente por el ejercicio del poder, el espacio público urbano se convierte en un territorio donde confluyen herramientas de manipulación y resistencia muy poderosas.

Dentro de este contexto, el espacio público se vuelve estratégico. Por un lado, es un espacio de conflicto que se plantea desde el propio sistema en un juego perverso de control y apropiación, desde la sociedad del espectáculo, convirtiéndolo en un espacio de concesión y negociable a modo. Es decir, el espacio público es utilizable pero generalmente alineado a las reglas del sistema. Sin embargo, en la realidad, este espacio se ocupa en función de toda una serie de lineamientos que van desde lo arquitectónico hasta lo político que son dictados desde las instituciones del Estado. Así, la intervención del espacio queda supeditada a los criterios institucionales o individuales de quienes están a cargo de las infraestructuras públicas e incluso al servicio de los mercaderes del capitalismo. Estas infraestructuras se vuelven una extensión del control desde el discurso oficial de lo políticamente correcto; de las estrategias culturales de sometimiento de los dominados al poder y de manipulación del capitalismo salvaje.

La inclusión del muralismo en una definición sobre arte público hecha por la crítica de arte y activista política Nina Felshin:

- Que es procesual, orientado al proceso de realización y percepción.
- Se localiza en emplazamientos públicos.
- Es una intervención temporal.
- Utiliza técnicas de los medios de comunicación.
- Utiliza métodos colaborativos en su ejecución, se vuelve comunitario. (Felshin, 2001, pp. 85-86).

Lo anterior limita muchas formas de hacer muralismo, aunque sin quitarle su carácter público, ya que el muralismo mexicano actual va mucho más allá, no siempre utiliza técnicas de los medios de comunicación, ni se limita a los "métodos colaborativos" ni siempre es temporal. También, el fanático discurso del "arte por el arte" descargado de todo contenido social o político –contradictorio en esencia ya que lo apolítico es una posición política– han hecho que los discursos oficiales pretendan anular al muralismo. Como podemos ver, también el discurso académico ha venido planteando al arte público con toda una serie de características más parecidas a una receta que a una disciplina artística, y que están encasillando al muralismo actual, o más bien lo están limitando a una sola manera de hacer muralismo dejando afuera otras formas y dinámicas.

Por otro lado, el espacio público también se convierte en el espacio de resistencia de una cultura y de un arte que no se alinea a los dictámenes oficiales del régimen; se vuelve el espacio ideal para el arte militante, el muralismo militante, colectivo y comunitario, tres conceptos que contradicen lo dictado y emprendido por el estado, sus instituciones, y también por una guerra cultural y neocolonialista definida desde Washington, desde donde, en lo general, se estipula lo "estético" y "políticamente correcto" para el arte (Castellanos, 2014; Rodríguez, 2012; Stonor, 2003). Entonces, el espacio público se define también como un campo de batalla justamente por lo estratégico que representa, un campo de batalla en el que las armas son las imágenes, y la obra de arte, también, desde el discurso, y no meramente desde la cuestión estética. Sin embargo, sucede un fenómeno de apropiación que es constante cuando el Estado o las políticas sociales no pueden contener las manifestaciones culturales: se apropian de ellas, las reciclan y las devuelven como modas y "creaciones" originales; neodiscursos con nuevos aparatos teóricos descargados totalmente de su sentido y contenido social y político.

Así, por ejemplo, el grafiti, que de ser un acto de resistencia, en la mayoría de los casos vandálico y clandestino, ahora, gracias a los curadores y galerías del capitalismo se vuelve una obra de arte, una mercancía más del mercado del arte y hasta una corriente artística con fundamento en el individualismo más feroz que se ha visto en los últimos tiempos. Un grafitero encumbrado por la fama y una galería es como una diva de la farándula. Sin embargo, y hay que señalarlo, no todo el grafiti ha podido ser alineado, solo aquel vacío de contenido, porque, cuando el grafiti comienza a narrar historias, deja de ser grafiti para convertirse en muralismo aunque se utilicen las herramientas tradicionales del grafiti: el aerosol. Y sigue siendo perseguido porque además erróneamente está vinculado a problemas de carácter social y de salud: es “marginal” y de “drogadictos”. En este sentido seguimos observando que las rutas del arte, cuando no están alineadas a los cánones estéticos y políticamente correctos para el capitalismo, no tienen legitimidad. Lo mismo ocurre con el estencil y la gráfica urbana, o conocidos como "neográfica urbana".

