

¿Puede el subalterno pintar?

Murales callejeros: comunicación, pintura y resistencia

Laura Martínez Hernández

herna111@hotmail.com

Es licenciada en Enseñanza de Inglés por la UNAM (1993), Magister en Enseñanza del Español (2000) y Doctora en Estudios Culturales Latinoamericanos, ambos en Michigan State University. Ha sido profesora de lengua y cultura en México y Estados Unidos. Su tesis doctoral "Música y cultura alternativa. Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales del siglo XX" será publicada en breve por la Universidad Iberoamericana.

En su clásico ensayo *Can the subaltern speak?* Spivak se preguntaba si un grupo o individuo, que no pertenece a la élite hegemónica, puede entablar comunicación con los que se encuentran por encima de éste en la jerarquía social, en el contexto de una sociedad postcolonial. Ella concluía que históricamente esta posibilidad ha sido negada a los grupos subalternos. La autora argumentaba que las enunciaciones o prácticas hechas desde un espacio subalterno han sido históricamente ignoradas o bien "traducidas" –por medio de voces no subalternas– a una visión del mundo ajena a la de sus autores y, por lo tanto, interpretada desde otros códigos (Landry, 1996: 291 y ss). El arte, como práctica de comunicación, plantea la misma problemática: ¿pueden el artista ser portador de su propia voz si éste se encuentra en una posición subalterna?

Ticio Escobar parece estar de acuerdo con Spivak al concluir que "[...] *the dominant culture tries to appropriate popular [art] expressions, making them into trophies, objects for scientific research, commercial goods or souvenirs*" (Landry, 1996: 01). El autor comenta que, aún con la intención de preservación o protección, la cultura dominante aísla el arte popular de su contexto y trivializa su significado. Por otra parte, el crítico paraguayo reconoce que "*through isolation, [popular] art cannot tackle dependency: its only option is to face up to it and try to reformulate and transgress its conditions*" (Landry, 1996: 92). Justamente este camino es el que han recorrido diversos movimientos muralistas populares. En este ensayo examinaré cómo estos se han servido de los murales callejeros para trascender su condición marginal como

Artículo:
Recibido:22/10/2013
Aceptado:12/11/2013

artistas y ciudadanos. Específicamente, citaré dos proyectos exitosos: Tepito¹ Arte Acá de la ciudad de México y el movimiento muralista chicano en la ciudad de Chicago, en Estados Unidos.

I. Expresión popular y espacio urbano

En México, la pintura mural data de tiempos prehispánicos, pero su auge moderno proviene del Movimiento Muralista Mexicano de principios del siglo XX. En el contexto de la post revolución, éste era un movimiento militante que intentaba superar la perspectiva del arte por el arte mismo. Esther Cimet-Shojjet observa que “el movimiento muralista mexicano pretendió un conjunto de cambios que desbordan la mera transformación estilística, [...] y propuso, desde su programa inicial, la producción de un ARTE PÚBLICO como alternativa” (1992: 13). “Arte público” no solo significaba físicamente disponible para todos, sino también pensado para que todos se pudieran identificar y relacionar con la obra. La naturaleza vanguardista del Movimiento Muralista residía en el hecho de que por primera vez el arte incluía a las clases populares como sujetos de representación y como una audiencia posible e incluso deseada.

A pesar de sus loables intenciones, estos artistas estaban –en términos de Spivak– reapropiándose la voz del subalterno y traduciéndola a otro discurso que podía ser aceptado por los grupos hegemónicos. Además, como señala Dawn Ades, “*the differences between a native ‘popular’ art and the muralists’ ‘people’s art’ were not resolved*” (1989: 154). El arte popular seguía en el mismo espacio marginal en el que siempre había estado, evitando que el artista subalterno articulara y diera a conocer el mensaje por sí mismo. Si bien esta brecha en la producción cultural de las distintas clases sociales no se había acortado, el movimiento sirvió para establecer una tradición de pintura mural que ha inspirado diversos movimientos de arte popular, tanto técnica como ideológicamente. En el plano material, los muralistas rompen con el trabajo en caballete y el arte de museo

para llevarlo a espacios públicos y abiertos. Ideológicamente, esta variación técnica está acompañada por una agenda política que busca reivindicar historia y tradiciones propias.

