



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

EL MURALISMO MEXICANO ACTUAL Y LOS IMAGINARIOS SOCIALES EN
LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN ARTES Y DISEÑO

PRESENTA
LEOPOLDO HERNÁNDEZ CASTELLANOS

TUTOR PRINCIPAL
DR. FRANCISCO ULISES PLANCARTE MORALES
(FAD)

COMITÉ TUTOR
DRA. ALICIA AZUELA DE LA CUEVA
(IIE)
DR. FRANCISCO JAVIER TOUS OLAGORTA
(FAD)

MÉXICO, D.F., OCTUBRE DEL 2015.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mi madre
A mi abuela*

*A mi familia
a los que están y no están*

*A Chompi
A mi padre*

2

Agradecimientos:

A la Facultad de Artes y Diseño y a la Universidad Nacional Autónoma de México; a mi tutor el Dr. Francisco Plancarte y el cuerpo tutorial formado por la Dra. Alicia Azuela, el Dr. Francisco Tous y a la Dra. Mercedes Sierra y el Mtro. Alejandro Pérez Cruz por la revisión de esta tesis.

A las y los trabajadores de la Facultad de Artes y Diseño.

A todas y cada una de las personas que con sus observaciones y debates enriquecieron esta investigación. Un agradecimiento especial a Laura Castellanos, mi tía y madrina, por su apoyo siempre y por la impresión de esta tesis.

A los colegas y amigos con los que desde, la Patagonia hasta Kurdistán seguimos, en la trinchera del arte y el muralismo, construyendo otros mundos posibles, a todas y todos ¡GRACIAS! nos vemos en los columpios. Amor mío te espero en la resbaladilla.

A mi México querido y toda la gente maravillosa con la que he compartido mi trabajo, desde la montaña hasta la playa.

Al maestro zapatista Galeano (asesinado por paramilitares y resucitado
por el pueblo)
¡Hasta siempre!

a mis compas de banca de la Escuelita Zapatista y de la Sexta

3

Este trabajo esta dedicado a todas y todos, las y los patriotas
que en este momento están derramando su sangre o son perse-
guidos por seguir construyendo un México libre, justo y digno.
Muera el mal gobierno
¡Viva México!

Nos faltan 43
¡VIVOS SE LOS LLEVARON
VIVOS LOS QUEREMOS!

Índice

Introducción p. 7

Capítulo 1

Muralismo, identidad nacional e imaginarios sociales p. 13

Capítulo 2

Los años 70 como punto de partida.

El muralismo mexicano, su transición y sus dinámicas actuales. p. 31

4

Capítulo 3

El muralismo actual como práctica de la libertad y la resistencia.

¿El muralismo ha muerto? p. 47

a) Los encuentros internacionales de muralismo en Argentina. p.60

b) El Movimiento de Muralistas Mexicanos (MMM) p. 70

Capítulo 4

En busca de una definición del muralismo didáctico subversivo p. 77

a) Muralismo comunitario p. 79

b) Muralismo colectivo p. 81

c) El muralismo colectivo como práctica de la libertad, los murales de Sta. Martha. p.84

Capítulo 5

El planteamiento de la identidad nacional desde la construcción del imaginario social. p. 95

Las nuevas imágenes del muralismo actual y la recuperación de la memoria histórica. p. 99

Capítulo 6

El mural: *Se presume culpable.* p. 111

a) La temática p. 123

b) El espacio y los materiales p. 127

c) El mural, los temas y sus elementos p. 129

Conclusiones p. 147

Anexo de documentos p. 151

Bibliografía p. 179

Introducción.

Si bien el estudio de los imaginarios sociales existe y ha tomado fuerza en las últimas décadas, éste ha quedado limitado a disciplinas como la sociología, la antropología visual, la ciencia política y la historia del arte básicamente. Sin embargo, no se ha hecho un estudio a profundidad desde las artes visuales, desde el productor mismo de imágenes; el creador de la imagen. Es decir, el cómo han operado y cómo operan los imaginarios colectivos, en este caso en la construcción de la identidad nacional, en el contexto político y social abordado desde el arte público y el muralismo y el entorno inherente al artista. Éste, en lo general olvidado como un elemento fundamental dentro del desarrollo de cualquier sociedad.

7

En el entendido de que ha sido básicamente la imagen la constructora de los imaginarios colectivos de Patria y Nación a lo largo de la historia mundial, en el caso mexicano se pone en evidencia cómo el poder político está rodeado y se sustenta en el imaginario y el símbolo como cuestiones estratégicas. Es decir, el ejercicio del poder pasa por el imaginario colectivo y refuerza su dominación por la creación o apropiación de símbolos. Pero los movimientos sociales y políticos también necesitan de sus propios emblemas y simbología que les de legitimidad, que los ubique y los proyecte en su espacio histórico.

La creación de los imaginarios de México, son los que han fortalecido y dotado de identidad a nuestros pueblos en distintos procesos de la historia moderna, contemporánea y actual. Estos imaginarios, creados y contruidos desde muchas áreas que van desde el periodismo, la cultura

o los usos y costumbres hasta políticas culturales de estado, también fueron creados por artistas que a través de disciplinas como el grabado, la fotografía, la música, la danza, la poesía, la escultura o el muralismo y el arte público, y ahora también los medios digitales y electrónicos, han estado configurando y reconfigurando constantemente las nociones de Patria, Nación, Identidad. Sin embargo, el caso del muralismo mexicano de haber sido un arte oficial y hoy en resistencia, existe una constante en la construcción de la identidad nacional, en la recuperación de la memoria histórica y el replanteamiento de los imaginarios actuales en obras que continúan siendo didáctico subversivas y que se desarrollan en distintas vertientes muralísticas que van desde el muralismo tradicional hasta el muralismo militante.

Si bien el muralismo mexicano sirvió como conciliador del proceso revolucionario en la décadas de los años 20 y 30 del siglo pasado, también, al igual que el grabado ratificó y generó un imaginario colectivo, en muchos sentidos aún vigente sobre la nación mexicana, la Patria, la cultura y la identidad nacional, también generó un nuevo espacio estético dentro de la esfera pública distinto a la del museo, generando en si mismo, como disciplina artística, parte de una cultura artística nacional.

Con la iniciativa de José Vasconcelos entonces encargado de la educación del país, el muralismo ha trasgredido todavía más allá el espacio público oficial que ocupaba tradicionalmente. A partir de la muerte de David Alfaro Siqueiros y la aparición de un grupo de artistas autodenominados “Generación de Ruptura” auspiciados por capitales privados y hasta por la Agencia Central de Inteligencia (CIA) de Estados Unidos, la Escuela Mexicana de Pintura y el muralismo mexicano sufren una serie de traspies y transformaciones que los llevan a tomar otras rutas pero sin dejar de lado la ruta planteada por Siqueiros de un arte para el pueblo, didáctico y subversivo.

Así, la identidad nacional planteada desde la construcción individual

y colectiva y ligada a la idea de cultura como su sustento continúa desde nuevas formas de hacer muralismo, desde el planteamiento *in situ* por las propias comunidades que trabajan colectivamente con los artistas, hasta la recuperación de la memoria histórica narrada por los pueblos y al margen de los discursos oficiales que pretenden borrarla para someter y reconfigurar un imaginario social que beneficie y sustente a las cortes en el poder, al colonialismo y al capitalismo voraz. Es en este contexto que esta investigación busca hacer un análisis de este proceso de construcción de los imaginarios de la identidad nacional desde el muralismo ubicado en el contexto actual y cuál es la incidencia en el ámbito político-social.

Esta investigación nace en función de mi trabajo como muralista y artista visual y con base en la temática que vengo desarrollando desde hace más de una década en torno a la Patria y a los imaginarios sociales sobre identidad y nación y responde al resultado de estos años de trabajo. Como productor he podido convivir y estar cerca de fuentes vivas que son artistas pertenecientes a cuatro generaciones de muralistas mexicanos y con los que hemos ido construyendo proyectos desde colectivos hasta individuales y debo aclarar que la bibliografía con respecto al muralismo actual es escasa dado que el muralismo de manera oficial se ha dado erróneamente como una corriente artística ya desaparecida. En este sentido, con este trabajo se demuestra todo lo contrario, el muralismo no solo no desapareció sino que encontró nuevas rutas y formas para desarrollarse como se podrá comprobar a lo largo de la investigación. Una buena parte de la bibliografía pertenece a disciplinas como la antropología, la sociología o la ciencia política porque en definitiva no podemos excluir al arte de ellas y mucho menos una disciplina como el muralismo. Así, muchos de los textos sobre el tema se limitan solamente a artículos especializado de algunos investigadores que no han quitado el dedo del renglón como los historiadores, Alberto Híjar Serrano y Cristina Híjar González del Centro de Nacional de Investigación, Documentación

e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP); la Dra. Alicia Azuela De La Cueva de los institutos de Investigaciones Históricas e Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); los editores y el equipo de investigadores de la Revista *Crónicas* editada por el Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM entre otros; los mismos artistas que han escrito sobre el tema, pero que en definitiva todos los textos se entrelazan en un complejo entramado en el que para hablar de muralismo no podemos dejar al margen las demás disciplinas, en este sentido este trabajo cumple su cometido al revalorar al arte y concretamente al muralismo como una actividad inherente a la vida política y social de nuestra nación y como una disciplina que ha influido determinadamente en los imaginarios colectivos de la identidad nacional.

En el capítulo uno se estudia la cuestión de la identidad como detonante de un muralismo y un arte que apunta a reforzar la cohesión identitaria nacional y a plantear imaginarios resultado de la identidad individual hasta la colectiva dentro de los contextos de la realidad nacional. También se analiza la identidad desde el concepto de una nación pluriétnica y multicultural y que se construye diaria y permanentemente.

Partiendo del muralismo tradicional solo como referencia histórica y lo aportado por los grupos en los años 70 se analizan en el capítulo 2 las aportaciones de estos grupos al muralismo a partir de la muerte de Siqueiros y la aparición de la mal llamada “Generación de Ruptura”. Sin caer en una biografía de los Grupos se revisa de manera muy general las aportaciones más importantes al muralismo, aportaciones que marcan nuevas rutas en el desarrollo del muralismo mexicano actual.

En el capítulo 3 se analiza cuáles fueron las rutas que el muralismo mexicano siguió dentro de un contexto de ruptura, de negación y hasta de persecución. Se aborda el tema desde un mecanismo de difusión que son los encuentros de muralismo a partir del desarrollo del muralismo argentino y sus repercusiones y retroalimentaciones con el muralismo

mexicano actual. Se aborda cómo se ha ido construyendo el muralismo a partir de la fundación del Movimiento de Muralistas Mexicanos (MMM) y la construcción de un movimiento internacional.

En el capítulo 4 y dadas las transformaciones y el enriquecimiento que ha sufrido el muralismo, se busca ampliar una definición de muralismo a varias vertientes muy concretas sobre las que con otros muralistas he estado trabajando como es el muralismo colectivo, el muralismo comunitario y una redefinición de muralismo actual a partir de lo que nosotros llamamos muralismo militante. Se analiza el muralismo colectivo a través de mi experiencia y aprendizaje en la coordinación de los murales realizados por las internas del Centro Femenil de Readaptación Social de Santa Martha Acatitla, dónde se puso en práctica la creación y acción colectiva. Demostrando una vez más, que el arte es fundamental como uno de los motores de desarrollo de la sociedad.

En el capítulo 5 se analiza y observa de manera concreta la construcción, resignificación y resguardo de los imaginarios sociales respecto a la identidad nacional y la diversidad de identidades que conforman la nación. Observando que hay una constante en la utilización de sistemas simbólicos tradicionales como la imagen prehispánica de los pueblos, pero también una generación de nuevos sistemas acordes a la realidad actual que están dotando de identidad visual a movimientos sociales y a las nuevas formas de autogobierno que se están planteando los pueblos como la construcción de las autonomías. Aquí, se hace un análisis, desde la imagen de murales actuales, sobre la efectividad y la utilidad concreta de imágenes recuperadas y planteadas por el muralismo histórico que hoy siguen funcionando en los discursos políticos, sociales e identitarios.

Se presume culpable, en el capítulo 6, obra de mi autoría en el Colegio de Abogados del Derecho Público y Privado de México, se concluye parte de todo este proceso de construcción de sistemas

simbólicos, de recuperación de la memoria histórica, de resignificación de imaginarios establecidos y de análisis de la coyuntura nacional actual, en un mural sobre la impartición de justicia y el derecho en el México de los últimos años. Una obra que es producto de una investigación multidisciplinaria en áreas como la antropología, la historia, la ciencia política y en el trabajo de campo que he realizado durante varios años en zonas de conflicto y de guerra.

