

LA PINTURA MURAL COMUNITARIA

Leonel Cortés Zepeda*

La presencia de los grupos sociales en la realización de murales se ha incrementado notoriamente en las últimas décadas. Esto obedece tanto a la censura como a la falta de apoyo a proyectos de tipo muralístico, ya sea por parte de instituciones gubernamentales y organizaciones no gubernamentales, así como entidades educativas. Por otro lado, los artistas plásticos han despreciado a esta actividad debido a la novedad de las prácticas artísticas vigentes como el performance, la instalación, el arte conceptual, la pintura del cuerpo y el arte digital, entre otras. Su producción artística se ha individualizado y aislado, insertándose en un mercado de obras de consumo, donde las galerías y los coleccionistas son los compradores que protegen sus bienes artísticos. Por estas razones, grupos de autodidactas y grupos étnicos han optado por esta práctica muralística, con el solo fin de expresarse.

Los grupos sociales, los individuos autodidactas y autogestivos, así como los grupos y colectivos independientes, se han dado a la tarea de realizar murales colectivos. En esta medida, los ciudadanos se convierten en los protagonistas del arte público, que a la vez es una forma de resistencia social.

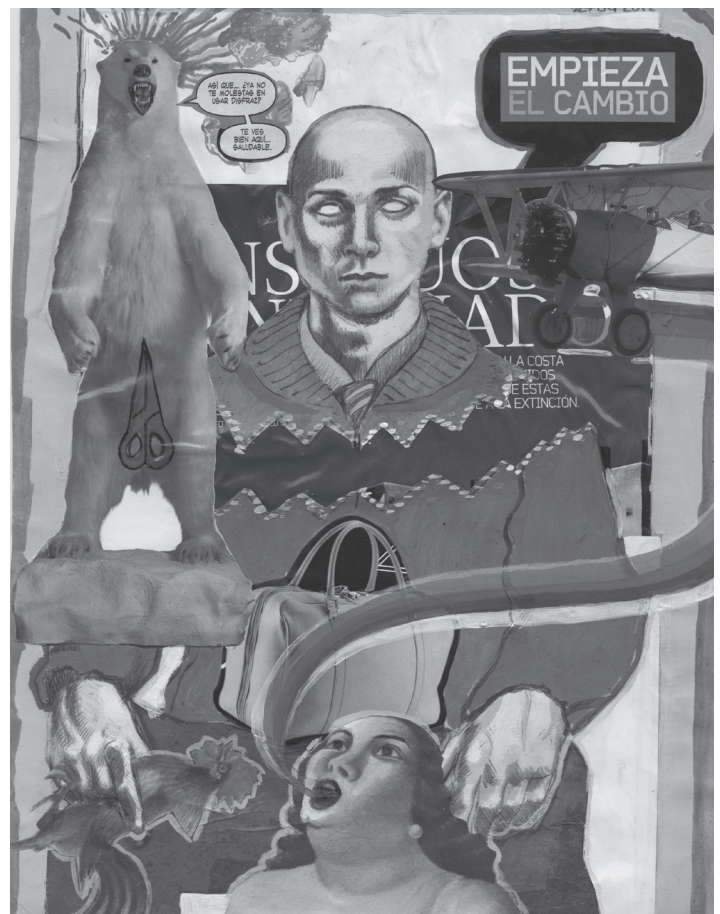
El muralismo es practicado de forma independiente por algunos artistas influidos por el muralismo tradicional de los años veinte y setenta, como Luis Nishizawa, Guillermo Ceniceros y Eduardo Cohen, entre otros. Aunque la realización de murales no es una tarea exclusiva de artistas especializados, ni tampoco está limitada por las técnicas modernas, muchos de ellos se ven enriquecidos con las proyecciones, el video, la multimedia, el aerosol, el aerógrafo y el arte digital.

Por otro lado, el muralismo sigue teniendo un espacio formal en la educación, como es el caso de la asignatura de Pintura Mural que se imparte en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la UNAM, o como el Taller de gráfica monumental de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) fundado en los años ochenta por Arnold Belkin.

