



Mural de Marcelo Carpita para la Biblioteca pública Godoy Cruz.

Todas las imágenes fueron tomadas de la página WEB de Marcelo Carpita <http://carpita.blogspot.mx/>

# Muralismo en América, actitud y revolución a través de la solidaridad

**20 años de arte público en Argentina.  
Visiones de una actitud. Revolución  
a través de la solidaridad**

Marcelo Carpita

*“...Si ‘el pintor siempre es una especie de artesano’, según afirma Duchamp, artesano y obrero es el artista muralista. Creemos que es más interesante el artista en su actitud frente al mundo que la misma obra que realiza. El pintor que sube a un andamio no es el mismo hombre que el encerrado en su taller. Completa su vida. Su obra será verdaderamente pública y juzgada por una extensa mayoría. Está en la calle. [...]”*

*Luis Seoane, artista argentino-catalán<sup>1</sup>*

Arte Público, a mi entender, es una expresión estética y cultural multidisciplinaria que se caracteriza por lograr una interacción solidaria entre el artista y la comunidad durante el desarrollo de la experiencia.

A raíz de este vínculo la comunidad resinifica la obra y revaloriza la “actitud” del artista por sobre objeto producido.

La búsqueda de este vínculo no es novedosa en el campo de las artes visuales, se dio en propuestas muy concretas como el “happening”, la performance e intervenciones en espacios públicos de la década del ‘60. Pero, esta actitud, no se veía claramente en el muralista argentino hasta finales del siglo XX.

Con esto no quiero decir que no haya habido intentos por generar este vínculo.

El esfuerzo de la generación del ‘60 participando activamente como “artista-militante” (Grupo Espartaco, Tucumán Arde, etc.) en áreas de acción como las denominadas “villas miseria”, “conventillos” y “asentamientos rurales”, manifiesta-

<sup>1</sup> Luis Seoane, “El mural y la ilustración”.



Mural de Marcelo Carpita para la Biblioteca pública Godoy Cruz.

ciones populares, focos de exclusión social muy individualizados; generó un nuevo paradigma sobre la actitud del artista contemporáneo en relación a su coyuntura. Esfuerzos y logros truncados tras la última dictadura militar, que hizo desaparecer, asesinó, exilió y que desgastó muchas voluntades de transformación social a través del arte. Recuperando fuerza con el retorno de la democracia (1983), con un nuevo objetivo “aparición con vida y castigo a los culpables”, “el siluetazo” marca el retorno del artista en la calle.

En el año 2006 colaboré con un artículo para la publicación “Crónicas” del Seminario de Investigaciones Estéticas en un número dedicado a las influencias del Muralismo de la Revolución en otras latitudes; en él definía al muralismo en la Argentina como una “tradición heredada en una tierra sin muros”.

Con ello quise plantear una situación paradójica que tal vez se dé en muchos países sudamericanos, donde el denominado “muralismo” es una actividad que persiste gracias a la contundencia gráfica y la fortaleza discursiva del Muralismo mexicano de la revolución incorporada al imaginario del artista local que decide poner en práctica la “función social” que Galeano ponderaría. Y que llega a nuestras tierras del sur por una “columna vertebral” donde se pueden reconocer



Mural de Marcelo Carpita para la Biblioteca pública Godoy Cruz.

a los “tres grandes”, a Gonzalez Camarena, a Tamayo, a Guayasamín, a Portinari, Spilimbergo, Berni, Castagnino y a Ricardo Carpani.

De igual modo esta herencia muralística tiene una adaptación cultural y política, acorde a los diferentes momentos de reconstrucción social a los que somos sometidos tras las continuas dictaduras del último siglo.

Podríamos establecer etapas bien definidas en la realización de murales en Argentina: un antes y un después de la visita de Siqueiros a nuestro país y su injerencia en nuestro imaginario cultural y político; siempre desde un modo lineal e historicista.