Capítulo 1

Muralismo, identidad nacional e imaginarios sociales



La identidad como punto de partida en la creación de la obra mural me parece un tema sumamente importante. Sin entrar en grandes detalles y análisis sobre la cuestión de la identidad encuentro en lo planteado por Gilberto Giménez una definición acertada que se adapta de manera muy concreta a la práctica del muralismo actual. Como primera aproximación “(...) la identidad tiene que ver con la idea que tenemos de quiénes somos y quiénes son los otros, es decir, con la representación que tenemos de nosotros mismos en relación con los demás.” (Giménez, 2007a:3). Sin embargo, la identidad también se plantea, de manera más compleja, desde lo individual a lo colectivo partiendo de una serie de atributos de pertenencia que la van definiendo: la etnia, la clase social, el género, la edad, el territorio; hasta la identidad colectiva definida como:

“... un conjunto de prácticas sociales que:

- a) involucran simultáneamente a cierto número de individuos;
- b) exhiben características morfológicas similares en la contigüidad temporal espacial;
- c) implican un campo de relaciones sociales;
- d) y la capacidad de la gente involucrada para conferir un sentido a lo que está haciendo o va hacer.” (Giménez, 2007a:8).

Llegando hasta la cuestión que en este trabajo nos interesa: La identidad nacional; con todos los conceptos que se interrelacionan con ésta sea el nacionalismo, las comunidades imaginadas (Anderson, 2007), patriotismo, nación, etcétera.

En este sentido, no podemos separar del concepto de identidad la idea de cultura, en el entendido de que las identidades sólo pueden formarse a partir de diferentes culturas a las que se pertenece o se participa (Giménez, 2007b: 18). Entendiendo “Cultura”, según la definición de la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, (UNESCO), como “el conjunto de los rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social y que abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias” (UNESCO, 2009). Y por supuesto, tampoco debemos separar de lo que denominamos imaginarios sociales si tomamos conciencia de que la fabricación de los imaginarios es la que refuerza en gran medida el sentido de identidad nacional. Si bien, no hay una teoría de los imaginarios sociales (Baczko, 2005) la vida social es productora de sistemas de representaciones que fijan valores y normas, en nuestras sociedades actuales los poderes disponen de medios técnicos y científicos para crear y manipular imaginarios colectivos, haciendo de este control de medios, un arma sumamente poderosa que en pocas palabras es utilizada para controlar los comportamientos de sumisión, obediencia y subordinación de los dominados al poder.

Ahora, cabe preguntarse ¿cuál es el nivel de conciencia en la construcción de imaginarios? ¿Realmente el muralismo actual se está planteando, desde una actividad consciente, esta construcción de una identidad nacional? De entrada me parece que mayoritariamente no. Sí hay una búsqueda en la recuperación de ciertos imaginarios, sobre todo los de carácter indigenista, pero pienso que no hay un arraigo real a estas

identidades, al menos desde un muralismo que se genera desde los centros hacia las periferias, no así del muralismo generado en las periferias que de una u otra manera se encuentra inmerso en dinámicas culturales muy arraigadas al sentido de pertenencia con la tierra, por ejemplo; con lenguas como el náhuatl, el hñahñú o el maya y que giran en torno a toda una cosmovisión que se encuentra presente (Figura 1). Sin embargo, la práctica desde el punto de vista plástico y simbólico se aplica desde el muralismo histórico, es decir, desde la alegoría o el indigenismo desarrolla-

do por Diego Rivera por ejemplo,

Rivera dotó a la historia patria oficial de símbolos y representaciones colectivas que en el ámbito de las imágenes contribuyeron a crear la ideología de la Revolución triunfante y con ello,

desde la esfera de lo simbólico, justificar, mantener y perpetuar a las esferas de poder. (Azuela, 2012:301-302)

y que fue una constante en los primeros años del movimiento muralista de principios del siglo XX. E incluso, contiene una gran carga de nostalgia y melancolía (Bartra, 2002) abierta por el fracaso de la Revolución Mexicana y la revolución institucionalizada (Figura 2).



Figura 1. Mural de Gustavo Cháves Pavón, Municipio Autónomo Rebelde Zapatista, San Pedro Polhó, Chiapas. Se observan unas mazorcas y una virgen de Guadalupe que responde a la coyuntura actual.



Figura 2. Diego Rivera, *Los explotadores*, 1926.

Estereotipos y arquetipos, imaginarios sociales.

16

Resulta interesante que el muralismo actual continúa repitiendo estereotipos sobre la identidad nacional que fueron planteados desde el Porfiriato y muchos replanteados después por el Vasconcelismo con la visión de la “raza cósmica” (Vasconcelos, 2009) y una vehemente idea darwiniana de fusionar razas para hacer una superior pero con fundamentos en la España conquistadora (Figura 3) y básicamente en la raza blanca como enlace:

(...) su misión es diferente a la de sus predecesores; su misión es servir de puente. El blanco ha puesto al mundo en situación de que todos los tipos y todas las culturas puedan fundirse. La civilización conquistada por los blancos, organizada por nuestra época, ha puesto las bases materiales y morales para la unión de todos los hombres en una quinta raza universal, fruto de las anteriores y superación de todo pasado. (Vasconcelos, 2009: 14)



Figura 3. José Clemente Orozco, *Cortés y La Malinche* (detalle), 1926.

¿Cómo? Con la integración del indígena a la “modernidad” en gran medida a través del mestizaje negando toda posibilidad de desarrollo, convivencia y autonomía de los pueblos indios: “El indio no tiene otra puerta hacia el porvenir que la puerta de la cultura moderna, ni otro camino que el camino ya desbrozado de la civilización latina” (Vasconcelos, 2009: 22). Esta postura, más que colonialista, ya tiene orígenes inmediatos en el Porfiriato que de plano, como señala Montfort (2008), planteaba la eliminación o la incorporación de éstos a la sociedad. Pero es con Vasconcelos y a través del muralismo entre otros factores donde se terminan de reforzar estos imaginarios, el indígena inevitablemente vinculado a lo prehispánico pasa a formar parte del *mexican courius* por un lado, y por otro aparece siempre como obrero (ya asimilado a la modernidad) o como campesino, pero rara vez como dirigente o como estratega, por ejemplo.

Para el imaginario general los indígenas venden flores (Figura 4), son inocentes, hacen artesanías –nunca hacen arte–, imágenes descritas como las de Anita Brenner: “El indio sentado en cuclillas y envuelto en su sara-pe, y su mujer, liada en el rebozo...” o “... tradicionalmente quieto en su petate con los brazos sobre las rodillas, la cabeza inclinada y la mente en las estrellas...” (Brenner, 1929), son una constante en la que los indígenas parecen incapaces de dirigir rebeliones, levantarse en armas, plantear sociedades, nuevas formas de coexistencia, organización, economía, o de formar autonomías prácticamente socialistas. Así, los estereotipos del indio y el campesino se vienen construyendo desde entonces, como dice John Mraz “se utilizan los estereotipos regionales para convertirlos en arquetipos nacionales” (Mraz, 2012), práctica recurrente en la posrevolución y que no terminamos de superar. En pocas palabras, es a través de los estereotipos que se está tratando de conciliar, todavía, una identidad nacional sin terminar de comprender que no somos una única identidad nacional sino que somos muchas identidades. Por ejemplo, y una representación muy frecuente no solo del muralismo actual sino de la imagen temporal y actual sobre México, es la de las pirámides; el charro, la china poblana y el tequila; y la industria. Pasado, presente y

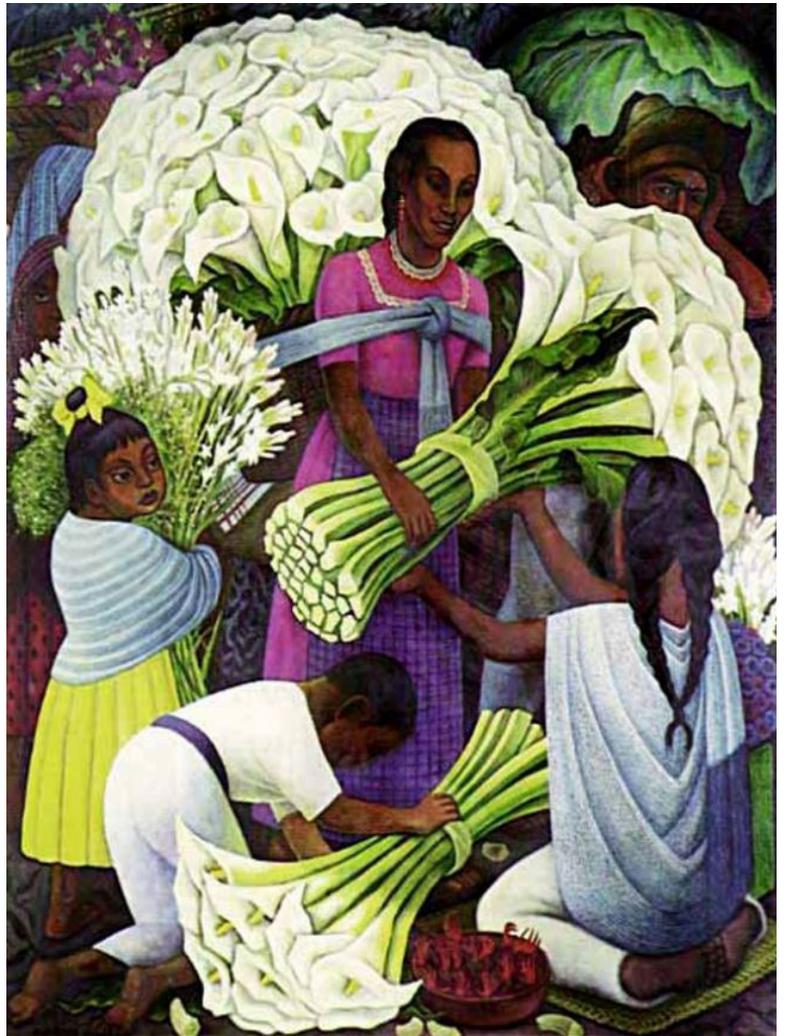


Figura 4. Diego Rivera, *La vendedora de flores*, 1949

futuro: un pasado indígena; un presente mestizo y un futuro modernista. El mito y la construcción de una nación mestiza fortaleció también, entre otras cosas, el racismo en contra de los pueblos indios como quedó demostrado en 1994 con el levantamiento indígena zapatista del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), que puso en evidencia la realidad sobre la marginación y las condiciones de las minorías indígenas (ver Loaeza, 2012: 385) y que en gran medida se debe al imaginario social instalado en el colectivo y reforzado reiteradamente, también desde el muralismo, sobre un mestizaje supuesto sustento de la identidad nacional. Un mito nacionalista, racista y excluyente (Bartra, 2006:12) que hasta el día de hoy niega la realidad de una nación pluriétnica y multicultural. Así, la identidad de toda una nación es reducida a cinco imágenes, excluyendo la diversidad en el imaginario de una identidad nacional. Claro, vienen los matices y es aquí, desde donde debemos comenzar a mirar. Sin embargo, si bien Mraz tiene razón, también la dinámica de los estereotipos y arquetipos fluye en sentido contrario: Se toman los arquetipos nacionales para convertirlos en estereotipos regionales. Tal es el imaginario sobre el campesinado mexicano, del que ya he hecho mención, con sombrero, vestimenta de manta, huarache, morral de yute y machete (Figura 5) –al estilo de los agraristas en la zona centro. Imagen construida durante la revolución mexicana desde el antiindigenismo y antizapatismo de las oligarquias de la época (Montfort, 2008)– que resulta casi impensable imaginar al campesinado mexicano con un tractor John Deere, botas y mochila al hombro común en el norte del país u otro estereotipo de alguna otra región del país que represente al campesinado¹:

1 Sin entrar en detalles, entendiendo arquetipo como modelo ejemplar y estereotipo como modelo muy general sobre una persona o grupo, cabe señalar que la construcción de éstos no solamente se la debemos al muralismo sino también a otras disciplinas del arte como la fotografía, la música el cine y la literatura incluso otras disciplinas del conocimiento como la historia, la antropología y hasta las ciencias de la comunicación. En este sentido, se manejaba un discurso oficial: un discurso “conciliatorio” y desde el centro a la periferia. O es que alguien preguntó a los indígenas campesinos ¿cómo se veían así mismos. Y con base en eso los pintó, los fotografió o los

“La cultura mexicana ha tejido el mito del héroe campesino con los hilos de la añoranza. Inevitablemente, la imaginería nacional ha convertido a los campesinos en personajes dramáticos, víctimas de la historia, ahogados en su propia tierra después del gran naufragio de la Revolución Mexicana. La reconstrucción literaria del campesino es una ceremonia de duelo, un desgarramiento de vestiduras ante el cuerpo sacrificado en el altar de la modernidad y del progreso.” (Bartra, 2002:17)