Así, el "arte urbano" se vuelve un escape y, al mismo tiempo, una respuesta contra el arte político. Obras hermosas estéticamente que invaden los espacios públicos pero carentes de contenido o de funcionalidad social. A esto, los especialistas que tienen que encasillarlo todo para poder ordenar sus ideas le dicen: neomuralismo o muralismo actual. O simplemente insisten en que el muralismo está muerto porque ya no tiene discursos sociales, como señaló en una visita a México hace poco tiempo el crítico y ensayista Eduardo Subirats. Falso.

Poniendo las cosas un poco en su lugar, el espacio público, entre otras características, no pertenece a los artistas ni a nadie en particular, ni siquiera al Estado, que es el que erróneamente se encarga de administrarlo. El espacio público es un territorio, con todas sus connotaciones, que pertenece a la gente que lo habita y lo circula, es éste el que ubica también los sentidos de identidad y pertenencia de los pueblos, la memoria y hasta las tradiciones. Es un espacio: COLECTIVO, definido por la convivencia de infinitas individualidades que interactúan cotidianamente en él. Por lo tanto, tiene su carácter específico, sus propias dinámicas y una diversidad cultural sin parangón, desde la plazoleta más aislada en la montaña hasta los grandes zócalos y plazas de las grandes urbes, por ejemplo.

Entonces, respetar el espacio público como tal es respetar también a la gente que lo cohabita. Por lo tanto, la obra de arte en determinado espacio debe responder primero a las necesidades sociales, identitarias y políticas de la comunidad, y no al ego de los creadores ni a las políticas estéticas de los regímenes. Imponer en el espacio público es coadyuvar en las estrategias culturales diseñadas para desvincular toda participación o gestión colectiva, comunitaria, solidaria y, por tanto, humanitaria. Es desvincular a las comunidades de su memoria histórica, de sus formas de convivencia, de organización comunitaria, y es facilitar reductos al colonialismo y entregar herramientas a los regímenes neoliberales que apuestan a la globalización de la cultura y el sometimiento de los pueblos al poder hegemónico, como hemos podido constatar en reiteradas ocasiones.

Es a través de la configuración del imaginario colectivo como también se construye una nación o se domina a un pueblo. El muralismo mexicano histórico, junto a la gráfica, fue uno de los detonadores y fijadores de los imaginarios sociales sobre patria y nación, sobre nuestra identidad, nuestra historia y memoria, como ya he mencionado. Imaginarios que hoy han sido manoseados vulgarmente por los nuevos historiadores, intelectuales y artistas al servicio del poder. Por tanto, el muralismo mexicano actual ya no tiene legitimidad para ellos, estorba en esta nueva reconfiguración de la memoria que coadyuva en el sometimiento de nuestros pueblos. Entonces, se ha venido construyendo la idea de que el muralismo actual es todo aquello que se pinta en los muros, muy conveniente si se trata de deslegitimar un arte social. Así, grafiti, arte callejero o urbano y "gigantografía" (las obras "grandotas", como le dicen los muralistas argentinos) caben dentro del mismo saco del muralismo. Pero cuidado, el muralismo no es decorar edificios o espacios públicos con “bonitas” imágenes que esconden la realidad bajo el tapete y que distraen del acontecer cotidiano con megafloremitas y manitas entrelazadas hasta la náusea.