A mi parecer el punto de inflexión y las primeras actitudes de “arte público” surgen a partir de la crisis social de fines de siglo XX, que se hizo evidente tras las manifestaciones y reclamos de trabajadores desocupados en las localidades General Mosconi y Cultral-có, en el interior mas olvidado de mi país; y que tuvo su momento mas violento durante la represión de Diciembre del 2001 en la Ciudad de Buenos Aires.

Por entonces mientras las clases medias de mi país, que en su momento permanecían pasivas e indiferentes ante el arrullo de los proyectos económicos

neoliberales, reaccionaron ante lo último que pudiera haberles sucedido de carácter “imperdonable”: la retención y pérdida de sus ahorros.

¿Qué relación tienen estos sucesos con mi definición de Arte Público?

Marta Traba decía:

[...] No hay necesidad de repetir que el proyecto artístico que avala el mundo moderno es un proyecto burgués salido de las revoluciones burguesas y apoyado sobre la capacidad de cada individuo de expresarse y expresar a los demás. Concebido como un servicio con el destino expreso de dar satisfacción a la burguesía y al mismo tiempo de presentar los valores y puntos de vista de un mundo burgués, no se desprendió, pasando de lo moderno a lo actual, de dicha carga: el hecho de que la burguesía reciba mal la obra de los artistas actuales, no modifica esta situación. El artista actual sigue siendo burgués y expresando el mundo de la burguesía. “[...]Pero en el momento que el escritor o el artista resuelven defender la decisión personal con que realizan una tarea específica, no solo entran en colisión con los planteos políticos, sino también con las burguesías a las cuales pertenecen[...]

[...]Basta que el artista o el escritor reclamen la especificidad de su trabajo, para que se conviertan en los tráfugas de la clase burguesa. Dejan de responder a la burguesía como clase, quiéranlo o no, así como tampoco pueden ser proletarios. Se quedan sin perspectiva de clase, no porque la rechacen, sino porque no resultan integrados a ella. Son hombres de transición, abocados a actuar “por la conciencia de la soledad” que apuntaba Benjamín. No eligen la soledad, sino que ésta es el resultado inevitable de su tarea específica: por eso calificarla de virtuosa o viciosa, de reprochable o encomiable, es un puro error de concepto.

Si aceptamos que el intelectual ve el proceso social de manera distinta al resto, no por superioridad o inferioridad sino por simple división del trabajo, esto significa que también intervendrá en el proceso de manera diferente y que su combate frente a la dependencia se situará en parámetros distintos a los del hombre de acción y también a los de los hombres de clase [...]”<sup>2</sup>

En las décadas de '60 y '70, el artista militante organizaba talleres con técnicas de producción gráfica para activistas de gremios y organizaciones partidarias de base. No pertenecía, necesariamente, a los estratos sociales a los que representaba o en los que activaba.

Pero desde la década del '70 ha cambiado sustancialmente el cuadro de situación del artista plástico; éste empieza a tomar partido en su actual coyuntura con la única arma que considera efectiva, su arte. Si bien todavía no podemos definir claramente el rol del artista visual en nuestro medio social, ya no perma-

<sup>2</sup> Marcel Carpita, “La memoria en el muro”, en *Crónicas*. Seminario El muralismo producto de la Revolución mexicana, en *América*, núm. 12, México, UNAM / IIE / DGAPA – CONACYT, 2006, 255 pp.



Mural realizado por Marcelo Carpita en la Bodega Escorihuela, realizado "en formas sintéticas que representan la cosecha de la uva y del maíz, la coca y la extracción de hidrocarburos, para cerrar con el baile de los llaneros venezolanos, tambores calentando sus parches , una máscara de Oruro y dos personas haciendo vino".





Fragmento del mural de Solón Romero realizado en 1936 YPFB.

necesita tan distante la idea que, ante un suceso o evento de reivindicación social, se apliquen recursos de las artes visuales para evidenciar demandas inmediatas.

La actividad del artista-militante de las décadas del '60 y '70, proveniente de una clase media, intelectual con compromiso político y social, han dado lugar a una generación primero incentivada a encontrar un espacio dentro de organizaciones sociales no partidarias y luego en encontrar en el arte una herramienta que nuclea y organice claramente a las bases sociales de esa organización tras una actividad participativa y que marque presencia en la calle.