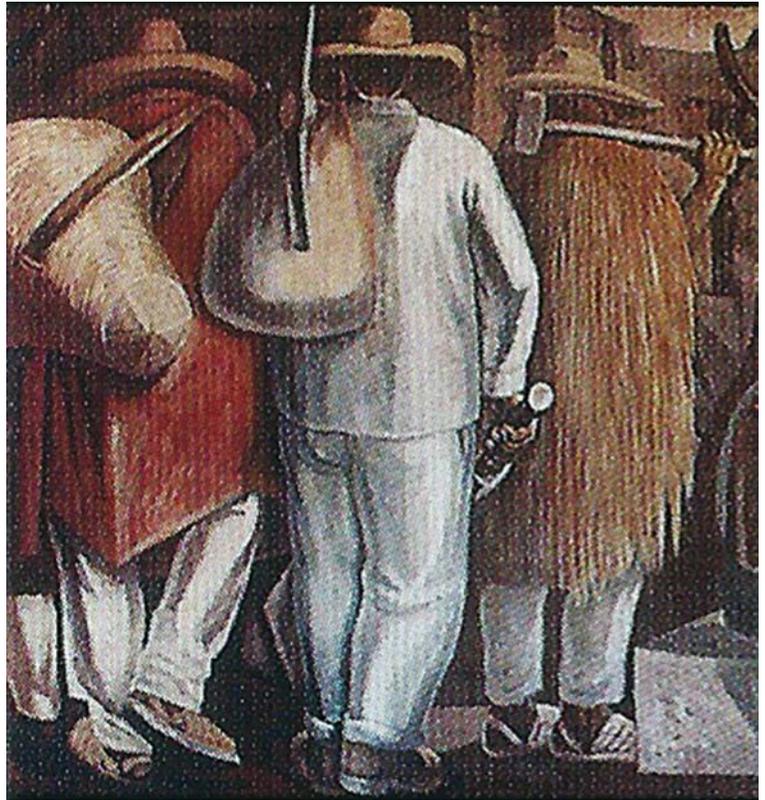


Figura 5. José Chávez Morado, *La ciencia y el trabajo*, 1952.

De esta forma también estos arquetipos nacionales están sirviendo como formas de imposición y de manipulación negando la diversidad cultural y reforzando imaginarios a conveniencia del poder. El muralismo mismo es objeto de este perverso uso del imaginario colectivo para referirse al “arte mexicano” cuando ha sido el poder mismo a través del estado y sus institu-

plismo? Me parece que no. ¡Y claro! Cualquier propuesta artística que se saliera de estos cánones planteados para la “raza cósmica” o la “nación mestiza” quedaba fuera de lugar. Al final, el resultado de algunas de estas posturas y visiones, quizás funcionaron en aquella época no muy lejana, otras forman parte innegable de nuestra identidad nacional pero otras, reforzaron imaginarios sociales sobre racismo, discriminación y violencia, por citar algunos ejemplos, en un concepto de nación que es excluyente y que no tiene cabida el día de hoy. La pregunta sigue siendo ¿Qué imaginarios está construyendo el muralismo actual?

ciones el que se ha encargado de destruir, negar y ahora a perseguir al muralismo y a cualquier otra manifestación artística que no se encuentre alineada a los estándares y estereotipos del arte actual, un arte sometido a las dinámicas del poder del centro a la periferia y que responde a los imaginarios sobre el progreso, la modernidad y el ser una nación “vanguardista” del primer mundo. Al final, el ejercicio del poder pasa por el imaginario social y refuerza su dominación por la creación o apropiación de símbolos:

“De este modo, el ejercicio del poder, en especial del poder político, pasa por el imaginario colectivo. Ejercer un poder simbólico no significa agregar lo ilusorio a un poderío ‘real’, sino multiplicar y reforzar una dominación efectiva por la apropiación de símbolos, por la conjugación de las relaciones de sentido y de poderío.”
(Baczko, 2005:16-17).

21

Y ejemplos hay varios y en distintos contextos, como la destrucción del mural del Municipio Autónomo Zapatista “Ricardo Flores Magón” en Taniperlas, Chiapas conocido como *El mural mágico* (Figura 6) destruido y baleado por el Ejército Mexicano, y el encarcelamiento de Sergio Valdez, coordinador del mural. No podemos olvidar el intento fallido de la destrucción de los murales del Casino de la Selva en Cuernavaca, Morelos para dar paso a un complejo comercial de la empresa trasnacional COTSCO en el año 2001. Sin ir muy lejos, el mural *La lanza de la traición* obra de mi autoría pintada en el 2010 en la Presidencia Municipal de At-

Figura 6. Mural comunitario
Sna yuum comoateletic,
1998.



lixco, Puebla, está amenazado con destruirse ya que no corresponde a los intereses de la oligarquía local ni del Partido Acción Nacional, partido político que llegó a gobernar en el Ayuntamiento en el 2011 y como quedó demostrado en la conferencia sobre el tema realizada en la Universidad Angelópolis de Atlixco el 20 de noviembre del 2011 (Figura 7).

Por otro lado –y debo de subrayar que el muralismo se está generando desde la identidad–, la construcción del imaginario social tiene

22



Figura 7. Polo Castellanos, *La lanza de la traición*, 2010.

que ver en lo inmediato con la identidad individual del muralista y sus sentidos de pertenencia, es decir, su estilo de vida, su clase social, su nivel educativo, el “bagaje” cultural, su género, su grupo social y colectivo, sus apegos y su biografía. Todos son factores determinantes no sólo en el proceso creativo sino también en su propia visión de lo que entiende por identidad nacional desde un punto de vista más amplio, incluyente y

colectivo.

Identidad nacional

Para Giménez la identidad nacional desde lo individual se define como el sentimiento de pertenencia, identificación o referencia a una ‘comunidad imaginada’²; y desde lo colectivo como “una representación socialmente compartida –y exteriormente reconocida– de un legado cultural específico que supuestamente define y distingue a una nación en relación con otras, y de un proyecto que, visto desde la elite política, se confunde con la ‘forja de la nación’ (o ‘national-building’)” (Giménez, 2007a: 11). Pero el asunto no es tan concreto, hay una serie de entramados que amplían el concepto de manera mucho más amplia, sin embargo para los fines que son de interés en este trabajo solo me limitaré por el momento a un punto de gran interés desde dónde se puede comprender las dimensiones del muralismo cuando se concreta a la construcción de los imaginarios sobre la identidad nacional y que además explica muchas dinámicas en este proceso:

23

“(...) la identidad nacional mexicana no es algo que ya esté dado como realidad cristalizada y acabada, sino que, en

2 Definida por Benedict Anderson la nación es una “comunidad políticamente imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es imaginada porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión.” (Anderson, 2007:23). Inclusive está en el debate académico la perdurabilidad y existencia de las naciones, sin embargo, habría que preguntarse si realmente las naciones desaparecerán en un mundo globalizado como el que estamos viviendo. Dadas las dinámicas de resistencia de los oprimidos, a través de los movimientos como “Los indignados” en Wall Street o “Los insumisos” en España por ejemplo, o las autonomías y los “Caracoles zapatistas” que en poco tiempo han demostrado gran efectividad en el caso mexicano, pareciera que lejos de desaparecer las naciones se están multiplicando. En todo caso, desaparecerán como las conocemos pero mientras los sentidos y la necesidad de pertenencia de los seres humanos exista, las naciones no desaparecerán y por el contrario se reforzarán los sentidos de identidad hacia la nación.

cuanto realidad compleja, como 'dándose' en un proceso de construcción y reconstrucción permanente que integra espacialidades y temporalidades plasmadas en proyectos múltiples, contradictorios y en permanente confrontación, negociación, consenso, fragmentación y recomposición. Este enfoque permite liberar la imaginación de los discursos hechos y de las seguridades que ofrece pensar lo nacional como intemporal o inamovible (Béjar, Rosales, 1999:29-30).

O dicho de otra manera:

"(...) la identidad no es inmutable, su dinámica es construida históricamente, aunque sus fronteras socioculturales pueden transformarse en un periodo de larga duración y descansar en símbolos también acuñados en relaciones preexistentes. Las identidades establecen fronteras que suelen ser a su vez cambiantes y contradictorias, inclusivas y exclusivas por definición." (Castellanos, A. 2003:64)

La identidad se construye todos los días desde lo individual a lo colectivo, ¿cómo entonces delimitar una tendencia del muralismo hacia la construcción de los imaginarios? Imposible, ya que intervienen muchos factores, desde los biográficos hasta los ideológicos. Incluso, las formas de hacer muralismo, como se verá más adelante, también son dinámicas e incluso matarían al muralismo actual de no serlo.

En este sentido, el muralismo mexicano actual está construyendo también nuevos imaginarios para hacer referencia al mundo que nos está rodeando, acorde a las complejas realidades en las que se desenvuelve y que nos permiten ubicarnos e interpretarnos o reinterpretarnos dándonos un sentido de pertenencia en el reconocimiento de estos imaginarios compartidos o dicho en pocas palabras "darnos un sentido de identidad"

(Casas 1999:151).

Identidad y resistencia

En gran medida tenemos que el muralismo esta reciclando ciertos imaginarios a manera de reafirmación de la identidad planteada por el Estado –una identidad que se viene construyendo desde hace dos centenarios y que con los festejos del Bicentenario se acentuó cuando, desde el Estado y el gobierno de extrema derecha, iniciaron una reconfiguración de este imaginario sobre la identidad nacional, convirtiéndonos a todos los mexicanos en fervientes cristianos y devotos guadalupanos por ejemplo (Figura 8), imaginario que hasta en el cine se está reforzando a través de los medios de comunicación y con toda la infraestructura

Figura 8. Anónimo, *Cristo predicando*, primer cuarto del siglo xx.



y manipulación de empresas como Televisa en películas como *Hecho en México*, con el patrocinio de Emilio Azcárraga, negando la existencia de otras religiones u formas de asumir la espiritualidad y la cosmogonía, entre otras cosas.³ –, imaginarios que se han venido reconfigurando desde la educación pública como principal instrumento del Estado: apropiándose de la historia; plagándola de silencios, omisiones y por supuesto de tergiversaciones; retransmitiendo imágenes, leyendas y valores a conveniencia (Loaeza, 2012:394-395), y hasta resignificando imágenes para justificarse en el poder. Por citar solo algunos ejemplos, tenemos la manipulación del águila y la serpiente durante el sexenio de Vicente Fox con el “águila mocha” que trató de borrar el mito fundacional de Tenochtitlan (Figura 9); la desaparición del águila republicana de los billetes de 20 pesos cuando se volvió la bandera ideológica de la Convención Nacional Democrática; un exacerbado e intolerante guadalupanismo-catolicismo difundido a diestra



Figura 9. Logotipo de la Presidencia de la República 2000-2006.

3 Aquí vale la pena hacer un paréntesis sobre cómo el poder político utiliza a su conveniencia los imaginarios colectivos con este documental. En una aparente reflexión abierta y “plural” se trata de encasillar a toda una nación en serie de elementos que justifican tres puntos o ejes primarios: la religión, la diversidad cultural y la individualidad. Una religión que es la católica guadalupana, expresada y explicada por un cura al servicio de un Estado que se ha caracterizado por su intolerancia religiosa. Una “diversidad” cultural, que si bien incluye a las nuevas tribus urbanas, niega la existencia de los pueblos indios y su derecho a las autonomías, con la postura de los intelectuales orgánicos del Estado y que además manipula el discurso, en viva voz, de las comunidades indígenas zapatistas para justificarlo. Y por último, un reconocimiento al ser individual como parte de la colectividad pero con la visión del oprimido, nunca con la de la liberación o el crecimiento individual en beneficio de una nación colectiva e incluyente. Cabe destacar que el documental, además, manda a esconder bajo el tapete la realidad concreta de un México en guerra, maquillándola desde la diversidad cultural y una supuesta mexicanidad que refuerza el imaginario de un país donde la diabólica premisa de la demagogia ha sido siempre la de “aquí no pasa nada”.

y siniestra en exposiciones e historia, acompañado incluso de instrumentos legales, en una especie de venganza de la Iglesia, para reconfigurar un Estado laico y volver a meter mano en asuntos de Estado; una negación constante de los héroes populares como el caso de “el Pípila” e incluso las imágenes mismas del General Emiliano Zapata o Francisco Villa y al mismo tiempo reivindicando figuras como la de Porfirio Díaz “prócer de la modernidad” o de traidores como Benjamín Argumedo en los festejos del Centenario de la Revolución Mexicana; entre un sin número de alteraciones y resignificaciones de las que se ha echado mano.