Como ya hemos mencionado, grupos de la sociedad civil y los grupos étnicos, han propiciado el desarrollo de los proyectos muralísticos. Consideramos que el muralismo realizado en los años 20 y 70 influye de manera significativa en estas realizaciones; ya que el trabajo colectivo era una actividad del trabajo artesanal. Considerando esta premisa Jean Charlot explica:

La pintura mural fomenta menos el orgullo egocéntrico que cualquier otra forma de las Bellas Artes. Sólo el mal muralista puede permanecer inmune a la atracción objetiva de una arquitectura, a las responsabilidades sociales involucradas al hablar en las paredes públicas...Tra-

bajar con albañiles enfatiza el hecho de que el arte es también un ejercicio manual, que la pintura mural y la pintura de brocha gorda son gemelas. En México los andamios y los overoles eran más que un símbolo; expresaban una necesidad funcional que tendía hacia alguna forma de organización colectiva.²⁶



* Docente en la Coordinación de Educación y Humanidades de la Universidad Autónoma del Carmen.

²⁶ Cimmet S., Esther, Movimiento Muralista Mexicano, México, UAM- Xochimilco, 1992, p.56.

Bajo este parámetro, la interpretación histórico-social que ofreció el muralismo promovió el interés en la construcción de un sentido comunitario, a partir de un imaginario de identificación estética y política. En su momento se fomentó un rechazo hacia lo extranjero, lo cual funcionó como factor de resistencia cultural y exacerbó los estereotipos de lo mexicano. De la misma forma, los grupos sociales y étnicos recrean su propia consigna de resistencia e identidad, valorando su lenguaje, costumbres y creencias. Estos grupos, utilizan símbolos populares y su enfoque histórico es regionalista e inmediato; asimismo, los lenguajes visuales que utilizan, en algunos casos específicamente artísticos.

Estas prácticas colectivas son generalmente anónimas y de carácter efímero, sus medios de expresión en algunos casos son el graffiti, y los grupos de productores subsisten de forma independiente en cooperativas. Eventualmente son apoyados por sus mismas comunidades o grupos de acción política, como es el caso del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en la Selva Lacandona.

El funcionamiento dentro de los proyectos muralísticos de grupos sociales se torna en un sentido de participación comunitaria, generando un proceso de cooperación y participación. La problemática social que impera en estas comunidades es el centro de este muralismo comunitario; sus propias necesidades, la discriminación, la marginación, la enajenación mediática, y los modelos culturales hegemónicos, así como los conflictos bélicos en que se ven envueltos y la represión política que se practica en su contra.

En gran medida, el trabajo en equipo, es la fortaleza de estos proyectos, Siqueiros planteaba que el trabajo en grupos enriquece emotivamente, y afirmaba que “el trabajo colectivo es la forma orgánica correspondiente a la pintura monumental”.²⁷ Este trabajo en equipo genera una riqueza de capacidades y experiencias individuales dentro de un ambiente de disciplina colectiva.

En México existen diversos proyectos de esta índole, como el proyecto *Murales en proceso. Una experiencia comunitaria*. Este proyecto funciona de manera autogestiva sin depender de ninguna organización institucional, por eso los muralistas son voluntarios de la sociedad civil. Dicho proyecto nace de la búsqueda de un beneficio colectivo a través de la participación de la comunidad. Los postulados del grupo son:

- Contribuir a mejorar el entorno a través de la visualidad y mediante acciones de carácter autogestivo.

- Producir bienes culturales comunitarios, que refuercen la identidad de sus propios habitantes.

Este proyecto fue iniciado y fundado por Nicandro Puente, las obras muralísticas en su concepto, plantean un sentido de recuperación, valoración y solidaridad.

Los sucesos del terremoto de 1985 fueron la pauta para la realización de dicho proyecto, ya que los seis murales realizados hasta el momento, transformaron el significado de los espacios habitacionales de la Unidad Nonoalco-Tlatelolco, una de las zonas habitacionales más afectadas por el terremoto.

Puente señala: “pintamos a la intemperie y vivimos el arte como ritual solidario de identidad humana, para retener en los ojos del transeúnte la memoria, nuestra historia y preservar nuestra especificidad cultural”.²⁸

Al momento de escribir el presente ensayo, aún faltan cuatro murales por realizar dentro del proyecto.

De igual forma, existen los murales comunitarios realizados en Chiapas por comunidades rurales, patrocinados por ellos mismos y en algunos casos por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, (EZLN) actualmente ya desaparecido. Estos grupos proyectan un sentido de identidad local y en su mayoría han desaparecido por su carácter efímero y contestatario. Dichas obras incluyen imágenes de personajes revolucionarios como Emiliano Zapata y Ernesto Che Guevara en sus discursos visuales. Hay que subrayar que estos grupos comunitarios son vulnerables a las políticas de Estado y plantean mecanismos de resistencia a través de sus murales, por lo que construyen una democracia cultural. Uno de los autores es *El Checo* Valdez, quien actualmente está encarcelado por insurrección y atentar en contra del sistema político vigente. Su reclusión remite a la idea de que ejercer la expresión artística es un riesgo en nuestro país.

