



# El muralismo después de Siqueiros, retos y perspectivas

Guillermina Guadarrama Peña  
Centro Nacional de Investigación, Documentación  
e Información de las Artes Plásticas, INBA

Hablar del muralismo después de Siqueiros es solo un pretexto para poner sobre la mesa, el papel que debe jugar este género artístico en la actualidad. Su impugnación por críticos nacionales e internacionales, así como por historiadores del arte “exquisitos”, no obstaculiza que forme parte del arte público que es requerido actualmente por los creadores de diversos países del mundo, sitios que reconocen la paternidad de México de esta forma de expresión. Aunque en nuestro país se le ha dictado acta de defunción porque lo consideran antimoderno, superado, agotado, los creadores siguen realizando murales, unas veces como práctica contestataria y otras como pretexto estético.

El muralismo que surgió en 1922 fue lo más moderno de su momento, pasó del reencuentro con el muralismo clásico renacentista a la composición narrativa en búsqueda de una identidad de nación e inmediatamente después a la simbología proletaria y el discurso crítico, cuando algunos muralistas se sumaron al Partido Comunista Mexicano tras el triunfo de la Revolución Rusa.

Ese muralismo usó elementos de las vanguardias históricas eurocentristas, por ejemplo en Montenegro encontramos el *art noevau*, Siqueiros incluyó el dinamismo futurista, Orozco el expresionismo figurativo y Leal, Charlot, Alva de la Canal y Rivera, la narrativa. En su temática inicial el muralismo fomentó el reflejo de la sociedad con los estereotipos de lo mexicano, las imágenes del obrero y del campesino o las tradiciones populares mismas que se convirtieron en discurso de Estado, que fueron las que se reiteraron *ad infinitum*, a petición de los mismos mecenas.

El objetivo de ese muralismo primigenio fue incorporar a las masas populares analfabetas a la sensibilidad artística, con lo cual las categorías arte y educación quedaron enlazadas. Por eso, el impulsor del arte mural, José Vasconcelos,



otorgó a los primeros muralistas Roberto Montenegro y Gerardo Murillo, Dr. Atl, el espacio público al primero y el espacio educativo al segundo.

El impulso del Estado a este tipo de arte público coadyuvó a su denotación, ya que fue calificado como arte oficial, concepto afianzado por su continuidad con murales realizados principalmente por Diego Rivera y Roberto Montenegro, convirtiéndolo en un fenómeno de identidad fundado desde el poder.

El muralismo, un concepto moderno, pero también romántico, se sustentó en que era un arte para el pueblo, entendido como la diversidad humana que conforma una nación. Como sea, el muralismo se tornó en muralismos, con diversos temas, técnicas y estilos que fundó un amplio abanico iconográfico, unos glorificando a la Revolución, otros criticándola.

La crítica hizo que el Estado empezara a desentenderse de su promoción y si lo hacía ponía límites. Esa limitación a la crítica fue una tónica que se incrementó a partir del gobierno de Manuel Ávila Camacho y se reforzó en cada administración gubernamental. José Chávez Morado rememoraba que cuando realizó sus murales en la entonces Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas (SCOP) en 1953, le asignaron el tema con la indicación de evitar lo pasajero, lo anecdótico y la crítica. Sin embargo, encontraron medios para hacerla aunque de manera indirecta. Chávez Morado dijo: “usamos ojivas o parábolas apuntando al pasado

histórico procurando que rebote al presente, juegos de espejos que no siempre perciben los espectadores”.<sup>1</sup>

La falta de crítica, propició en la década de los sesenta el surgimiento de mecenas privados que consideraron el mural como rentable y aparecieron decoraciones sin más, cuando el muralismo figurativo dejó de considerarse moderno y pasó a ser objeto arqueológico, indicativo por el hecho que se contrataron murales para ubicarlos en el Museo Nacional de Antropología y no en el Museo de Arte Moderno, ambos construidos en 1964.

Por eso cuando surgió lo que llamaron *Nuevo muralismo*, el Estado lo apoyó, se trató de una propuesta realizada por pintores insertos en la llamada ruptura con murales abstractos y transportables, no dedicados para un sitio en especial,<sup>2</sup> llevados a la Exposición Universal e Internacional de Osaka, Japón en 1970, por Fernando Gamboa, subdirector General del INBA, como muestra del nuevo modelo mural y de una nueva modernidad —el tema general de la exposición fue *Progreso y armonía para todos* y fue calificada con cinco estrellas dentro de los siete mejores pabellones—, pero rompieron con la intención del muralismo: ser crítico y un arte para las mayorías.