Así, y aunque el muralismo en gran medida continúa utilizando los imaginarios tradicionales sobre la patria y la identidad nacional sin trastocarlos, herencia del muralismo histórico y del pensamiento vasconcelista, éstos pueden también observarse como una forma de resistencia, reafirmando o recuperando un imaginario transmitido de generación en generación y que le ha dado cohesión a la identidad nacional a través de los símbolos y héroes patrios tradicionales como son las emblemáticas figuras de Zapata y Villa, sobre todo Emiliano Zapata que sigue representando una herida abierta en la injusticia, la historia y la dignidad del pueblo de México y que poco a poco se va diluyendo. También la presencia de la Bandera de México en sus múltiples formas desde la bandera actual hasta las banderas republicanas; la constante de la cosmogonía indígena, el calendario Azteca, la Cuatlicue, la Coyouxautli, Quetzalcoatl, etcétera. Cada vez que uno de estos símbolos se pinta en un mural también se está plasmando la resistencia a que parte de nuestra identidad nacional forjada durante de siglos, muera. Si bien parece que las imágenes se vuelven repetitivas, recicladas, monótonas e incluso necias, al final están respondiendo a una coyuntura política en la que la hegemonía planteada por el neoliberalismo y la globalización pone en riesgo nuestras identidades, nuestras historias, nuestras culturas y nuestra existencia misma. En este sentido, y lo que para algunos especialistas e historiadores que afirman que el muralismo no aporta nada nuevo a la plástica o simplemente

está muerto, lo que está haciendo este muralismo es defender y resistir a un fenómeno mucho más complejo que la creación plástica misma o el arte por el arte mismo. Y aquí, me parece, radica una de las aportaciones más importantes del muralismo actual, la defensa de nuestras culturas, nuestra historia y nuestra identidad. Ahora, hay que ver cuáles son los nuevos elementos y las nuevas propuestas que el muralismo propone en la construcción de los imaginarios colectivos actuales de la identidad nacional, partiendo de la premisa de que la identidad se construye todos los días.

La crisis de la identidad en el muralismo

Al final el arte es el reflejo de la sociedad y el muralismo no está exento. Aunque a mi parecer el muralismo además, es y puede ser una herramienta de construcción y desarrollo social, las dinámicas de éste también son alteradas por las relaciones políticas y sociales de la nación. El asunto de la identidad es “un inquietante campo minado” y al igual que la cultura, la identidad nacional está en crisis (Bartra, 2006:11-21), la pregunta a contestar también es ¿Cómo están reaccionando el muralismo y

Figura 10. Polo Castellanos, *Las muchas patrias*, 2010.



los sistemas simbólicos de la identidad frente a esta crisis?

En primera instancia, podemos hablar de que hay un hueco y una distancia entre el muralismo y otras disciplinas, no nada más dentro del arte sino en las humanidades en donde las dinámicas de poder oscilan entre disciplinas afines como la historia, la antropología y la sociología, por ejemplo, pero no hacia el arte dejando fuera a éste del espectro de interrelaciones multidisciplinares. Bueno, al menos esa parece ser la actitud desde las distintas academias hacia el arte. Dando como resultado, el menosprecio de la importancia del arte dentro de la sociedad y acaparando todo sentido de generación de conocimiento aparentemente exclusivo de las disciplinas mencionadas y otras ciencias. Esto mete al arte y en este caso al muralismo en un terreno escabroso ya que la actividad de los artistas no se limita solamente a la creación plástica sino a la investigación en muchas disciplinas, ampliando el espectro de conocimiento del arte. Sin embargo, justo ésta dinámica ha hecho que los muralistas actuales, en buena medida se aíslen del conocimiento y la investigación, dejando acéfala una parte fundamental del proceso creativo dentro del muralismo como lo es la investigación. En este sentido, los sistemas simbólicos y los imaginarios colectivos respecto a la identidad nacional y a la patria se están agarrando completamente de lo aprendido a través de la educación oficial, la historia patria oficial (ver, Loeza, 2012), durante 70 años de revolución institucionalizada y 12 años de resignificación de la misma historia con los gobiernos de la ultraderecha y no de un análisis de la coyuntura. Es decir, no hay un debate, al menos abierto y sustancioso, desde el muralismo -aunque sí desde la pintura con autores que han trabajado el asunto de la “mexicanidad” en sus obras-, que se esté cuestionando la problemática en sí. Sin embargo, esto no quiere decir que no se haga, sino que lo que se está haciendo es partir justamente de la defensa de ciertos elementos que le dan unidad al imaginario social de la identidad y de la patria, como puede ser una patria colectiva, en símbolos como el águila y la serpiente, por ejemplo, como mito fundacional (Figura

10). Así, ésta crisis de la identidad, está permeando el imaginario social de un muralismo actual que parece repetitivo y copia fiel de los imaginarios planteados por el muralismo histórico y la política de la “unificación” nacional en la tercera década del siglo XX.

Capítulo 2

Los años 70 como punto de partida.

El muralismo mexicano, su transición y sus dinámicas actuales.

Debo advertir que este no es un recorrido histórico sobre el muralismo de los años 70 al presente sino una breve revisión a manera de antecedente de lo que algunos artistas, grupos y colectivos llevaron al cabo durante estos años, concretamente sobre la temática de la identidad nacional que es el objeto de esta investigación. Sin embargo, es en realidad el Movimiento Estudiantil del año 1968 y la muerte de David Alfaro Siqueiros en 1974 lo que considero como los puntos de partida importantes para esta revisión.

Por un lado el enrarecimiento de la vida política del país después de la masacre de estudiantes el 2 de octubre de 1968, constituye un factor social que no puede quedar al margen si queremos hacer un estudio al menos honesto sobre la coyuntura en la que se desenvuelve el arte nacional e internacional. Son tiempos de totalitarismo y represión y el arte juega un papel fundamental como podemos constatar con la gráfica del 68, a mi parecer un arte, en gran medida, más de resignificación, reconstrucción y replanteamiento de los roles sociales y de la identidad nacional. Años crueles para México, en 1971 nuevamente los estudiantes son víctimas de la saña con la que el Estado trata a las nuevas generaciones de mexicanas y mexicanos y las calles se vuelven a manchar de sangre, una constante en la década de los 70. La Guerra

Sucia¹, la represión sin cuartel, las guerrillas, son solamente algunos de los hechos que caracterizaron estos años y que influyeron en el desarrollo del arte y los artistas mexicanos.

La muerte de David Alfaro Siqueiros, marca quizás el punto más importante para que el desmantelamiento final del muralismo como arte de estado tenga lugar, ayudado por intereses extranjeros como la intervención de la Agencia Central de Inteligencia (CIA) con toda su parafernalia y el oportuno de artistas que como José Luis Cuevas (1957) y su *Cortina de Nopal*², formaron el binomio perfecto para tratar de enterrar al muralismo mexicano, pero sobre todo el arte mexicano con discurso social (intento fallido). De esta manera se comienza a incrustar en el mapa artístico discursivo y el imaginario colectivo mexicano refritos, por ejemplo, del *expresionismo abstracto*³ norteamericano y los discursos de un arte apolítico que justificarían la presencia de un arte discriminatorio y diseñado para, y sustentar, a las élites de doble moral en las cortes del poder. Quiero aclarar que esta cuestión será tratada con más detenimiento en el siguiente capítulo.

1 La *Guerra sucia* fue un período histórico en México comprendido entre la década de los sesenta y setenta que se caracterizó por la persecución y disolución de los movimientos sociales y las guerrillas que se oponían al Estado mexicano. El uso de las fuerzas armadas y las policías en operaciones quirúrgicas, las desapariciones forzadas y el encarcelamiento de dirigentes fue una constante. En este período se llevaron a cabo dos masacres estudiantiles una el 2 de octubre de 1968 y otra el 10 de junio de 1971. En estas fechas el Partido Comunista Mexicano trabajaba en la clandestinidad al considerarse ilegal; proliferaron las guerrillas como el “Partido de los Pobres” con Genaro Vázquez Rojas y Lucio Cabañas Barrientos.

2 La *Cortina de Nopal* es una declaración con la que el artista plástico José Luis Cuevas (1931) fija una postura personal al respecto del muralismo y la Escuela Mexicana de Pintura. El texto recibe gran difusión por parte de los medios y la crítica especializada en ese momento y se vuelve un parteaguas mediático en el arte mexicano.

3 El *expresionismo abstracto* es un movimiento artístico nacido en los años cuarenta y que tuvo su gran apertura en la posguerra a través del financiamiento de la Agencia Central de Inteligencia (CIA) para posicionar a Estados Unidos dentro del mapa cultural mundial como un país “libre y vanguardista”. (Ver Stonor, 2003).

¿Y los artistas, los otros?

Pese a que el discurso oficial del Estado a través de Instituciones educativas como las universidades privadas e incluso nuestra máxima casa de estudios la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), es el de que “el muralismo ha muerto”, en aquella época y alejado del minúsculo grupo de la Ruptura, el muralismo siguió su ruta si bien ya no con el apoyo y los beneficios acostumbrados sí de otras maneras como iremos viendo a lo largo de este trabajo.

Se encontraban activos los discípulos de los viejos muralistas, artistas como Arturo Estrada (*el güero Estrada*) (1925), Arturo García Bustos (1926), Raúl Anguiano (1915-2006), José Chávez Morado (1909-2002), Alfredo Zalce (1908-2003), González Camarena (1917-1965) (quien no ha recibido el reconocimiento que merece), sólo por mencionar algunos. En la misma Ciudad Universitaria podemos observar una transición entre el muralismo tradicional y el contemporáneo, y en donde se continuó desarrollando el muralismo para confirmar, entre otras cosas, que los discursos académicos sobre la muerte del muralismo mexicano están equivocados –paradójicamente esto sucede en la misma UNAM-, frente al gran acervo de murales oficiales y no oficiales con que cuenta, como el mural de Daniel Manrique (1939-2010) fundador del grupo *Tepito Arte Acá* en la Facultad de Ciencias Políticas que no esta catalogado pero existe (figura 1). De hecho es en Ciudad Universitaria donde se encuentra la mayor concentración de murales con la más diversidad de conceptos e investigaciones plásticas entre los años 1954, fecha en que se construye Ciudad Universitaria, y el día de hoy (ver Arriola, 2008). Murales realizados por el muralismo histórico pero también por las nuevas generaciones de muralistas que integran las actuales tecnologías al muralismo y las técnicas recuperadas, tradicionales y ancestrales como el mosaico o la encáustica. La utilización de la computadora por ejemplo se vuelve lugar común en los murales más recientes. Sin

embargo conviven desde el mural tradicional hasta los murales que casi rayan en lo abstracto como el mural *El cosmos de los mayas* de Becky Guttin en el Museo de las Ciencias Universum en el Centro Cultural Universitario (figura 2). Y por el otro, una generación de artistas que no se alineaba a los mandatos de la abstracción ni se dejaba corromper con los “encantos” del capitalismo como sucedía con algunos artistas de la Ruptura, y que se vuelcan a tomar las calles, a recuperar un espacio público para el discurso social, como bien lo describe Cristina Hajar:

34



Figura 1. Daniel Manrique,
Sin Título, 2007.

“Tuvieron un común denominador: la inconformidad frente a la realidad y la posibilidad de enunciar un futuro distinto.” (Hajar, C., 2008:17). Este espíritu generó mayoritariamente la obra de los grupos en los años 70. En esta dinámica toma mayor fuerza la postura del arte militante en la que los artistas no solamente se sumergen en el análisis e investigación de nuevos discursos plásticos sino también en el análisis y debate sobre su entorno, en su que hacer como ciudadanos, en la reflexión, la crítica y

la autocrítica social, y siempre buscando al menos encender “una alerta sobre una situación concreta” (Hijar, C., 2008:15) o como se cuestionaba el grabador Leopoldo Méndez en 1958:

¿Porque un artista no puede o no debe tener convicciones políticas siendo al fin y al cabo un ciudadano como cualquier otro? ¿Es que



Figura 2. Becky Guttin, *El cosmos de los mayas*, 1994.

nadie debe tenerlas? ¿El artista es entonces un ente fuera del conjunto social que se llama ciudadanía? (Méndez, 1958: 13-14).

En este sentido, la mal llamada Ruptura, que como he mencionado se embelesaba con las cuentas de vidrio del capitalismo, solo fue una cortina

de humo, la ruptura real se da con los grupos, cómo bien indicó la artista visual Maris Bustamante (1949)⁴ en conferencia magistral el 6 de octubre del 2013 en el Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH):

La Ruptura fuimos nosotros, pusimos el arte sobre la mesa de debate. Las artes tradicionales y las no objetuales y no en lo banal capitalista de la 'Generación de ruptura'.