En el contexto urbano colectivo como Neza Arte Nel, la organización independiente del Circo Volador y Muralistas Mexicanos A. C. Los cuales realizan actividades como talleres y conferencias. Neza Arte Nel y el Circo Volador son grupos que se enfocan a la producción de un arte urbano y su medio de expresión es el graffiti. No está de más decir que hoy el graffiti es un fenómeno global que se inserta en el árbol genealógico del muralismo; de hecho, cabría mencionar la función del graffiti como un medio de expresión y comunicación a través de formas y colores. Este movimiento se vincula a la pintura de aerosol como medio plástico y sus soportes son las bardas, paredes, autobuses y todo tipo de soporte urbano.

Acercas de la condición ideológica del graffiti Manuel Springer dice que éste: [...] surge a partir de una crítica del museo y las galerías, así como la comercialización del arte. Es efímero por naturaleza, se centra en el momento y en las circunstancias. Utiliza lenguajes que imperan en la urbe.²⁹

Por tal motivo el graffiti es un lenguaje que se apropia del empleo de los programas digitales, obedeciendo a una temporalidad y una crítica a la sociedad de consumo y mediática, efectuados por colectivos anónimos.

Para ampliar esta revisión del muralismo, señalemos que en otros países se ha generado una proliferación de proyectos y movimientos muralísticos. Por ejemplo los proyectos realizados en Cuba Muraleando y Cubabrazil.

El proyecto Muraleando surge de la necesidad que tienen los creadores jóvenes de expresarse en espacios públicos. El director del proyecto, Manuel Valdrieck, lo describe como un proyecto en donde interactúan el arte y el pueblo, ya que su objetivo es “vincular el arte a la gente común”. En este proyecto las intervenciones se realizan en barrios populares, en donde las paredes, los tanques de basura, las plantas... se

²⁷ Siquieros, David Alfaro, Sobre integración plástica, en Espacios, *Revista integral de arquitectura y artes plásticas*, octubre de 1952, No. 11- 12, Jalapa, México. Grafica y Ediciones, p. 9

²⁸ Entrevista realizada a Martha E. Lozano. M, *Red urbana de muralismo comunitario*. 18 mayo de 2006.

²⁹ Encuentro de pintura mural, José Manuel Springer, Panorama de la pintura mural, 16 de mayo de 2006.

transforman en pinturas y esculturas urbanas. Este proyecto es realizado por los propios habitantes de los barrios.

Cubabrazil, proyecto apoyado por la UNESCO, consta de diversas actividades, como talleres, colaboraciones, trabajos comunitarios y conferencias. Cubabrazil, radicado en Berlín, tuvo lugar por segunda vez en Cuba, con motivo de la celebración de la Novena Bienal de la Habana. En el año 2003 se llevó a cabo una primera intervención, en la que 17 artistas procedentes de Brasil, Alemania y Cuba unieron sus fuerzas, para realizar incontables pinturas, murales a gran escala, talleres, instalaciones y video en las calles de la Habana y Pinar del Río.

Este proyecto tiene una concepción sociocultural, donde se establece una comunicación entre la gente que habita los barrios y los artistas. Sus discursos visuales hacen referencia al cómic, la fotografía pública y el texto tipográfico, así como sus problemáticas y necesidades sociales de Latinoamérica.

Otros proyectos bajo la misma vertiente se han inaugurado en otros países, en Estados Unidos por ejemplo, particularmente en los estados de Filadelfia, Portland e Illinois y las ciudades californianas de San Francisco y Los Ángeles. En este caso se plantean propuestas muralísticas, que incorporan a inmigrantes, presos, niños de la calle, gente con capacidades diferentes y enfermos.