La lectura de Marta Traba resulta incómoda pero también fue prevista por José Clemente Orozco a mediados del '40, cuando en sus "Apuntes autobiográficos", sentenciaba:

"[...] Condenar la pintura de caballete por aristocrática era condenar una buena parte del arte de todos los tiempos.(...) Por este camino se llegó al llamado "arte proletario", hijo legítimo del manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores. El arte proletario consistía en pinturas que representaban obreros trabajando y que se suponía destinada a los obreros. Pero eso fue un error, porque a ningún obrero que ha trabajado ocho horas en el taller no le resulta agradable volver a encontrarse en su casa "obrero trabajando"... Pero lo más gracioso es que el arte proletario fue comprado a muy buenos precios por los burgueses, contra los cuales se suponía que iba dirigido (...) (¿) Es el artista el que crea una obra que va a ser impuesta a la colectividad "por la razón o la fuerza", como dicen los chilenos (?) (¿) o es la colectividad la que tiene que imponer al artista su gusto y sus preferencias(?). Hay que saber primero de cual colectividad se trata, de cuál clase social, de cuál raza, de cuál edad, de cuál grado de educación [...]"<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Marta Traba, "La cultura de la resistencia", ponencia, Alemania, 1973.

Orozco deja en descubierto una problemática que es común a todos los pueblos latinoamericanos y a sus actores culturales en décadas pasadas y en las actuales; y plantearse este debate también tiene que ser parte de la herencia del muralismo mexicano.

En la actualidad veo una búsqueda conjunta de la imagen referencial entre el militante cultural y el grupo social al que decidió integrarse, y esa imagen puede surgir fundamentalmente de la reivindicación de mártires sociales del siglo XXI (Dario y Maxi, Maestro Fuentealba, Anibal Verón, Teresa Rodriguez), o de la toma de posición frente a hechos de desaparición forzada en democracia como en caso de Julio López.

Aunque la mayoría de las organizaciones sociales reclamen justicia y trabajo genuino ya no se ve claramente una pretensión de recuperar la idea de un “arte proletario” como el que describía Orozco. Las nuevas generaciones crecieron con paradigmas nuevos surgidos de la destrucción del empleo genuino que producía las empresas estatales y la industria nacional. El cartonero, el desocupado, el trabajador de empresas recuperadas, las cooperativas y las asambleas barriales remplazaron al sujeto social del siglo pasado. El artista actual se encuentra en una situación de clase más próxima a la de su representado, en alusión a lo expresado por Marta Traba en el '73.

Los sistemas represivos de las culturas hegemónicas se actualizan cuando se generan fisuras en el sistema. A la posible expansión del ejemplo de la revolución cubana se instrumentó el Plan Cóndor para Sudamérica, que todavía tiene secuelas en nuestras culturas. En la actualidad, con la utilización de los medios de comunicación masiva, radios barriales, canales alternativos e internet, los emergentes grupos de resistencia social pudieron contrarrestar, en parte, la principal estrategia de coerción social que es sembrar confusión por medio de la incomunicación. Estas batallas culturales y políticas serán apoyadas cuando entre en función la nueva ley de servicios de comunicación y medios audiovisuales, aprobada recientemente en nuestro país.

A través de estas nuevas herramientas de comunicación el militante pudo conectarse y difundir su lucha y los artistas que adhieren informarse e instruirse en modos de producción artística mas, participativos, directos en su mensaje y fáciles de aprehender por militantes con escasos o nulos conocimientos.

La batalla que definitivamente perdió el sistema por medio de las dictaduras y gobiernos neoliberales es la tratar de doblegar el espíritu solidario con que el artista decide apoyar desde su actividad toda manifestación social en que se considere representado (piquetes, cacerolazos, tomas y recuperaciones). Esta postura que parece referenciar una actitud global del artista en momentos críticos, en América se manifiesta como una actitud constante cultural y humana que solo se

empeña con el paradigma del “exitismo” capitalista, que pone a prueba la fortaleza y el sentido ético y espiritual del individuo.