Y efectivamente la forma de crear, de ver y concebir el arte toma un giro tremendo, pero no pierde en lo general su discurso social, por el contrario se acentúa, y las formas de crear se vuelven también comunitarias y colectivas. Se experimenta, con la acción colectiva, y se abre la multidiciplina a la creación de imágenes como hizo el Taller de Investigación Plástica (TIP) que después de 40 murales comunitarios abre el arte público planteado por el muralismo:

[...] desmitificamos el concepto cerrado de arte público que usaron los muralistas, descubriendo que la producción de imágenes está ligada al estudio sociológico de la realidad, de las clases sociales, sus mitos, sus fantasías y sus percepciones, y de la manera como el productor se articula a esas preferencias. (Hijar, C., 2008: 142)

En gran medida los artistas y el muralismo se vuelcan a mirar también desde la perspectiva de la antropología, de la historia, de la sociología,

4 Maris Bustamante es una artista visual especializada en el performance y la transdisciplina, miembro activo del desaparecido grupo "No-grupo" en los años 70s.

de la psicología, etcétera, actividades relegadas solamente al área de la humanidades y el artista explora ahora campos de conocimiento en otras disciplinas que le permiten procesos de investigación mucho más amplios y enriquecedores a la hora de crear imágenes y sobre todo de trabajar, construir y acercar obras a las clases marginadas en el campo y en las ciudades, los obreros y campesinos (Hijar, C., 2008:142). Esta es probablemente una de las más grandes aportaciones de los grupos al muralismo actual y al arte mexicano, la colectivización de la obra mural, el trabajo comunitario y colectivo:

El surgimiento de los grupos puso como prioridad la invención de métodos colectivos de trabajo que pudieran responder al momento crucial de las luchas políticas, que recogieran la tradición de los artistas mexicanos en cuanto al trabajo en equipo y, en general, que respondieran a la necesidad de respuesta ante las categorías dominantes de la concepción artística sobre la “creatividad”, la “genialidad”, lo “original”, lo “bello”, etcétera. (Hijar, C., 2008:138)

Categorías etnocentristas y antropocentristas en su mayoría que siguen permeando en el imaginario colectivo de los artistas actuales, curadores y críticos en lo general y que se han vuelto un obstáculo para el muralismo mexicano actual. Sobra decir, que en el discurso oficial si una obra no es original y no aporta algo nuevo entonces no tiene cabida. Parametros relativos y dictados desde una cultura colonialista, desde los centros de poder y desde las dinámicas del capitalismo como observa Alberto Hijar *La producción de signos y símbolos está determinada [...] en especial por la exaltación individualista concretada en la noción de arte y artista iniciada en la acumulación originaria de capital...* (Hijar, A., 2007:12), cuando en realidad las dinámicas del muralismo actual, se encuentran

muy lejos de estas categorías y su objetivo y preocupaciones sobre los discursos plásticos y sociales apuntan hacia otro lado.

¿Cuáles grupos?

Pero quiénes son estos grupos, estos artistas que se resistieron a someterse a las políticas de la cultura del arte burgués del capitalismo. Maris Bustamante en la misma conferencia en el Instituto de Artes de Hidalgo, cataloga a 32 grupos en los años setenta y 41 grupos en total en un lapso de tiempo de 32 años comprendidos entre finales de los sesenta y principios de los noventa con la aparición de Xteresa Arte Actual⁵. Sin embargo, no todos hicieron obra mural ni todos hicieron trabajo colectivo hacia la comunidad.

Los grupos, como veremos más adelante, que por la importancia de sus aportaciones al muralismo actual más destacan para efectos de esta investigación son:

Germinal, Tepito Arte Acá, Suma, Taller de Investigación Plástica, Taller de Gráfica Monumental, estos grupos representan un antecedente inmediato al muralismo actual pero sobre todo fijaron bases para darle paso a la infinidad de colectivos que existen y pululan actualmente. Es decir, por un lado se genera un nuevo concepto del trabajo en equipo que es el Colectivo, nombre con el que se conocen y autodenominan los grupos actuales, y por otro lado aportan elementos suficientes para generar lo que yo llamo un muralismo “ampliado” basado en el arte planteado por el muralismo histórico. Si bien, muchos conceptos propuestos en el muralismo histórico a través de Siqueiros son retomados, muchos otros son generados en el trabajo cotidiano de los grupos, como el asunto medular del trabajo colectivo, de la expansión del muralismo a las calles

5 Ex Teresa Arte Actual es un espacio abierto para el arte actual albergando múltiples lenguajes que van desde la instalación, el performance hasta la experimentación sonora.

—una propuesta concebida por Siqueiros de un arte verdaderamente público y en la que incluso planteó toda una metodología visual para este tipo de muralismo (ver Tibol, 1998)—, de la reutilización del estencil⁶, de la resignificación de imágenes planteada en la gráfica sesentera y de la utilización de todos los medios analógicos y electrónicos al alcance, por ejemplo.

En este sentido, el común denominador de estos grupos es la cuestión de un arte para las masas, para la calle, comunitario, colectivo, multidisciplinario, militante pero sobre todo, un arte público social. Todas, características del muralismo mexicano actual que busca una obra didáctica subversiva.

A continuación veremos una breve referencia a estos grupos, ya que no es el objeto de esta investigación hacer una biografía completa de ellos sino destacar solamente lo más relevante y lo que se relaciona directamente con el muralismo.⁷

39

Germinal

Después de un análisis que el grupo hace sobre las propuestas del muralismo histórico, pone en manifiesto la intrínseca relación entre arte y política a través del muralismo transportable en manta o “mantismo” (fig. 3) como lo propone en su documento de enero de 1979 (Hijar, A.,

⁶ Cabe señalar que el estencil, tan viejo como las primeras representaciones visuales que hizo el hombre como quedó testimoniado en infinidad de cuevas, fue utilizado por Siqueiros quien inventó medios mecánicos de aerosol sustituyendo el DDT para combate de insectos y plagas por pintura en las bombas utilizadas para tal efecto. Así, durante su exilio en Argentina en la década de los 30 comenzó a utilizar la técnica no solo para el muralismo sino también dentro de las actividades de propaganda política como una herramienta tan eficiente como el aerosol de hoy, haciendo, en términos literales, grfitis (Indij, 2005). Hoy, los teóricos “especializados” del sistema, al estencil le dicen *neográfica* y al grafiti *arte emergente*.

⁷ A este respecto se pueden consultar: Hijar, Cristina (2008), *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*, México: UAM-CONACULTA. Hijar, Alberto, (2007), *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos Visuales en México en el siglo XX*, México: Juan Pablos-Conaculta-INBA-Ceni-diap.

2007:347), y como un medio para el discurso plástico y social:

Al hablar de muralismo nos referimos a lo que se ha llamado Arte Público, a la estrecha relación entre arte y política, entre superestructura ideológica y estructura económica, entre producción artística y praxis política, a la función social del trabajo cultural, ya

40



sea para mantener a través de la desinformación y la penetración ideológica el “orden social” vigente, o para aportar y proponer elementos de crítica y análisis de la realidad social, colaborando a su transformación. (Hijar, 2007:346).

Figura 3. Aspecto de las mantas, aquí durante una mitin por la presentación de desaparecidos políticos.

De esta manera se rompe también con el imaginario de que

un mural tiene que estar necesariamente en un muro, abriendo otras posibilidades en el discurso y social y plástico. Los murales pueden operar socialmente en lugares distintos siendo la misma obra, y se generan a partir de necesidades concretas de orden político (Hijar, A., 2007: 345) además de que la obra va al espectador y no al revés.

Tepito Arte Acá

Básicamente a través de la figura del muralista tepiteño Daniel Manrique fundador del proyecto se le da un gran impulso al muralismo comunitario con el objetivo de acercar el arte al barrio y de transformar físicamente

Figura 4. Daniel Manrique, sint título, murales en vecindad.



el espacio público perteneciente al pueblo. Aunque carece de una ideología política definida, ésta se basa y se centra en la construcción y reconstrucción de la identidad como mexicanos, del barrio y la situación social que enfrentan a diario (Hijar, A., 2007:331) siendo Tepito uno de los barrios más marginados y violentados de la Ciudad de México. Los murales en las vecindades (fig. 4 y 5) se vuelven un vínculo entre los artistas y su pueblo pero sobre todo se vuelven parte de la identidad del barrio.

42



Figura 5. Daniel Manrique, sint título, murales en vecindad.

Taller de Investigación Plástica

Respecto a las aportaciones de este grupo al muralismo actual abundaré más adelante ya que es importante señalar algunas cuestiones que han ido

definiendo muchas de las prácticas del muralismo colectivo y comunitario. A mi parecer una de las más grandes aportaciones del TIP es la de sacar el arte público de los centros de poder y llevarlo a las periferias, sobre todo a las zonas rurales. En este sentido el trabajo se centra en la organización y construcción colectiva y la desmitificación del artista como mecenas

ideológico pasándolo al anonimato, asunto complicado para la egolatría de los artistas en general. Cabe destacar que el trabajo del TIP se centra en la búsqueda de temáticas acorde a la realidad (fig. 6) concreta de las comunidades, sus usos, tradiciones y costumbres así como su problemática cotidiana (Hijar, A. 2007:241). Entonces el muralismo cumple una función social de gran importancia para las comunidades, reafirmando por un lado su identidad y por otro denunciando o planteando soluciones a problemas concretos.

Figura 6. Taller de Investigación Plástica, *Horizontes históricos de Santa Fé de la laguna*, sin fecha.



Grupo Suma

Suma se cuestiona las aportaciones del muralismo mexicano histórico y más que en la forma y contenido se centra en su función, en la relación existente entre el arte y la sociedad (Hijar, A., 2007:328) como una forma de interrelación entre el espectador, la obra y la realidad. Básicamente centrados en el aspecto urbano como centro de poder el muralismo sale a la calle a cuestionar la realidad urbana en murales que se pintan en lotes baldíos o en bardas utilizadas para los discursos demagógicos de los partidos políticos, resignificando el espacio urbano y estableciendo un diálogo permanente con un espectador ajeno al espacio de las galerías y las élites culturales. Comienza un gran trabajo de experimentación, no solo en los procesos colectivos sino también plásticos como el uso del estencil de gran formato, por ejemplo. (figura 7)

44

Como he mencionado esta es solo una referencia a los grupos, para entender cuales fueron las rutas que tomó el arte público y el muralismo en estas décadas. La importancia de los grupos radica en las propuestas y la experimentación que se hizo tanto con la concepción del espacio que trascendió del espacio cerrado de la institución y el museo, como con la propuesta plástica que se abre a nuevos medios como el estencil en el caso de grupo Suma, que si bien ya se hacía se potencia hacia la monumentalidad del trabajo. También, las aportaciones que hicieron respecto a las metodologías en la construcción de la obra como el trabajo colectivo y comunitario, dieron un giro en la concepción del muralismo como una actividad exclusiva del artista y abrieron el camino para un arte popular, didáctico y subversivo.



Figura 7. gráfica realizada por el grupo en alguna barda de la ciudad de México.

Capítulo 3

El muralismo actual como práctica de la libertad y la resistencia

El muralismo ha muerto?

Las primeras versiones oficiales sobre levantamiento indígena zapatista del 1º de enero de 1994 versaban entorno a la autoría y a su legitimidad indígena. El Ejército Zapatista de Liberación Nacional aparece en la escena política con un discurso que reivindica los derechos de los pueblos indios desde la imagen confusa y rebelde de pasamontañas y paliacates y desde la voz “mestiza” de un hombre blanco de ojos verdes que daba entrevistas en francés con el alias de Marcos y con el grado militar de Subcomandante.

La reacción inmediata es que se trataba de infiltrados entre los indígenas que querían desestabilizar al país, muy parecido a lo dicho por el expresidente Díaz Ordaz en 1968 para avalarse su auto discurso, por demás Macartista, y desatar la represión y el crimen de Estado contra jóvenes y estudiantes por estar supuestamente “infiltrados por comunistas” (lo cierto es que los infiltrados siguen siendo el ejército y la policía que ahora son capacitados abiertamente por el FBI y la CIA en México).