Así pues, el arte mural comunitario, se sitúa dentro del posmodernismo, propiciando temas como la diversidad de géneros y discursos críticos hacia el consumismo y la globalización. Citando a José Manuel Springer apuntamos que “el arte público está en manos de la sociedad civil”³⁰ y que “el arte público es requisito para la construcción de una democracia donde los ciudadanos sean actores públicos.”³¹

En América Latina, hay un proyecto muy interesante, es el caso de Perú que nace de una asignatura titulada arte latinoamericano del siglo XIX, dictada en la Escuela de Arte de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, con el propósito de iniciar un catálogo de pintura mural peruana contemporánea. Cuyo origen proviene de un proyecto nacido en México en 1995 bajo los auspicios del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM a cargo de la doctora Ida Rodríguez Prampolini, titulado *El muralismo producto de la Revolución Mexicana en América*.

En el Perú es a partir de 1924 con José Sabogal que esta disciplina comienza a hacerse presente de manera esporádica en el siglo XX, a veces con temas nacionales, otras con religiosos, tarea enarbolada por diversos artistas que desde la década de 1940, gracias al apoyo gubernamental, ganan calles y espacios públicos en diversas oficinas e instituciones oficiales, con un lenguaje capaz de ser comprendido por la mayor parte de las personas. A pesar de que en sus inicios participan reconocidos artistas plásticos, no tiene gran desarrollo, motivo por el cual es fácil víctima para que, con el paso del tiempo, se desvirtúe el mensaje y contenido.

Así nacen obras sin peso social, político o histórico, con temas inocuos, en algunas oportunidades con calidad plástica, pero la mayor de las veces carente de ella. De la misma manera estos murales desaparecen con gran facilidad, sin que la opinión pública se percate.

Dicha publicación es un catálogo ambicioso donde se registran 81 murales, siendo gran parte de ellos producto de la labor de los artistas más reconocidos en ese entorno, así como otros de menor relevancia. 76

de esos murales se localizan en Lima y cinco en provincias, ocho han desaparecido y las restantes 73 no aseguran su supervivencia debido al mal o a lo vulnerable de su existencia.

Los artistas mencionados son: Andrés Eyzaguirre Ramirez, Carlos Quizpez Asín, Mauro Rodríguez Cárdenas, José Sabogal Diéguez, Fernando de Szyszlo Valdelomar, Hugo Béjar Navarro, Oscar Bukerz Montenegro, Elio Martuccelli y Herbert Rodríguez.³²

Bibliografía

- Alfaro Siqueiros, David, *Como se pinta un mural*, Ediciones Mexicanas, México, 1951.
- Alfaro Siqueiros, David, *Me llamaban el coronelazo*, Editorial Grijalbo, México, Brook, Carolina. *Muralismo Mexicano, el impresionismo y los inicios de la pintura moderna*, Editorial Planeta-D Agostini, España, 2000. Blanco, Paloma y otros (2001). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*, Editorial Grijalbo-CNCA, México, 1990. Cardoza y Aragón, Luis (1988) *Pintura contemporánea de México*. México: Era.
- Cimet S., Esther, *Movimiento Muralista Mexicano*, México, UAM- Xochimilco, 1992.
- Duque, Félix, *Arte público y espacio político*, Editorial Akal, España, 2001.
- García, Cancilini, Nestor, *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Editorial Grijalbo, México, 1990.
- Memoria del congreso internacional de muralismo-San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas, UNAM-CONACULTA-Gobierno de la Ciudad de México, 1999.
- Nanda Leonardine, coord., *Pintura mural peruana, siglo XX*, Catálogo, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Tomos I y II Lima, 2001.
- Pérez Orduña, Facundo (2000). *La pintura mural en la comunidad*. Tesis de Licenciatura en Artes Visuales. México: UNAM, 2000.
- Rodríguez, Antonio, *El hombre en llamas, Historia de la pintura mural en México*. Thames and Hudson, Alemania, 1970.
- Revistas
- Siqueiros, David Alfaro, “Sobre integración plástica”, en Espacios, *Revista integral de arquitectura y artes plásticas*, Octubre de 1952, No. 11- 12, Jalapa, México. Grafica y Ediciones.
- Entrevistas
- Entrevista realizada a Martha E. Lozano. M, Red urbana de muralismo comunitario. 18 mayo de 2006.
- Encuentros
- Encuentro de pintura mural, José Manuel Springer, Panorama de la pintura mural, 16 de mayo de 2006.
- Catálogos
- Cfr. Nanda Leonardine, coord., *Pintura mural peruana, siglo XX*, Catálogo, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Tomos I y II, Perú, 2001.

³⁰ Idem.

³¹ Idem.

³² Cfr. Nanda Leonardine, coord., *Pintura mural peruana, siglo XX*, Catálogo, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Tomos I y II, Perú, 2001.