Existen dos proyectos ejemplares en el uso de la pintura mural popular. Uno de ellos es Tepito Arte Acá, grupo o colectivo formado a principios de los setenta en la Ciudad de México (figura 1). Sus miembros son artistas del barrio de Tepito. Juntos han producido murales, ensayos, obras de teatro y audiovisuales a cerca de su vida cotidiana y los problemas que enfrentan como comunidad estigmatizada.



Figura 1: Logotipo de Tepito Arte Acá
Fuente: <http://www.artelista.com>

El otro es *The Chicago Mural Group*, conocido actualmente como *Chicago Public Art Group*, en Estados Unidos. El grupo fue fundado en 1971 por William Walkery y John Pittman como una cooperativa multiétnica cuyos miembros eran afroamericanos, asiáticos, hispanos y blancos. De acuerdo a la historiadora y artista Eva Cockcroft, la misión del grupo era promover el arte público y la participación de la comunidad, por lo que todos los murales eran financiados localmente (1977: 148).

En ambos casos, la pintura mural ha sido un medio efectivo para ejercer autonomía sobre su proyecto artístico y social. Los muralistas callejeros han usado este medio para comunicar mensajes, no solo acerca de sus

vidas y valores, sino también sobre la lucha por sus derechos y sus demandas. *The Wall of Respect*, mural pintado en 1967 por un grupo de artistas dirigidos por William Walker en el sur de Chicago, ilustra este punto (figura 2).



Figura 2: William Walker y su equipo. *Wall of Respect*, 1967, Sur de Chicago.
Fuente: <http://www.cpag.net/home/>

El mural *Wall of Respect* fue un trabajo seminal que motivó a otros grupos de artistas en los Estados Unidos a realizar proyectos similares: *Wall of Choices* (1970), en Chicago; *Wall of Dignity* (1968), en Detroit; y *Wall of Respect for Women* (1974), en Nueva York. Uno de ellos, el del artista mexicanoamericano Mario Castillo quien, con sus alumnos de preparatoria, pintó el mural *Wall of Brotherhood* (1969) en la calle 18 y Halsted, en el barrio de Pilsen –barrio mexicano al oeste del centro de Chicago donde se concentraron los proyectos de los artistas hispanos– (figura 3).

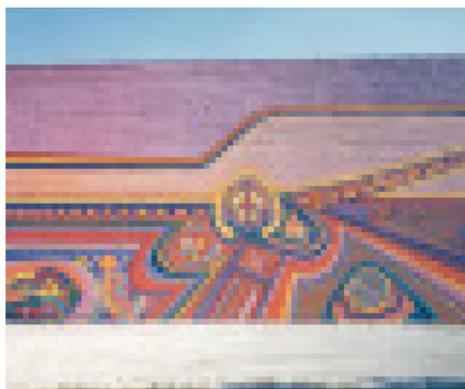


Figura 3: *Wall of Brotherhood*, 1969, Chicago.
Fuente: www.mariocastillo.net

De acuerdo con la definición de cultura popular del crítico Ticio Escobar, como “*a collection of practices whose products are consumed by the group that makes them*” (1995: 98), los murales callejeros son ejemplo canónico, ya que son producidos y consumidos por el mismo grupo. Éstos tienen la capacidad de empoderar a la comunidad al identificar y legitimar su historia, su vida cotidiana y sus demandas. Además de comunicar dentro de la propia comunidad, los murales callejeros permiten interpelar a diferentes personas o grupos fuera de ésta; realizando así la función fática de abrir el canal de comunicación entre los emisores del mensaje y una variedad de potenciales receptores.² También son un medio eficaz para transmitir un concepto o propuesta estética debido al formato de gran tamaño que, literalmente, envuelve a los que los ven. Estos murales plasmados en las calles no necesitan de la intención explícita de irlos a ver, por lo que transeúntes cotidianos y aún turistas, no pueden evitar dedicar su atención a la historia que les es contada a través de los muros. La figura 4 muestra uno de los murales de la estación *18th Street*, del sistema subterráneo de transporte en Chicago, que puede ser visto por todos los usuarios de la Línea Azul, aún cuando su destino no sea el barrio Pilsner.