Estamos librando la última batalla (en el ámbito artístico), a mi entender, que es la de los “egos”. Este sistema apunta a doblegar el espíritu solidario que se da en la lucha social, con una participación prácticamente anónima del artista, en un medio que rescata el vínculo con la persona por sobre la obra.

En la década del '50 el filósofo y antropólogo Rodolfo Kusch decía:

[...] La estética, implícita en nuestro ámbito, tiende a valorizar el producto artístico sobre la génesis de ese producto, o sea la obra sobre el artista [...] Una estética de lo americano no puede fincar en una estética del arte sino del acto artístico, precisamente porque éste incluye lo tenebroso cuando contempla ese proceso brumoso que va de la simple vivencia del artista a la obra como cosa. El acto artístico implica polaridad, porque parte de la vida como absoluto y se traduce en una cosa incrustada dentro de una sociedad, de acuerdo con un tiempo y con una forma preestablecida [...]”<sup>4</sup>

La falta de oportunidades, la falta de claridad en los proyectos de Arte público gubernamentales y sus objetivos a corto y largo plazo, su exclusión de los planes de estudios tanto a nivel escolar y profesional, se traducen en injusticias, negociados, falta de expectativas sobre el verdadero fin de la obra o el abandono de un debate que tiene que buscar una solución a través de la organización de sus actores sociales. Volvemos a Kusch:

[...] “América y sobre todo Argentina es donde más exacto sentido tiene un sindicato de artistas en tanto trabajadores de arte. Se produce por miedo, para conjurar la negra posibilidad de que el arte pudiera no tener sentido como actividad.”<sup>5</sup>

Este siglo recuperó paradigmas ideológicos reprimidos, ocultados, adormecidos, y nuevas acciones que apuntan a la reconstrucción del tejido social. Recuperación de la fuente laboral por medio de “tomas” y “ocupaciones, piquetes de obreros desocupados y familias sin techo o en busca de trabajo alternativo como los cartoneros, cacerolazos de clase media, comedores y merenderos populares, asambleas barriales y organizaciones sociales que se estructuran como cooperativas de trabajo o centro comunitarios.

Dice Kusch: (...) *“Hay un proceso del arte, como acto, la superación de una falla esencial en lo humano, por la que el arte es una solución para un aspecto falli-*

<sup>4</sup> José Clemente Orozco, “Apuntes autobiográficos”, México, SEP, 1966.

<sup>5</sup> Rodolfo Kusch, “Anotaciones para la estética de lo americano”, 1956.



8. Mural realizado por el Grupo Apacheta.

*do de la existencia, precisamente aquél por el cual la vida y la inteligencia se oponen, como también ocurre con instinto y razón, individuo y sociedad. Es una oposición por contradicción, ya que el segundo elemento encierra la negación del primero. En lo más hondo es un triunfo de lo estático sobre lo dinámico, del signo sobre lo signado. El arte entra así en un proceso general de lo humano porque subsume el mundo vital al mundo intelectual para fijar y contener.(...) En este punto asoma lo tenebroso en el arte. Porque se fija y se contiene en arte una vida postergada frente a lo social. Al menos en el gran arte se actualizan de continuo antiguos planteos vitales. O sea, se vuelve a traducir en formas o en signos comprensibles aquello que socialmente fue excluido o relegado como algo tenebroso frente a la inteligencia social. Mientras el cuerpo social deambula dentro de su propia estructura intelectual, la vida le cuestiona sus derechos por intermedio del arte. En este sentido lo vital es lo tenebroso frente a lo social.”<sup>6</sup>*

Orozco en sus “Apuntes autobiográficos” había realizado una severa auto-crítica sobre algunos objetivos del “nuevo muralismo”; preceptos que hemos adoptado como verdades inalterables y contundentes durante décadas como la “monumentalidad” de la imagen, la labor con materiales nobles e inalterables, la constante comunicación con la tecnología aplicada, el ocupar los edificios públicos con grandes murales y la trascendencia de la obra con temas que se articulen con la revolución del proletariado.