En esta lógica, que es lugar común en este país –todo movimiento social, arte, discurso o acción que viene desde abajo, desde los sectores más discriminados y violentados del país, no tiene legitimidad-

Desde 1978, cuando empecé a informar sobre México, tenía el sentimiento de que el gobierno siempre estaba mintiendo sobre todo lo que no se ajustara con la propaganda oficial,

que describía un país pacífico y democrático, interesado únicamente en el bienestar de sus ciudadanos. Por lo tanto, la rebelión de Chiapas no podía ser un levantamiento auténtico que encabezaran los indígenas mexicanos. Tenía que haber una conspiración influida por el exterior contra México. (De la Grange, 1999)

He querido partir de este ejemplo, debido a que esta postura sobre la identidad de los movimientos sociales es la misma con la que los murales zapatistas, resultado de este proceso de construcción en el sureste mexicano, son atacados, cuestionados (Vargas, 2010) o negados en su autoría o proceso de creación indígena (fig. 1) y es exactamente la misma lógica que viene permeando al muralismo mexicano y que desde los años

48

sesenta se ha vuelto un constante. Se cree, que un mural solo puede ser pintado por “vacas sagradas” y artistas reconocidos por la crítica especializada y las instituciones culturales oficiales y no por colectivos, grupos o artistas marginales, indígenas o militantes.

A la muerte de la última figura del muralismo histórico, Siqueiros, para muchos con él muere toda una era del arte mexicano: El muralismo. Sin embargo esta postura casi “oficial” ya se venía fraguando con la aparición de la llamada Generación de Ruptura y el “manifiesto” de *La cortina de nopal* (Cuevas, 1957) –a mi parecer tan solo una cortina de humo construida a partir de una fábula clasista, racista y malinchista- que facilitó reforzó y abrió nuevas rutas a la instalación de la cultura del capitalismo y el colonialismo a través del



Figura 1. Mural en la escuela autónoma zapatista de Oventic, Chiapas, en los Caracoles Autónomos Zapatistas. s/f.

arte, y sirviendo de soporte para el ejercicio del poder. Finalmente, lo que José Luis Cuevas (1931) tanto anhelaba como lo hizo saber en su “manifiesto” era: el acceso al arte de “otros pueblos que también hacen arte además de México” (Cuevas, 1957: 7). En realidad era el acceso al arte gringo del capitalismo, la exacerbación del individualismo, y al expresionismo abstracto inventado por la CIA (Stonor, 2003; Castellanos, 2009); el apolitismo de un arte discriminatorio y diseñado para las élites y el pequeño coto de poder característico de los artistas pequeño burgueses que en aquella época comenzaron a proliferar y muchos de los cuales fueron beneficiados por becas y apoyos provenientes de las tapaderas económicas de la CIA como el Museo de Arte Moderno (MoMa) en Nueva York o la Fundación Rockefeller (Stonor, 2003: 205). Pero sobre todo, terminar con los discursos políticos y sociales del muralismo.

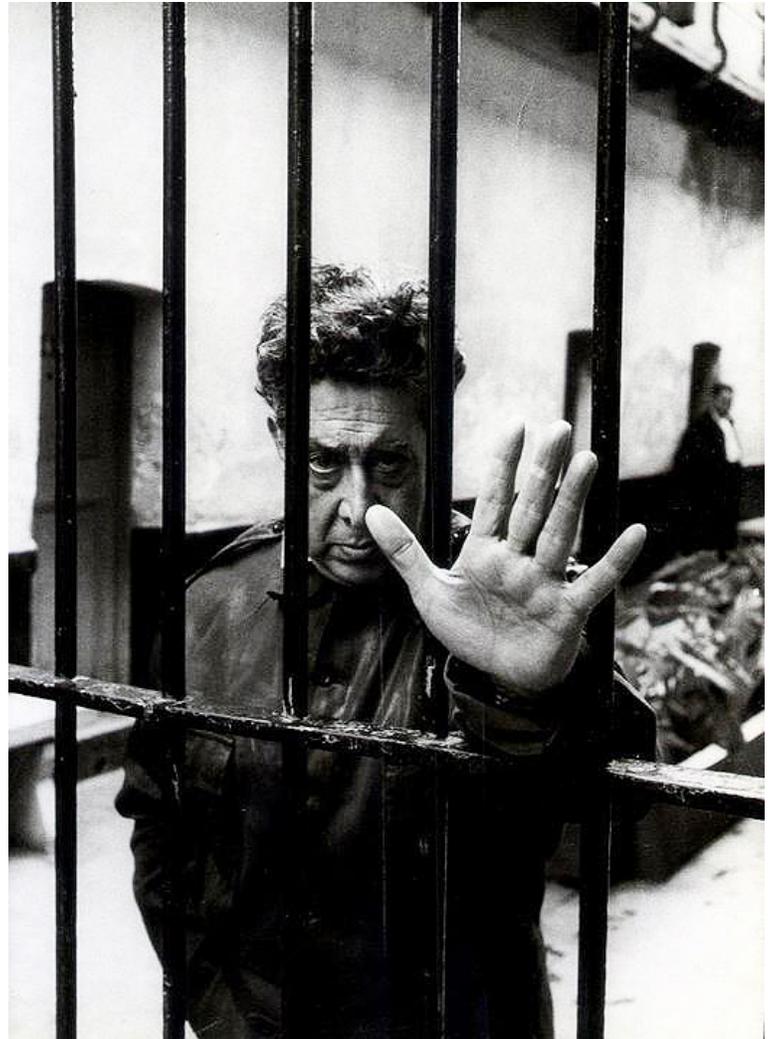
Como referencia y para entender el contexto político, la CIA esta operando también en otros ámbitos, en 1958 la operación conocida como *Litempo* estaba ya en marcha en México y consistía en “una red de agentes pagados y colaboradores dentro y en torno a la oficina presidencial” (Morley, 2008:129) En esta operación se encontraban involucrados nada menos que el entonces presidente de México, Adolfo López Mateos alias *Litempo*, quién ya trabajaba como agente de la CIA antes de su cargo; el ex presidente Gustavo Díaz Ordaz *Litempo-2*, Fernando Gutierrez Barrios *Litempo-4*, el ex presidente Luis Echeverría *Litempo-8*, Miguel Nazar Haro entre otros, formando y consolidando después uno de los aparatos represivos más sanguinarios de la historia contemporánea de México con la venia y el patrocinio de la CIA. Es aquí, donde el muralista David Alfaro Siqueiros quien era monitoreado 24 horas por instrucciones directas del procónsul estadounidense Win Scott (Morley, 2008:132-134) es encarcelado (fig. 2) por órdenes del presidente Adolfo López Mateos en agosto de 1960 por “aliarse con Vallejo” como lo menciona Justo Sierra en la biografía de López Mateos (Hefty, s/f:85). No sobra decir que bajo el mandato de López Mateos el líder campesino Rubén Jaramillo es

asesinado junto a toda su familia en 1962.

Como podemos ver es en este contexto que un arte social, político, didáctico-subversivo le viene sobrando a un gobierno que ya desde entonces se vuelve una marioneta del imperialismo norteamericano. Había que darle un giro de 180 grados a la cuestión cultural para poder reforzar

Figura 2. David Alfaro Siqueiros en la cárcel de Lecunberri.
Foto Hector García.

y justificar en el imaginario colectivo el ejercicio del poder. Así, el Estado mexicano, obediente y sumiso a su vecino del norte, le compró las cuentas de vidrio. Los discursos del centro a la periferia comenzaron a surtir sus efectos en México, y el aparato de críticos norteamericanos comenzaron a reciclar los discursos de las Vanguardia para apropiárselos y devolverlos como originales estadounidenses. Como es el caso del crítico Clement Greenberg, contratado por la CIA para armar el aparato crítico del Expresionismo Abstracto (Stonor, 2003). Un discurso que le fusiló a Malevich, Piet Mondrian, Kandinsky y al Expresionismo Alemán y que al final, en la práctica la obra no



coincidía con lo postulado por Greenberg, ni tan abstracto ni tan expresionista y al final ni tan norteamericano (Castellanos, P, 2008). Pero esta es la constante con los países colonialistas que se cimientan con la estructura del plagio y la deslegitimación de los pueblos que oprimen. La inclusión, por ejemplo, del muralismo en una definición sobre arte público

hecha por Nina Felshin:

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

está limitando muchas formas de hacer muralismo, aunque sin quitarle su carácter público. 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. De esta manera y escondido en un fenómeno llamado “Ruptura” implementado por artistas pequeño burgueses y la complicidad de la CIA se fraguó finalmente el intento por desaparecer al muralismo del mapa cultural y artístico de México. Basado además, en un concepto mal llamado “Ruptura”, que de ruptura no tuvo nada desde el punto de vista teórico ni conceptual dado que la verdadera Ruptura a mi parecer, se da en realidad en los grupos y colectivos que se consolidan en los setentas y que lejos de “romper” nada se replantean otras rutas para el quehacer artístico. Aquí la gran importancia, como he mencionado, de los Grupos y colectivos de los 70s en el arte público nacional.

Sin ir muy lejos, recientemente el ensayista y crítico Eduardo Subirats se tomó la molestia de dejar su academia en Nueva York para venir

a México a decir que “el muralismo ha muerto, hoy los artistas crean lejos de la realidad” (La Jornada, 8 de junio 2013). Una declaración inusual para quién se supone es un investigador que constantemente debe o debería estar al tanto de lo que sucede, en este sentido quiero pensar que las fuentes de información a las que acudió son las equivocadas. Pero, el problema radica finalmente en el discurso que se suma a varias décadas de ataques al muralismo mexicano provenientes de los centros hegemónicos y totalmente alejados de la realidad periférica. Al final, México es la cuna del muralismo, se han formado muralistas por cuatro generaciones, artistas que producen y crean obras que son producto de su realidad y no de un discurso oficial ni de un discurso alineado a las cortes del poder (aunque los hay). Y es aquí donde radica la mayor importancia del muralismo mexicano actual más vivo que nunca: su discurso social.

Desde los murales hechos por los colectivos mencionados en el capítulo anterior que nacieron en los años 70 como Germinal, Tepito Arte Acá, Grupo Suma o el Taller de Investigación Plástica quienes además teorizaron desde el pensamiento individual y colectivo sobre nuevas rutas en el muralismo, hasta la más o menos reciente formación del Movimiento de Muralistas Mexicanos (MMM) en el 2006 –formado por cuatro generaciones de muralistas mexicanos y del que hablaré más adelante– y cuyas dinámicas ha sido justamente la de acercar el muralismo a todos los sectores sociales, desde los más vulnerables hasta los más oligarcas, y desde un terreno neutral: la calle; el muralismo vive! Tan solo el Manifiesto del Movimiento de Muralistas Mexicanos, en el que suscribimos artistas de cuatro generaciones, dice entre otras cosas:

Por una política cultural incluyente, democrática y participativa.

Por el respeto a la libertad de expresión en todas sus formas y por el respeto irrestricto a la diversidad cultural.

Por el derecho a la cultura y el arte de los pueblos indígenas y a su libre determinación y autonomía.

Contra las políticas represivas del Estado hacia los movimientos culturales, políticos y sociales en nuestro país.

Por la libertad de los artistas que son presos políticos y de conciencia, reclusos en cárceles mexicanas y en el exterior.

Nos manifestamos enfáticamente contra las guerras neocolonialistas en todos los territorios del mundo y nuestro país.

Rechazamos los muros que humillan al ser humano limitando su libertad y su desarrollo...

(...) (Movimiento de Muralistas Mexicanos, 2006, Manifiesto Tlalpan)

Si en estas declaraciones los muralistas estamos “lejos de la realidad” como dice Subirats y además el muralismo “esta muerto”; bueno, no queda mucho para pensar y ni siquiera un atisbo para la reflexión, en definitiva estos críticos, académicos e intelectuales viven en una realidad alterna y etnocentrista que afortunadamente no es la nuestra, una realidad en la que solo hay legitimidad cuando se alinea al pensamiento hegemónico del neoliberalismo y que encuentra su sustento en lo argumentado por sus marionetas.

Lo cierto es, que actualmente no solo hay un movimiento de muralistas en México, también solo por mencionar algunos como referencia, hay un Movimiento Internacional de Muralistas (MIM) que nació en Argentina en el 2009 y al que México pertenece a través del MMM; un movimiento nacional en Argentina¹ desde hace varios años; en el 2012

¹ En Argentina existe un movimiento de muralistas que comenzó con el exilio de David A. Siqueiros en los años 30 y que no solo le dio continuidad a lo emprendido por él sino que se ha consolidado como uno de los movimientos (si no es el que más) fuertes del mundo. A tal grado que cuentan con la licenciatura de muralismo en la Universidad de La Plata; el Movimiento Nacional, el Movimiento Regional y un sin fin de actividades, tan solo en un año 2012-2013, se han realizado más de 4 encuentros de muralismo en distintas regiones y una Bienal Internacional.

se fundó el Movimiento Nacional de Muralistas de Colombia; en Chile la Brigada Ramona Parra (BRP) que trabaja desde los años de la dictadura pinochetista; en Estados Unidos; el muralismo impulsado por el Movimiento por Amnistía y Derechos Fundamentales (MOVADEF) en Perú; en Cuba existe la Bienal INTER-NOS desde hace 20 años. En México, en menos de 5 años se han pintado aproximadamente más de 250 murales que tiene registrados el MMM y como 100 en el extranjero; y la lista es larga.