Figura 4: *18th Street Station*, Francisco Mendoza y los estudiantes de Gallery 37 en colaboración con el Mexican Museum of National Art, 1993, Chicago.
Fuente: CTA. <http://www.transitchicago.com>

vista previa

De esta manera, grupos que no necesariamente pertenecen a la élite del arte se convierten en productores de significado y en diseñadores del espacio urbano. Los consumidores de este tipo de arte incluyen tanto a miembros de la comunidad local como a los de diferentes clases sociales que transitan por o visitan el barrio en cuestión. Escobar advierte que, si se altera el circuito productivo del arte popular el resultado podrá ser "[...] *the separation of the community from its own products and the breaking of the unity of form and function characteristic of popular art*" (1995: 99). Los murales en las calles evitan que esto suceda, ya que no pueden ser comprados, fragmentados o separados de su contexto, por lo que permanecen específicos para el lugar y propósito que fueron creados.³

II. Murales callejeros y el mundo del arte

El mundo del arte es un campo selectivo y altamente competitivo, controlado por un pequeño grupo de personas. El arte popular ha sido tradicionalmente marginalizado de estos circuitos de distribución, debido a consideraciones estéticas e ideológicas; por lo que el mural callejero se ha convertido en una estrategia de supervivencia para algunos artistas. Victor Sorell explica que "originalmente, los artistas chicanos y mexicanos habían optado por trabajar en la calle, porque vieron en ese escenario una estupenda alternativa al ambiente tradicional de la galería de arte, a la que se les había negado el acceso por ser ajenos a la corriente artística principal (1987: 6)".

En su lugar, los artistas barriales se han preocupado por desarrollar su propia estética y técnicas de ejecución. Cockcroft et ál identifican tres principales enfoques que los muralistas han usado respecto de la interacción entre el muro y el diseño de su pintura. Éstos son absorber, reforzar y obliterar las características arquitectónicas de la superficie en la que trabajan (1977: 241). El mural de Daniel Manrique, *Rue de la Convention*, en Oullins Francia (figura 5), ejemplifica cómo las propiedades de una esquina pueden ser absorbidas dentro de la

pintura a fin de crear el efecto óptico de la interacción entre el personaje y la estructura. En el mural de Mark Rogovin *Break the Grip of the Absentee Landlord* (figura 6) podemos observar cómo la profundidad y la luz del espacio se refuerzan en el diseño del mural. Además de denunciar los problemas de vivienda de la comunidad, *Break...* proporciona una solución artística que mejora la apariencia del entorno y la calidad de vida de sus habitantes.



Figura 5: Daniel Manrique. *Rue de la Convention*, 1983, Oullins, France.

Fuente: Biblioteca municipal de Lyon.



Figura 6: Mark Rogovin and team. *Break the Grip of the Absentee Landlord*, 1971–1973.

Fuente: Biblioteca digital de University of Dayton.

Desde una propuesta estética propia, los murales también establecen un diálogo con otras corrientes artísticas tan diversas como el muralismo mexicano, el cubismo, la escultura africana, el surrealismo, la iconografía prehispánica y el diseño de poster (Cockcroft et ál, 1977: 252). La obra de Marcos Raya es un buen ejemplo de ello (figura 7). En sus murales y en su producción en general, encontramos intertextualidades entre los iconos y la estética de la cultura popular mexicana y norteamericana. Según se describe en su propia página web, "his work has more affinities with Dada and Surrealism, infused with elements of Chicago-Style Pop-Expressionism and Rascuachismo".