Los neomuralistas por su parte fundamentaban que ese estilo artístico era una forma de libre expresión y acusaban a los muralistas figurativos de falta de renovación estética, pero en los primeros, la falta de crítica restaba incomodidad al estado mecenas que los impulsó, no obstante a ese tipo de muralismo no fue catalogado como arte oficial.

Tal vez por esa razón, en los años setenta los grupos vanguardistas neoconceptuales, retomaron el muralismo bajo un nuevo concepto, más contestatario y más público, y alejados del patrocinio estatal, lo que se puede calificar como una real ruptura. Tepito Arte Acá, Suma, el Taller de Investigación Plástica de Michoacán (TIP) y Germinal, realizaron murales con otras técnicas y otros materiales, que las hacían efímeras, pero más cercanas a las mayorías. Suma y Tepito arte acá tomaron los muros, Germinal hizo sus “murales con patas”, como las calificó Mauricio Gómez Morín, que no eran otra cosa que mantas, el TIP trabajó en su propuesta de murales comunitarios, así consolidaron al arte público como un *vehículo dialéctico-subversivo*.

El muralismo figurativo, tenga mensaje o no, haga crítica o no, genera malestar a los dueños del dinero o sus corifeos desde la Guerra Fría, no por nada

<sup>1</sup> José Chávez Morado: *su tiempo, su país, obra plástica*, Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato/Instituto Nacional de Bellas Artes – Museo del Palacio de Bellas Artes, 1988, p.153.

<sup>2</sup> Fernando Gamboa convocó a Arnold Belkin, Manuel Felguérez, etc. a la realización de murales que se presentaron en el PBA para después llevarlos a Osaka, en 1970, como signo de modernidad.

en el marco del Seminario para analizar los retos de la globalización, celebrado en la ciudad de México en octubre de 2003 y organizado por el Senado de la República y el Banco de México, James J. Heckman, premio Nobel de Economía del año 2000 y representante de la Escuela de Chicago, expresó que México estaba atrasado en su desarrollo económico por dos razones fundamentales: la enseñanza del marxismo en las universidades y porque había demasiados murales de Diego Rivera; recetó además medidas para sanear la economía: la cancelación del artículo 123 y dejar de leer a Marx.<sup>3</sup> Es decir, a más de ochenta años de iniciar este movimiento y aunque parezca increíble, el muralismo sigue causando urticaria al capitalismo.

En el contexto actual y de globalización en el que la cultura se fragmenta y en que el mural compite con imágenes de Internet, con espectaculares y muchos códigos visuales, los cuestionamientos que surgen son: ¿cuál debe ser el objetivo del muralismo hoy? ¿Cuál es el papel del muralismo en tiempos de crisis? ¿A quién debe estar dirigido? ¿Cuál es el papel que juega el Estado en su continuidad? ¿Es necesaria la intervención de éste en la producción mural? ¿Quiénes deben ser los protagonistas de las obras: los héroes, el pueblo, ambos, ninguno? y ¿Cuál debe ser la técnica?

Pensar en la actualización y resignificación de la temática y probablemente también de la técnica, es una tarea impostergable para los muralistas hoy, debido a la globalización, el avance imparable de las tecnologías de la información y por la lejanía de las nuevas generaciones respecto a los primeros muralistas posrevolucionarios, aunque los problemas son los mismos.

Esto me lleva a hablar de David Alfaro Siqueiros debido a que fue quien más escribió sobre experimentación, trabajo colectivo y socialización del arte. Desde su plataforma como soldado de la Revolución Mexicana en 1914 y luego como artista, Siqueiros perfiló su producción plástica como una conductora para la reflexión y la liberación, pero con herramientas novedosas de uso industrial, que en esos años estaban fuera del trabajo plástico.

En 1921 en su Manifiesto titulado *3 Llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*, editado en Barcelona, España, convocó a usar las herramientas novedosas de “la mecánica moderna que pone en contacto con emociones plásticas inesperadas, la ingeniería de los edificios modernos, de inmensas moles de hierro y cemento, así como los muebles y utensilios confortables”, concluye diciendo: “Cubramos lo humano invulnerable con ropajes modernos, sujetos nuevos, aspectos nuevos”. Con lo que invitó a la innovación.