Pero todo ha sido postergado y relegado por una realidad que no ofrece al habitante medio de un pueblo latinoamericano las expectativas de vida ni las oportu-

<sup>6</sup> Ibidem.



Gerardo Cianciolo, muro sur, exterior del Estado Boca Juniors.

tunidades para proyectar sus sueños o ideales con una antelación, a veces, de una semana, o de una noche. El artista consustanciado con esta realidad propone un “arte urgente”, inmediato, que genere una acción convocante y crítica; que pueda acompañar un proceso de cambio y no perspectivas alejadas de la lucha cotidiana. Los materiales que se usan son los que se consiguen con el esfuerzo de los compañeros de agrupación o con el esfuerzo individual, sin esperar retribución (como es el caso de muchos artistas urbanos). No hay un estado benefactor. Los muros no son preparados a conciencia y son tomados por asalto. Ellos decidieron ser lo tenebroso de la sociedad y representar en los muros lo que muchos deciden olvidar. Solo en la memoria de los que protagonizaron esa gesta trascenderá la imagen. Estamos frente a un muralismo efímero que no hubiera querido ser.

En este escenario también surgen grupos que deciden encarar una propuesta desde una organización más estructurada. Eligen ser una ONG o una cooperativa laboral para poder cumplir sus objetivos laborales e ideológicos de forma independiente, sin estar al margen de las luchas, colaborando solidariamente desde la conformación de grupos, ligados a sindicatos o rotando en sus alianzas para no quedar “pegados” a coyunturas internas partidarias. Algunos con posturas más ortodoxas o absolutistas, con imágenes y composiciones que emulan la poliangularidad y un discurso visual tan estereotipado como teatral. Y otros, como en mi caso, damos batallas desde la educación pública, a través de las instituciones, y organizando seminarios y talleres en las municipalidades de forma independiente.

Son estos tiempos los que definen al muralista y es su actitud la que hace trascender la obra.

El artista profesional, el estudiante y el aficionado no adoptan una postura de clase frente a los sucesos, como diagnosticaba Marta Traba hace 30 años, recupera la mística militante del '70 con la aparición en escena de nuevos actores sociales y otros que evidencian su lucha como la de los pueblos originarios a través del zapatismo y de otras organizaciones regionales que revitalizaron el contraste entre LIBERACIÓN O DEPENDENCIA, SOLIDARIDAD O BENEFICENCIA, ARTE PÚBLICO O ARTE ELITISTA Y HEGEMÓNICO. .

Continua Kusch:

(...) “El arte cierra así una parábola de ajuste porque es la transición de lo tenebroso hacia la luz. Y lo auténtico del gran arte estriba en que es una respuesta plástica a la pregunta primordial que el grupo social-por intermedio del artista-se ha hecho sobre sí mismo. En todo gran arte el artista hace cuestionar al instinto colectivo su sobrevivencia.”<sup>7</sup>

El muralismo, el arte urbano, la escultura pública, el paisajismo, la arquitectura y el diseño urbanístico son disciplinas que considero dentro del “Arte público” en tanto logren realizar ese vínculo interactivo entre el artista-diseñador y el medio social.

De otra forma, si esto no se logra, serían expresiones que quedan sujetas a los límites y fines propuestos por los poderes políticos, religiosos o económicos, como parte de sus estrategias comunicacionales hegemónicas.

La obra puede ser auspiciada por estos poderes pero solo la actitud del artista modifica sus intereses. Cuando este vínculo, artista-comunidad, se fortalece la obra adopta el significado que su pueblo le da.

El pueblo apropia la imagen, la obra, el espacio y los resignifica, los vuelve parte de su patrimonio cultural más allá de su valor estético o artístico. Los respeta porque su autor pudo entender su idiosincrasia, él ya es uno de ellos.

Termino con Camus:

“El arte obliga, pues al artista a no aislarse; lo somete a la verdad más humilde y más universal. De manera que, quien a menudo eligió su destino de artista porque se sentía diferente, bien pronto se dará cuenta de que no nutrirá su arte y diferencia, sino confesando su semejanza con todos.” Albert Camus.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> *Ibidem.*