Y es en estas dinámicas donde el muralismo no solo NO desaparece sino que se diversifica, se trabaja con el muralismo colectivo, muralismo de autor, muralismo histórico, muralismo militante, se trabaja desde todos los ámbitos desde la calle, el museo, el recinto oficial, etcétera.

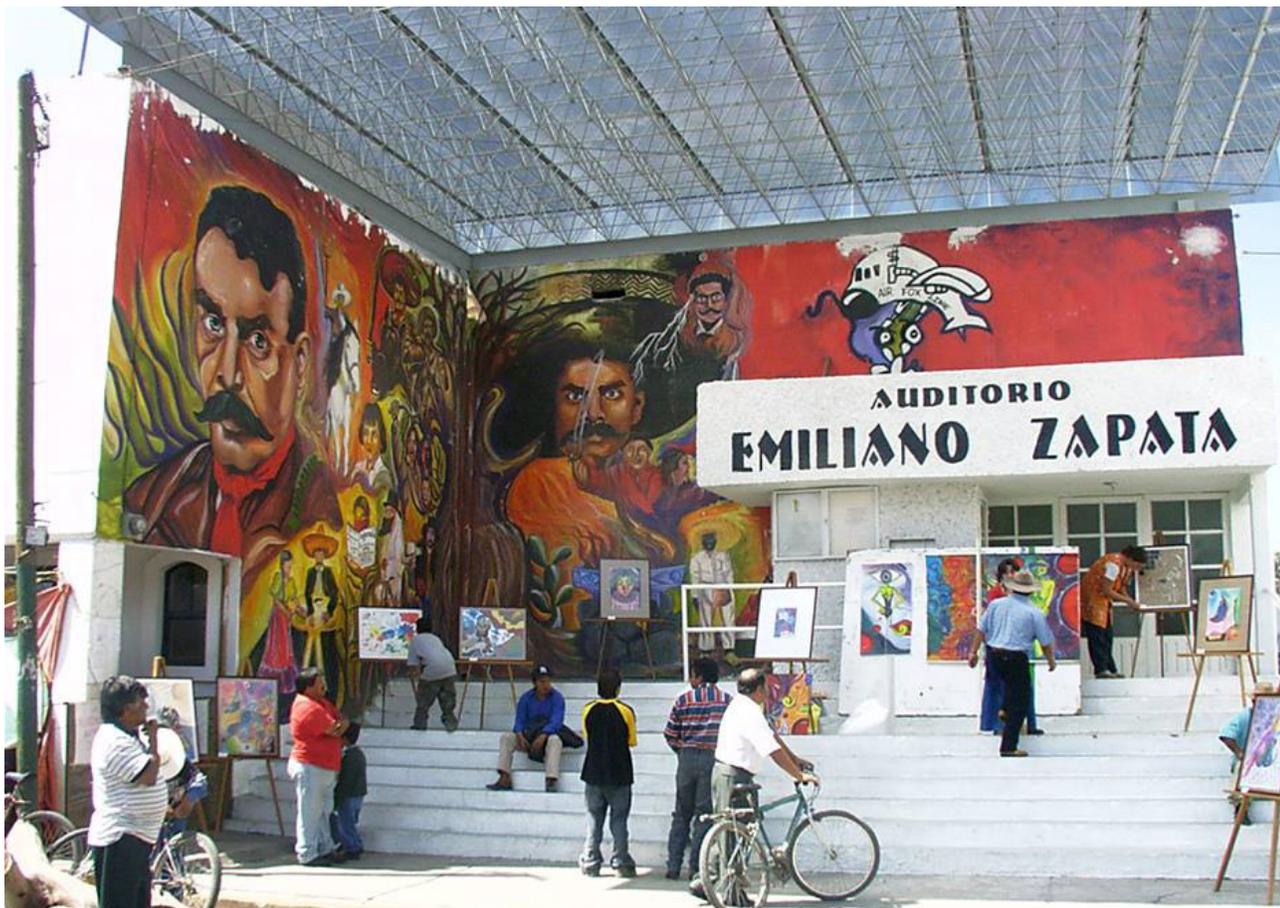
54

¿Por qué hay esta postura hacia el muralismo?

De entrada en México hay un discurso oficial y una postura hacia los movimientos sociales que a toda costa se maquilla para continuar legitimando a un Estado que dice que trabaja desde “la democracia” por “el bienestar social” y “el progreso”: política ficción, como dijera el ex presidente Salinas. El hecho es que vivimos en un Estado policiaco que hecha mano de cualquier artimaña para sostenerse, desde la vía de la “legalidad” en los congresos hasta la represión. Por lo tanto, cualquier expresión o sujeto que se salga de esta línea será anulado, violentado, desaparecido e incluso eliminado sistemáticamente (lugares comunes en este país). En este sentido, el muralismo actual, el muralismo militante, colectivo, comunitario es una piedra en el zapato para muchos, es un arte social que se ha vuelto un importante medio de comunicación, que además está generando identidades visuales en muchos lugares como el caso de los murales zapatistas en los Caracoles Autónomos en Chiapas o en movimientos sociales como el que esta en defensa de la Tierra, por citar solo dos

ejemplos porque hay más. Éste Estado inclusive, no solo ha arrestado y perseguido artistas, a llegado a tal grado de barbarie que en el año 1998 el Mural Mágico de Taniperlas en el municipio autónomo Ricardo Flores Magón, Chiapas y coordinado por el maestro Sergio *Checo* Valdez, fue ametrallado por el Ejército Mexicano y *Checo* entre otros encarcelado, como si las balas pudieran matar imágenes y la cárcel encerrar ideas. Dentro de esta lógica, el gobierno mexicano esta muy consciente del alto grado de efectividad que tiene la imagen a través del muralismo, que si bien no esta haciendo la revolución social, sí milita con ella en muchos casos. Como el reciente ejemplo, apenas el 7 de diciembre en el 2013, de la destrucción del mural *Alerta mi General Zapata*, en la lucha de Atenco coordinado por Javier Campos Cienfuegos en el Auditorio Emiliano Zapata en Atenco (fig. 3). Un mural, ícono de la resistencia popular del pueblo de Atenco en defensa de la tierra, que bajo un operativo policiaco

Figura 3. Aspecto del auditorio Emiliano Zapata con el mural de Javier Campos Cienfuegos, *Alerta mi General Zapata*, 2001.



se protegió a un grupúsculo de fanáticos priístas para que blanquearan el mural (*La Jornada*, 08/12/2013). También, en el 2011, fueron borrados los murales ciudadanos coordinados por el colectivo Arte en guerra contra la guerra (fig. 4) por un carnicero que entonces fungía como delegado de Tlalpan, con la presión de un grupo de vecinos panistas a quienes les parecía grotesco que se hablara sobre la guerra en Irak en frente de su casa, como pude constatarlo personalmente. De igual forma el mural de Celso Martell en Coacalco (fig. 5) por tener escritas las palabras “Acteal”, “Aguas Blancas”, “Libertad”, “Desobediencia Civil”, “Justicia” y “Ya basta” entre otras (*La Jornada*, 18/08/2010). Y la lista es larga.

Esto, entre otras cosas solo demuestra que, la única manera que tiene el Estado de callar los discursos visuales que están reforzando las legítimas luchas del pueblo es destruyéndolos desde todos los frentes, aunque con pocos resultados.

Figura 4. Coalición de asesinos, entrada al parque ecológico Fuentes Brotantes, Tlalpan, D.F.

56





Figura 5. Mural destruido de Celso Martell en la Plaza Ignacio Allende, Coacalco, Estado de México

¿Cómo?

Como ya vimos, tapando con pintura murales, como también hacía el Servicio de Limpia del Gobierno del Distrito Federal cada vez que el Maestro José Hernández Delgadillo pintaba un mural comunitario. Negando los muros en los espacios públicos. Negando o desviando presupuestos para cultura, educación y desarrollo social cada vez que se les propone un mural o un encuentro de muralismo, como sucedió con el 1er. Encuentro Nacional de Muralismo organizado por el MMM que durante la gestión de Marcelo Ebrard, se negó cualquier clase de presupuesto e incluso el uso del Zócalo de la Ciudad de México, sí había presupuesto para un monumental árbol de Navidad y para una pista de hielo en el Zócalo. También, otra estrategia es la de hechar en el mismo saco el graffiti con el muralismo, el graffiti es más barato y hay que “mediatizarlo”. La práctica más común y más cobarde es la de la censura a los artistas

que todo el tiempo están metiendo las brochas en las llagas del sistema, simplemente no existen.

La complicidad de CONACULTA en todo esto de ninguna manera pasa desapercibida, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes organismo creado para la administración de recursos destinados a la cultura y fomentar el desarrollo cultural de la nación, no sólo tiene implementada ya algo que a todas luces parece una política cultural contra el muralismo y el arte público que no esté alineado a los cánones estéticos y plásticos que dictan sus pseudo especialistas sino que además desvía, malversa y roba recursos, como se ha demostrado en reiteradas ocasiones. En México, se está violando impunemente el artículo 4º Constitucional que garantiza el acceso a la cultura y que tanto costó a los artistas se legislara en la materia:

58

Toda persona tiene derecho al acceso a la cultura y al disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia, así como el ejercicio de sus derechos culturales. El Estado promoverá los medios para la difusión y desarrollo de la cultura, atendiendo a la diversidad cultural en todas sus manifestaciones y expresiones con pleno respeto a la libertad creativa. La ley establecerá los mecanismos para el acceso y participación a cualquier manifestación cultural. (DOF, 30/04/2009)

Además, estamos en la mira del Observatorio Mundial sobre la Condición Social del Artista², organismo perteneciente a la UNES-

2 En 1980 la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) emite la Recomendación relativa a la condición del artista, en donde se reconocen las condiciones necesarias para el respeto de las garantías económicas a que tiene derecho el artista. En 1997 y a sugerencia de los artistas y autores de todo el mundo se forma este Observatorio Mundial para darle seguimiento a la aplicación de esta Recomendación en los países miembros. El Observatorio da un seguimiento de las condiciones

CO-ONU ocupando uno de los primeros lugares como lo registran sus informes con las pésimas condiciones en las que los artistas mexicanos se desarrollan.

Pero la cuestión más grave a mi parecer, es la de armar aparatos teóricos y discursos mediáticos provenientes de críticos especializados que cómplices, están, desde las academias y la instituciones culturales como CONACULTA, tratando de matar al muralismo mexicano y con él enterrar nuestra memoria, nuestra historia, nuestras realidades, nuestros haceres, nuestros saberes que cotidianamente a través de obras públicas se manifiestan y se multiplican. Solo desde el miedo y la mediocridad cabe un pensamiento y una acción tan mezquina.

Además, dentro de toda esta mecánica, el muralismo no está presente en los nuevos y huecos discursos del arte actual que vienen desde el Centro y por tanto no tiene acceso en los medios de comunicación. El muralismo, hoy solo se ve en el espacio público, en las calles donde pertenece y donde esta más vivo que nunca. Y en todo caso, si el muralismo “ha muerto”, entonces la crítica todavía no ha nacido.

políticas, sociales y económicos en las que se encuentran los artistas de los países miembros, en el caso Mexicano en el 2007 el Observatorio emitió una alerta por las pésimas condiciones en las que se desenvuelven los artistas mexicanos comenzando por la falta de seguridad social. En respuesta en el 2008 CONACULTA emitió un informe donde falsea datos, declarando una serie de dádivas de las que gozan los artistas mexicanos. Ver www.portal.unesco.org

a) Los encuentros internacionales de muralismo en Argentina.

60 La presencia de David Alfaro Siqueiros en los años treinta en Argentina al igual que en Chile y Cuba marca un hito en el muralismo latinoamericano y el desarrollo del muralismo actual, es Siqueiros el detonante y el que siembra la semilla de un movimiento muralista como un arte público con contenido político e ideológico (Cruz, 2001). En esta investigación me centraré solamente en el muralismo argentino, sin demeritar el muralismo de otros países del resto de América Latina, por considerar que el muralismo argentino es el más fuerte y el que ha abierto rutas hacia otros países, sobre todo porque es en Argentina donde más se desarrolló desde el punto de vista académico a tal grado que cuentan con una licenciatura en muralismo en la Universidad de La Plata; un movimiento nacional, varios movimientos regionales y es en este país dónde muralistas de varias partes del mundo sumamos a la formación del Movimiento Internacional de Muralistas (MIM) y aquí también nace posteriormente un segundo movimiento internacional llamado "Ítalo Grassi". Sin embargo, no voy a entrar en detalles sobre la historia del muralismo argentino sino sobre las posturas, el desarrollo y su influencia actual en el resto de los países latinoamericanos incluido México.