Aspecto de la dinámica de construcción colectiva en el laboratorio de muralismo de la cárcel de mujeres de Santa Martha Acatitla

Existen dos formas en las que el muralismo actual se convierte en una herramienta de resistencia muy eficaz: el muralismo comunitario y el muralismo colectivo. Aunque parecen conceptos similares, y para mucho hasta son sinónimos, en la práctica del muralismo son conceptos distintos pero que están esencialmente ligados.

Muralismo comunitario

Cuando se plantea el muralismo dentro de una comunidad determinada, uno de los objetivos es buscar la participación de la comunidad en la elaboración de la obra. Esto genera muchos vínculos con la comunidad, pero la acción es limitada si no se plantea un trabajo colectivo como vamos a ver más adelante. Es decir, la comunidad interviene en el proceso de construcción de la obra de muchas maneras, pero no interviene directamente en el diseño al carecer de los elementos y herramientas plásticas necesarias para la elaboración de un mural; en pocas palabras, la comunidad ayuda a pintar la obra sobre un diseño ya elaborado.

Ésta práctica del muralismo comunitario es muy recurrente entre muchos artistas que confunden no solo el proceso colectivo con el comunitario, sino que, además, la obra se convierte en una extensión del ego del artista como mecenas ideológico. Si bien hay una participación real en la elaboración de la obra, no la hay en el diseño, el debate, la investigación o la ejecución de la misma. Así, el muralismo comunitario se reduce al “yo diseño y la comunidad ayuda”. Sin embargo, se genera un vínculo directo de empoderamiento sobre la obra y el espacio público que es muy importante: “yo pinté ahí”, “yo ayudé”, y esto detona en una identificación directa. De igual forma, se van generando otro tipo de vínculos con gente que participa de la obra en otros aspectos de la vida cotidiana, como el asunto de la comida para quienes están colaborando en la obra, el hospedaje para las o los artistas, la cooperación para la pintura, ayudar en el andamiaje si lo hubo; en fin, un sinnúmero de actividades que se desarrollan en torno al trabajo.



Trabajos en el mural "Acciones colectivas por la justicia", cárcel de mujeres de Sta. Martha Acatitla

A mi parecer, todo esto es acertado. Sin embargo, no hay una involucramiento más a fondo ni de parte del artista ni de parte de la comunidad, no veo un compromiso real con la problemática de la comunidad, con sus dinámicas o con su realidad, y hay que recordar que el espacio comunitario es de todos, no le pertenece al artista, y éste debe respetar el espacio común y colectivo. Entonces, la obra debe responder

primero a las necesidades comunitarias: ¿qué es lo que la comunidad quiere que se pinte en sus espacios?, ¿cuáles son las inquietudes, pensamientos, propuestas y necesidades de la comunidad? Partiendo de aquí, las y los artistas deben entonces construir un diseño que, además, respete el espacio arquitectónico y el entorno, pero, lo más importante, un compromiso con la comunidad.

Muchas de las respuestas a estas interrogantes están en la forma en la que los artistas y las comunidades se acercan. Básicamente, este acercamiento se da en las dos direcciones. La primera, responde a una necesidad comunitaria en la que la gente se acerca al artista por conocimiento o referencias de su trabajo, experiencia o trayectoria, le solicita la elaboración de un mural y establece un diálogo en el que manifiesta sus necesidades o propuestas. La segunda, responde a la necesidad del artista, o las y los artistas, que se acercan a la comunidad y proponen la elaboración de un mural, debaten con la comunidad, dialogan y llegan a un acuerdo. Aquí, en este diálogo se plantea la importancia del arte público en la comunidad y todos los beneficios que esto conlleva, se hace un trabajo de sensibilización al respecto, como si se estuviera haciendo un trabajo de concientización sobre la importancia de saber leer y escribir en términos pedagógicos en la alfabetización. Así, se van construyendo mecanismos de comunicación entre la comunidad y el artista, pero sobre todo se van abriendo rutas para el muralismo.

El muralismo colectivo

En 1974, el Taller de Investigación Plástica (TIP) proponía “un nuevo arte colectivo” que respondía al anquilosamiento del muralismo tradicional y que sugería "buscar en la práctica la participación social del arte, buscando la interacción con comunidades específicas y, junto a éstas, procurar la transformación de las estructuras básicas de la producción cultural" (Hijar, 2008, p. 141).