<sup>3</sup> *La Jornada*, México, 10 de octubre de 2003.



Reiteró lo anterior once años después, en su disertación titulada *Rectificaciones sobre las artes plásticas*, donde mencionó que había tal variedad de técnicas como lo pueden ser los diversos sentidos estéticos posibles, él lo trabajó así desde su primer mural y lo continuó durante toda su actividad plástica. Ejemplo claro es su última obra monumental, en el Polyforum Cultural Siqueiros donde aplicó los instrumentos de la industria, el movimiento mecánico, experimentó con nuevas formas y colores y logró la integración plástica. Esta práctica ha hecho afirmar a Alberto Hijar: “En la ruta siqueiriana caben todas las formas y las técnicas siempre y cuando sirvan a la emancipación de la especie humana”.

El trabajo colectivo fue también una propuesta temprana de Siqueiros, planteada de manera inicial durante su primera exposición, cuando decía que la enseñanza artística se debería impartir por medio de talleres, no en academias. Para él, era necesario trabajar en equipo, “perfeccionando cada día la coordinación de nuestras individualidades, en relación con la capacidad de cada uno, como lo hacen los buenos jugadores de fútbol” y en Argentina en su *Llamamiento a los plásticos argentinos*, convocó “a sacar a la plástica del miserable intento individual para retornarla al procedimiento colectivo racional y democrático”.

Argumentó que ese tipo de trabajo correspondía a la pintura monumental y a la plástica subversiva. Él mismo formó tantas agrupaciones como murales, los *Block of Mural Painters* en Estados Unidos, el Equipo Poligráfico en Argentina, y hacia el final de sus días, en su monumental mural del Polyforum titulado *La Marcha de la humanidad en la tierra y hacia el cosmos. Miseria y ciencia*, conformó un gran colectivo fluctuante formado por pintores y escultores de diversos países.



También en 1932, después de realizar sus murales al exterior en Los Ángeles, California, Siqueiros manifestó en su texto titulado *Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva*, que estaba “luchando por la supremacía de la pintura mural al aire libre, la pintura mural hacia la calle, sobre la pintura mural oculta”, porque la primera se conecta con las mayor población, así el muralismo se transformó en un arte muy público.

Un año después en Sudamérica, durante su estancia en Argentina, convocó a los plásticos de ese país, a realizar murales en espacios abiertos y en zonas altas como espectaculares tal como lo había hecho en su reciente obra en Estados Unidos. En México empezaron a realizarse murales al aire libre durante las Misiones Culturales de los años treinta y fue total en Ciudad Universitaria y la entonces Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas (SCOP). Ese muralismo se tenía que asociar al lugar donde se ubicó y debía dialogar con los elementos circundantes, edificios, muros, parques, plazas e incluso formaciones naturales, como lo hicieron en Ciudad Universitaria, o Leopoldo Flores en el cerro de Coatepec, Toluca. En la temática, Siqueiros fue mostrando sus propuestas de crítica a través de su obra, que le valieron incluso el encarcelamiento de su mural de la Asociación Nacional de Actores.

Pese a las críticas y a las actas de defunción dictadas, en la actualidad el muralismo sigue interesando a los creadores, los cuales han ido modificando categorías, medios, soportes y conceptos. La producción de arte público ya no es tarea exclusiva de artistas especializados, en ese abanico del concepto arte público, pintores, auto-

didactas, grafiteros e incluso ingenieros u otro tipo profesional más cercano a lo técnico, lo abordan desde su línea profesional. El avance en las nuevas tecnologías abrió otros foros masivos de comunicación como el aparato de televisión, la computadora y los teléfonos celulares. Siqueiros igual que otros artistas celebraron los avances tecnológicos y el conocimiento científico aplicados a las prácticas artísticas.

A partir de lo anterior distingo cuatro modalidades del muralismo contemporáneo o mejor dicho, de arte público ligado a éste. Al primero lo denominaré muralismo clásico o histórico, el que patrocina el Estado y se ubica en espacios de gobierno, que usa el muro como soporte o adosado a éste y requiere restauración. Un arte público que a veces se convierte en privado debido a que los sitios donde se ubican son elegidos, la mayor parte de las veces, por los patrocinadores con lo que se vuelven espacios políticos y un modo de dominio.