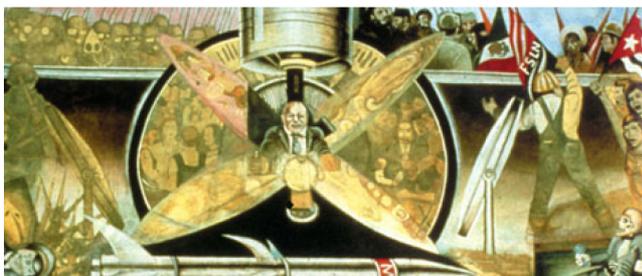


Figura 7: Marcos Raya. Homenaje a Diego Rivera, 1975-1982, 1147 W. 18th St., Chicago. Fuente: <http://www.marcosraya.com>

Otra forma de intertextualidad con el arte culto también se establece a partir de la reapropiación y resignificación de los símbolos con la obra original. El grabado *La Gioconda, Tepito - Arte Acá* (figura 8) transforma el icono de la mujer pacífica en una agresiva. Esta Gioconda reúne a una imagen mundialmente admirada con un gesto insultante, particular de la cultura mexicana urbana.

El texto que acompaña la imagen afirma que "MEXICO es el TEPITO del mundo y Tepito es la Síntesis de lo Mexicano". El trabajo puede leerse como la denuncia de la marginalización que han sufrido los muralistas de Tepito o como la auto reivindicación de su cultura. Rosales Ayala afirma que el movimiento Arte Acá "contribuyó a marginalizar el concepto de marginalidad, exhibiéndolo como un concepto discriminatorio y prejuiciado" (2012: 84). Así, diferentes grupos o artistas

individuales que habían sido relegados decidieron involucrarse en la producción de arte y contestan su exclusión del mundo de las galerías, al llevar su arte al espacio público. Ellos tomaron el control de la distribución de su trabajo al exhibirlo en las calles mismas donde, tanto su comunidad como el resto de la sociedad, pueden tener acceso a ellos.

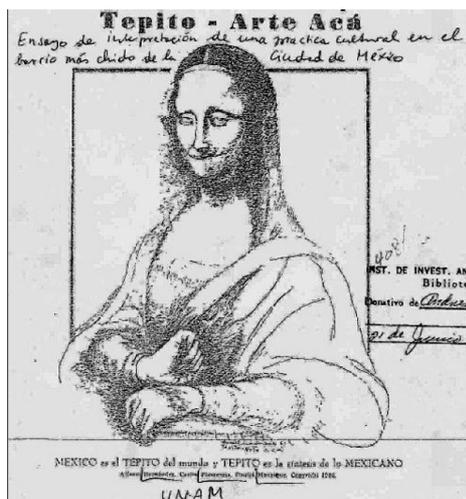


Figura 7: La Gioconda, Tepito – Arte Acá, Daniel Manrique. Fuente: "Desde Acá- Tepito, Barrio en la Ciudad de México", por Maerk Johannes.

Entonces, ¿podemos decir que los muralistas callejeros pudieron entablar un diálogo con interlocutores fuera de su comunidad, a pesar del contenido explícitamente político de sus obras y lo alternativo de su propuesta estética? La respuesta a esta pregunta la encontramos en la gran cantidad de intercambios y participación en eventos a los que han sido invitados. En seguida menciono sólo algunos de los que tuvieron lugar como respuesta cercana luego de su creación. El *Chicago Mural Group* fue invitado en 1971 a exhibir su trabajo en el *Museum of Contemporary Art* en Chicago, donde siguieron participando regularmente, así como en diversas ferias de arte representando a la ciudad de Chicago. El consejo de Chicago para las Bellas Artes publicó, en 1979, una guía turística para visitar los murales de la ciudad. Por otra parte, el grupo mexicano Arte Acá ha sido objeto de diversos documentales y tesis universitarias.