En este sentido, lo primero ha sido ubicar un marco teórico para desarrollar un trabajo colectivo tan complejo, y aquí se plantea uno de los retos: ¿cómo enseñar a pintar? O, más bien, ¿cómo obtener las herramientas necesarias para que alguien con poco contacto con la pintura tenga los elementos necesarios para poder desarrollarse a discreción? Y en este punto yo he propuesto un trabajo parecido al de la alfabetización planteada por Paulo Freire en *La educación como práctica de la libertad* (Freire, 1969) y en todo este análisis que hace sobre *La pedagogía del oprimido* (Freire, 1970), llevando la experiencia como alfabetizador al terreno del muralismo planteado también como una práctica de la libertad. Es decir, un muralismo liberador, práctico y, por supuesto, subversivo.

De esta manera, el muralismo se plantea desde las bases y no desde el artista, desmitificando que el artista es un genio todopoderoso y un mecenas ideológico. Por el contrario, éste asume su rol como parte de la colectividad, sin jerarquías, únicamente llevando a través de lo que he llamado *laboratorio de muralismo* prácticas concretas como inducir a la acción, en el papel de facilitador, pero no proponerla, estas deben salir de la colectividad misma y, lo más importante: coordinar únicamente y mandar obedeciendo —uno de los resultados de este laboratorio que vale la pena destacar son los murales realizados con presas en la cárcel de Santa Martha Acatitla en la Ciudad de México en los años 2012-2014—. Esto es fundamental en todo proceso colectivo o de colectivización de la obra mural. Sin él, el resultado no es más que una obra más dirigida a gusto y antojo de su director y realizada comunitariamente. Pero aún más importante resulta el diálogo: “la conquista implícita en el diálogo es la del mundo por los sujetos dialógicos, no la del uno por el otro. Conquista del mundo para la liberación de los hombres” (Freire, 1970, p. 108). Aquí se trata de buscar el empoderamiento de quienes toman el laboratorio y pintan el mural a partir de un diálogo permanente, desde la humildad en el reconocimiento del otro y su autopertenencia a la diversidad: todas las voces deben ser escuchadas y respetadas, y todas las voces deben hacerse escuchar. Esto se

implementa a través de ejercicios plásticos y debates con temas concretos que van desde el cuerpo, la identidad, la violencia o el género, y otras temáticas que surgen y plantean quienes participan en el laboratorio. En el caso de las internas, muchos de los temas están vinculados a su experiencia individual y a un cuestionamiento permanente sobre su identidad desde la cárcel: ¿quién soy?, ¿cómo llegué aquí?, ¿qué siento?, ¿cómo vivo la cárcel y el encierro?

Y dentro de esta toma de conciencia es como se hace posible la enseñanza de elementos técnicos de carácter plástico necesarios para la construcción de una obra mural sea el tema que sea. Pero también de formas y dinámicas de trabajo que facilitan el proceso: trabajo colectivo, escuchar, delegación de responsabilidades dentro y fuera del laboratorio y del mural, diálogo permanente, rompimiento con estereotipos, desde género hasta políticos y sociales. Y, sobre todo, construir a partir de la realidad circundante, desde la identidad individual, hasta la búsqueda de un sistema simbólico, desde el debate, la discusión y el consenso, que los identifique colectivamente y los empodere.



1er mural poliangular, "Tiempo, fuerza y esperanza", creado colectivamente por internas de la cárcel de mujeres de Sta. Marta y resultado del Laboratorio de muralismo

El muralismo es peligroso

Podemos observar hasta aquí que el muralismo va mucho más allá de los muros o el soporte que lo contienen. El resultado, sí es una obra plástica para la discusión, el goce y disfrute del espectador circundante. Pero, para quienes participaron, también es trabajo y construcción colectiva, organización comunitaria, autonomía, formas de rebeldía y resistencia –desde el momento en que se plantea tomar un muro, por ejemplo–, responsabilidad, toma de conciencia, respeto y, lo más importante, reconocer que se puede dejar de pensar y actuar como oprimidos y tomar acciones e iniciativas. Todos, elementos que se van transmitiendo al resto de la comunidad.