Este tipo de muralismo se ha continuado aunque el patrocinio estatal ha decrecido, sobre todo a partir del ingreso del neoliberalismo a la administración pública, pero resurgió en el Bicentenario como intención oficial celebratoria y necesariamente habría que tener imágenes del panteón heroico, sobre todo de la Independencia y la Revolución, pero libre de crítica, solo histórica.

La excepción la hizo Rafael Cauduro quien trazó un mural en la Suprema Corte de Justicia, donde llevó la crítica a su máxima expresión en la misma casa de la no-justicia, donde laboran los que la imparten, porque como decía José Chávez Morado la crítica debe estar en el arte mural. Caso contrario y extremo fue en el edificio de la Secretaría de Educación Pública, donde el neomuralista Manuel Felguérez realizó un mural sin narrativa histórica, con su estilo abstracto de formas geométricas, con mucho color y textura e integración de materiales, pintura y escultura.

Otra línea mural, la segunda, es la que han venido realizando artistas y trabajadores de la cultura, en espacios otorgados por ellos mismos o por la población, en el que también el muro es el soporte, y el vehículo, la pintura, pero que generalmente es efímero porque su intención es el reciclaje del espacio. Este es el más cercano a la población porque incluye a ésta en la realización de la obra y en el debate sobre el tema. En muchas ocasiones suman actividades que buscan rescatar tradiciones. Al finalizar sus obras, festejan con la población a la que su obra está dirigida.

Un muralismo de nueva generación es el que realizan los graffiteros, que han pasado de la raya o el *tag* a trazar figuras, personajes, paisajes, temas sobre los muros, convirtiéndolo en arte mural. Esta línea utiliza símbolos populares, nuevas formas de lenguajes visuales como la tira cómica, junto con símbolos de la cultura popular y en ocasiones reciclan autores como Rivera y Siqueiros. Sus obras generalmente anónimas y efímeras, y su medio sigue siendo la pintura sobre muro, pero usan el esténcil, el grafiti tradicional y el “vandálico”. Toman el muro y en ocasiones también, las menos, se las otorga el aparato gubernamental.



En su mayor parte son autodidactas que realizan arte urbano como discurso contra el poder, contra la mercantilización del arte, pero finalmente igual que los artistas, buscan la legitimación de su producción a través de las redes sociales con lo que llega a públicos más amplios e incluso exponen en galerías.

La cuarta es la que hacen los especialistas en nuevas tecnologías en su abordaje hacia el muralismo, interviniendo obras o haciendo sus propuestas a las que engloban en el concepto de arte público. Un ejemplo es lo que realizó Antoni Muntadas en 2004 cuando intervino el mural de Diego Rivera, *Sueño de una tarde dominical en La Alameda Central*, resaltando la censura de la que fue objeto esta obra por la frase *Dios no existe*, colocada en las manos del pensador

liberal del siglo XIX Ignacio Ramírez, *El Nigromante*. Dibujó las siluetas de los personajes que aparecen en el mural sobre un periódico mural formado con noticias de los diarios de la época y su autor la denominó mural.

Este *mural* también efímero realizado en el Laboratorio de Arte Alameda, un sitio especializado en videoarte, fue cubierto con una cortina para representar la censura. Una propuesta muy avanzada por la tecno-



logía, pero su proyección en espacios cerrados, especializados lo convierte en una obra dirigida a los especialistas y lo aleja de las mayorías, sin embargo este tipo de obras en ocasiones coinciden en la actitud crítica.

El muralismo actual y las diferentes formas de arte público deben continuar como un medio de comunicación popular, sus representaciones deben ser necesariamente figurativas y su lenguaje tiene que ser claro y comprensible para todos los estratos de la población. Ese arte público solo puede depender de su relación con la sociedad, no con el Estado, porque el artista debe tomar postura para cumplir con su papel social. Debe ser un medio de expresión que funda diversas técnicas y temáticas más o menos críticas, donde el tema dialogue con el espacio y que interpele al espectador.

El futuro de las diversas formas de arte público está en manos de las nuevas generaciones de artistas, tanto académicos como autodidactas y de las demandas de la sociedad civil. Estas expresiones deben ser formas de resistencia que promuevan posturas críticas para organizaciones comunitarias, organismos no gubernamentales, e individuos, desde una visión de la realidad. Todas deberían seguir lo que Siqueiros sostiene: “El arte del futuro, tiene que ser, a pesar de sus naturales decadencias transitorias, ascendentemente superior”.