En 1983, el Instituto Francés para América Latina invitó a miembros del grupo Arte Acá a un programa de intercambio con el grupo de artistas franceses *Populart*. Durante varios meses, artistas tepiteños usaron los muros de la ciudad de Oullins –un barrio de inmigrantes– en Francia para la creación de diversos murales (entre ellos el de la figura 5). En 1985 el Museo Carrillo Gil de la Ciudad de México incluyó algunos trabajos de miembros del grupo Arte Acá en una exhibición colectiva.

La producción de pinturas murales en espacios públicos ha sido una fructífera práctica para comunidades marginadas. Por una parte, es un medio de expresión y comunicación privilegiado que desde ese gran formato comunica las demandas y necesidades de la comunidad que los produce a otros grupos fuera de ésta. Ya en la década de los ochenta, Mark Rogovin notaba que existían “[...] *more than 20,000 murals across the United States and brought artists from London, Paris, and other cities around the world*” (1987: 7). Estos también, han servido para que grupos de artistas subalternos puedan auto-insertarse en *mainstream* del mundo del arte, ya que la forma en que éstos son producidos, comunicados y consumidos desafía el funcionamiento del comercio artístico al evadir los circuitos de galerías, museos y subastas.

A través de ellos, los artistas y las obras de arte mismas ejercen un activismo social al resignificar el espacio público y replantear el rol del arte en la sociedad. Esta práctica resiste por una parte la apropiación histórica del arte popular y la segregación de éste de los canales excluyentes de comercialización. El grupo de artistas, por su parte se desmarca de una condición subalterna para expresar, desde su agencia, su propio discurso.

Notas

1 Tepito, también conocido como el “barrio bravo”, es un barrio de clase trabajadora cercano al Zócalo de la Ciudad de México. También es famoso por ser un centro de contrabando y comercio ilegal.

2 See Umberto Eco’s study of some parallelisms between the architectonic message and mass communication in “*Function and Sign: Semiotics of Architecture*” in *Gottdiener and Lagopoulos*.

3 La única posibilidad de silenciar este tipo de mensaje sería su alteración o destrucción total, lo que desafortunadamente ha sucedido, como es el caso de *The Wall of Respect*.

Bibliografía

- ADES, Dawn (1989). *Art in Latin America, New Haven and London*, Yale UP. Disponible en: www.artelista.com/obra/3876674246104673-logo.html [Consulta: 23 de septiembre de 2014].
- CIMET SHOIJET, Esther (1992). *Movimiento Muralista Mexicano, ideología y producción*, México, DF, UNAM.
- COCKCROFT, Eva et ál (1977). *Towards a People’s Art. The Contemporary Mural Movement*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- ESCOBAR, Ticio (1995). “Issues in Popular Art”, *Beyond the Fantastic*, Gerardo Mosquera, London, The Institute of International Visual Arts, 1995.
- GOTTDIENER and LAGOPOULOS (ed.) (1986). *The City and the Sign, An Introduction to Urban Semiotics*, New York, Columbia UP.
- LANDRY, Donna and McLEAN, Gerald (1996). *The Spivak Reader*, New York, Routledge.
- MAERK, Johannes (2010). “Desde Acá- Tepito, Barrio en la Ciudad de México”, *Revista del CELSA*, Vol. 2, N° 13, pp.532-542.
- OREAR, Leslie (ed.) (1972). *Cry for Justice*, USA, Amalgamated Meatcutters and Butcher Workmen of North America.
- ROGOVIN, Mark (1987). “Murals and More”, *The Barrio Murals*, Chicago, Mexican Fine Arts Center.
- ROSALES AYALA, Héctor (1991). *Tepito ¿Barrio Vivo?*, Cuernavaca, México, UNAM, University of Dayton.
- SORELL, Victor (1987). “La Presencia Permanente del Mural Chicano Mexicano en Chicago”, *The Barrio Murals*, Chicago, Mexican Fine Arts Center.
- (1979). *Guide to Chicago Murals: Yesterday and Today*, Chicago, Chicago Council of Fine Arts.