Polo Castellanos (2013), "Se presume culpable". Mural en el patio del Colegio de Abogados del Derecho Público y Privado de México. La obra hace referencia a la impartición de la justicia en México, el papel y compromiso de los abogados con su ejercicio. Tiene una función didáctica, pero también genera un debate permanente con el entorno y el espectador, que básicamente está conformado por abogados y magistrados.

El muralismo se plantea desde la identidad también, primero individual y luego colectiva, entendiendo que las identidades colectivas no necesariamente están vinculadas a grupos organizados (Giménez, 2009, p. 39). También, desde sistemas simbólicos concretos que juegan un papel fundamental en el proceso de creación y en los resultados. En el muralismo pareciera que el tiempo se detiene y hasta se vuelve muchas veces atemporal; se mezcla el presente con el pasado para contextualizar la realidad que circunda y muchas veces hiera. Afirmar que el muralismo esta fuera de contexto en nuestra sociedad es un gravísimo error, el muralismo es una disciplina artística, independientemente de su estética, que responde socialmente; que se inserta en el espacio público y lo transforma; que tiene una utilidad social concreta; que genera el diálogo con la sociedad, con las masas; que genera un debate con la realidad; que recupera, resignifica o crea territorios. Con un lenguaje propio, el muralismo es un discurso en todas sus formas. Hemos visto que un mural altera de manera impresionante todo el entorno y trasciende las fronteras del espacio geográfico, se inserta en la vida cotidiana de las personas y se genera una transformación inevitable en los aspectos de la vida de la comunidad donde se pinta este mural, y de manera más acentuada cuando se crean murales colectivos o comunitarios, ya que estos generan muchas otras cosas que aparentemente no tienen nada que ver con el arte.

Es muy importante que tomemos en cuenta que el muralismo como obra pública, independientemente de las ideologías, las obras se vuelven experiencias didácticas, pedagógicas y hasta subversivas, y, por lo tanto, inevitablemente se instalan en el imaginario social del entorno. El muralismo es un arte peligroso. Además, dentro de toda esta mecánica, el muralismo no está presente en los nuevos y huecos discursos del arte actual que vienen del centro a la periferia y, por tanto, no tiene acceso en los medios de comunicación. El muralismo, hoy solo se ve en el espacio público, en las calles adonde pertenece y donde está más vivo que nunca.

Bibliografía

- Bazcko, Bronislaw (2005). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Castellanos, Polo (2008). El expresionismo abstracto, típicamente norteamericano. *Archipélago*, 64, 59-62.
- Felshin, Nina (2001). ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. En Paloma Blanco, Jesús Carillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 73-94). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Freire, Paulo (1969). *La educación como práctica de la libertad*. México: Siglo XXI.
- Freire, Paulo (1970). *La pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI.
- Giménez, Gilberto (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México D.F.: CONACULTA-ITESO.
- Hijar, Cristina (2008). *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*. México D.F.: UAM-CONACULTA.
- Rodríguez, Miguel (2012). La perspectiva latinoamericana de la potencia cultural estadounidense. En Antonio Niño y José Antonio Montero (eds.), *Guerra fría y propaganda. Estados Unidos y su cruzada cultural en Europa y América Latina* (pp. 277-310). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Stonor, Frances (2003). *La CIA y la guerra fría cultural*. La Habana: Ciencias Sociales.



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de [Atribución CC 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Usted debe reconocer el crédito de la obra de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede compartir y adaptar la obra para cualquier propósito, incluso comercialmente. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que tiene el apoyo del licenciante o lo recibe por el uso que hace. No hay restricciones adicionales. Usted no puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros hacer cualquier uso permitido por la licencia.