Fundado por el maestro Ítalo Grassi junto con Rodolfo Campodónico, Omar Brachetti y Nestor Berlles, el Movimiento Nacional de Muralistas se plantea como uno de los objetivos la vinculación de los muralistas argentinos a través de encuentros de trabajo, difusión y producción de obra mural en distintas regiones, realizando obras que van desde murales individuales hasta murales comunitarios como los realizados por el muralista Ricardo Carpani y estableciendo un diálogo con el espectador sobre la identidad argentina y latinoamericana; sobre la lucha de los pueblos y sus movimientos sociales así como cuestiones de diversa índole como el asunto sobre la cuestión ecológica y la tierra, la no violencia y la

paz, todas cuestiones que se encuentran en la mesa de debate de nuestros pueblos.

Herederos de una tradición también proveniente de los ex-colaboradores de Siqueiros: Spilimbergo, Castagnino, y Berni, los artistas comienzan una tradición de encuentros de muralismo construyendo, adaptando y adoptando los discursos antes mencionados “Nos apropiamos estéticamente de las imágenes del muralismo mexicano, adaptamos sus soluciones formales a nuestros muros modernos para reclamar los mismos padecimientos” (Carpita, 2006) y con una muy marcada ideología política y una postura crítica sobre la función del arte planteada entre otros por Carpani y recuperada en pocas palabras de lo postulado por Siqueiros y el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores en su declaración de principios en 1922 (Taibo II, 2014):

Carpani aseguraba que el arte siempre cumple una función social, al servicio de las fuerzas que van emergiendo dentro de la sociedad y tiene una finalidad liberadora. Para que cumpla esa finalidad deben existir los elementos potenciales para un cambio social. Es entonces cuando el arte se pone realmente al servicio de esos cambios. (Guadarrama, 2006)

Los encuentros de muralistas como las 1as Jornadas de Muralismo Argentino y Latinoamericano en Buenos Aires, Argentina en julio de 1997 al igual que la Primera Jornada Mundial de Arte Público y Muralismo en México también en el 97, sirvieron como vínculo para el intercambio de conocimientos, experiencias, debate y convivencia entre los artistas como dice el muralista argentino Marcos Voet pero sobre todo el establecimiento de “[...] una relación de implicación directa y participativa establecidas entre artistas y público. Los sucesos políticos y sociales del país

replantean el rol y la función que deben cumplir en la sociedad, nuevas propuestas artísticas en un claro sentido crítico (Voet, 2002:111).

De esta manera, en un número interminable ya de encuentros de muralismo internacionales, nacionales y regionales que además tuvieron repercusiones muy fuertes en México y otros países, -con la pertinente precisión de que los encuentros internacionales han ido de la mano con México- las distintas posturas sobre muralismo se han vuelto un debate permanente.

Uno de estos debates es el de la importancia del muralismo dentro del desarrollo de nuestras sociedades, sobre su utilidad práctica y el cómo. Ya planteado por el muralismo histórico mexicano en muchas ocasiones pero sobre todo por Siqueiros en su texto *Un llamamiento a los plásticos argentinos* de 1933 (Tibol, 1998) en el que reitera la cuestión de un arte para el pueblo y útil para la cultura de las masas. El análisis permanente en los encuentros de muralismo sobre la funcionalidad a través de los diversos discursos visuales de los distintos artistas que participan, al margen de la camaradería y el compañerismo respetuoso, han hecho que la mayoría de los artistas reflexionen al rededor de su obra en un sentido autocrítico pero también en un sentido crítico hacia el muralismo en general y su postura social, desde su planteamiento hasta su ejecución. Las declaratorias resultado de los primeros encuentros internacionales así lo manifiestan:

[...]

5. Que pugnaremos porque este arte sea consciente y solidario con las ideas, creencias, necesidades y aspiraciones de nuestros países.

6. Que el arte público tiene una singular importancia en la calidad de vida de las comunidades, ciudades y regiones, por lo tanto, es legítimo se provean disposiciones y leyes que fa-

vorezcan su realización.

[...]

Declaración de Tlaxcala, La Trinidad, Tlaxcala, 8 de noviembre de 1997. (Crónicas, 10-11)

De igual forma, la Declaración de Mar del Plata de octubre del 2000 y en la que participaron 150 muralistas de 14 países (Crónicas, 10-11) no solo suscribe la Declaración de Tlaxcala sino que además la enriquece y plantea soluciones a problemas ya más concretos como formas de organización a nivel local, regional e internacional; conservación y creación de la pintura mural; realización de murales en edificios públicos y privados de manera obligatoria, entre otras cosas:

1. En primer lugar instamos a los muralistas de todos los países a unirse en organizaciones locales y nacionales que se rijan por normas democráticas, que permitan las más diversas opiniones sobre el muralismo y que permitan las más diversas formas de trabajo individual, por equipos, brigadas, talleres y otros, [...]

2. Creemos necesario que los muralistas de todos los países reclamen de los poderes públicos de sus respectivos países la aprobación de Leyes y/o Ordenanzas que favorezcan la realización y conservación de murales y otras obras públicas artísticas en edificios públicos y privados.

3. La realización de murales y otras obras de arte público en edificios públicos y privados debe ser obligatoria a partir de un costo determinado de la obra.

[...]

Arte Público y Muralismo Mar del Plata, Argentina, Octubre del 2000. (Crónicas, 10-11)

64

A través de tres muralistas que no solamente están activos sino que están planteando y representan tres discursos visuales distintos he podido constatar básicamente tres temas de trabajo esenciales que giran en torno a la cuestión de la identidad y la recuperación histórica de la memoria sobre todo después de los terribles años de la última dictadura que se encuentra viva en la memoria del pueblo argentino; el asunto de los desaparecidos y las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo; la recuperación de la memoria ancestral sobre el pueblo Mapuche y Guaraní a través de imágenes como Lautaro o Martín Fierro (fig. 6); y la militancia política a través de los nuevos discursos visuales de la propaganda política actual dentro del neoperonismo y el gobierno popular de Cristina Fernández de Kirchner. Todas cuestiones que tienen su homología en México actualmente: La guerra, la identidad, y las luchas sociales como el zapatismo, las auto defensas y la construcción de las autonomías.

Con las temáticas antes mencionadas, y sin caer en hacer un análisis protagónico del muralismo argentino sino desde las posturas, los haceres, los saberes y las generaciones desde lo general y entender cómo se desarrolla el muralismo los muralistas Gerardo Cianciolo, Lucas Quinto y Diego De Luca coinciden en estos temas fundamentales.

Para el maestro Gerardo Cianciolo (1964), artista militante fundador y coordinador del grupo Murosur de Arte Público y Muralismo³ y maestro del Taller de Arte Público y Muralismo Latinoamericano en el Instituto Superior de Formación Artística (ISFA) Buenos Aires, Argenti-

3 Grupo que tiene como objetivo la recuperación del espacio público a través del muralismo ligado al contexto político y social. Ver <http://murosur-artepublico.blogspot.mx>



Figura 6. Obra de Lucas Quinto contra la megaminería a cielo abierto en Godoy Cruz, Mendoza, Argentina, 2011.

na, en entrevista personal realizada el 27 de abril de 2013 en Miramar, Argentina en el marco de la 1ª Bienal Internacional de Muralismo, opina ante el siguiente cuestionamiento: ¿Qué tan indispensable piensas que resulta el trabajo del muralismo desde su concepción artística, política y social para el desarrollo de nuestras sociedades?

65

Yo creo que el muralismo tiene la peculiaridad de poder ser un medio de comunicación social. Desde ese punto de vista me parece sumamente indispensable dentro del contexto político social que se vive en Latinoamérica, porque entiendo que es la manera de poder transmitir, perpetuar y llegar a las generaciones futuras y con un desarrollo tanto de lo estético como del mensaje en los muros y poder consolidar de una manera o aportar a la consolidación de una región más justa, más inclusiva y en un permanente estado de revolución, que nosotros dentro del muralismo tenemos toda una trayectoria

de grandes maestros que se continúa en nosotros y a futuro y en eso me parece que el aporte que podemos hacer es sumamente cualitativo desde lo político, desde lo ideológico. Me parece que también es una manera de poder mostrar otro medio de comunicación que no solo tiene en cuenta más que una cuestión decorativa. Donde las cuestiones estéticas tienen que ser sumamente, quizás, discutidas, preconcebidas y ver como hacemos. [...]

66

Al respecto, el maestro Lucas Quinto (1974), artista militante cuyo trabajo sobre la recuperación de la identidad de las raíces argentinas que giran entorno a los pueblos Mapuche, Guaraní y la influencia de los pueblos incaicas y con la que colabora mediatizando el discurso racista y etnocentrista donde los medios de comunicación exaltan a la Argentina europea en una constante negación de las raíces. En entrevista personal realizada el 14 de abril del 2013 en La Boca, Buenos Aires, Argentina señala:

El arte es intrínseco a nuestra forma humana, el chamán era parte del artista desde todas las artes. En la medida que nosotros nos alejamos de esa identidad primaria es cuando se empieza a desmembrar la sociedad y llega al punto de alineación en el que estamos ahora. Todo arte es fundamental para la sociedad y el desarrollo humano. El artista solo es el medio, un catalizador con la gente [...]

También Diego De Luca puntualiza "... el arte debe de sacudir, ser casi un atentado". En entrevista realizada el 9 de mayo del 2013 por videoconfe-

rencia hasta Buenos Aires, Argentina, el artista militante de la Cámpora⁴, señala cómo comienza un repunte y una nueva búsqueda en el muralismo argentino (fig. 7) a partir de la crisis política, económico y social del 2001 en Argentina:

[...] la mayoría nos convertimos en artistas de resistencia y de lucha y usamos el muralismo como soporte.

En estos momentos nos encontramos en el inicio de una toma de posiciones, de encontrar las formas de hacer un muralismo nuevo con contenido político y sin resignar las necesidades de conmover con la obra [...]

Hoy en mi país, se pintan murales desde el extremo sur hasta el extremo norte, con formación plástica o sin ella, el recurso del mural se ha convertido en una verdadera herramienta expresiva y de comunicación, en todos los pueblos de mi país se pintan murales constantemente.

No puedo dejar de mencionar al maestro Juan Bauk, artista, militante, maestro y a quien, en gran medida se le debe una parte de la difusión y construcción de los encuentros de muralismo. Artista que por acuerdo con el maestro Ítalo Grassi y como respuesta a una traición al muralismo de quienes dirigían el Movimiento Nacional funda el Movimiento Regional de Muralistas de Argentina (MRMA) abriendo un frente más para el muralismo argentino y con el que comienzan los encuentros bilaterales de muralismo; el maestro Bauk también es responsable

4 Organización de base popular creada para apoyar el gobierno kirchnerista actualmente en el poder con la presidenta Cristina Fernández. Formada en el 2006 recibe el nombre de Cámpora por el expresidente peronista Héctor José Cámpora. Ver <http://www.lacampora.org>.



Figura 7. Mural por la memoria en Río Gallegos, Argentina, realizado por militantes de La Cámpora Santa Cruz en 2014.

de la formación del Movimiento Internacional de Muralistas (MIM) en el que México y el MMM suscriben; actualmente es director y creador de, probablemente la primera, Dirección de Muralismo que existe a niveles municipales en toda América y seguramente de las contadas en el mundo, en Quilmes, Argentina. Dirección no solo encargada de la protección y restauración de murales sino de la creación y difusión de ellos dando cabida a todos los muralistas locales para el desarrollo de su obra.

En este sentido, Juan Bauk reitera la posición del muralismo argentino:

[...] el Muralismo con su carácter público, tiene mucho que aportar al desarrollo cultural de nuestro pueblo, en la medida que su imaginario represente plásticamente la identidad de

las comunidades, volviéndose instrumento de transformación e integración de la mitología, la historia y las expectativas y anhelos que las definen (Bauk, s/f)

Cabe señalar que no todo el muralismo argentino a tomado estas rutas ni trabaja desde el muralismo militante o hace muralismo con contenidos políticos, hay muralistas que también se mantienen al margen. En los encuentros de muralismo se puede encontrar de todo desde la imagen hueca de contenido pero de una gran riqueza plástica hasta murales con un fuerte contenido político y social.

Me parece que una de las grandes aportaciones del muralismo argentino al muralismo mexicano, latinoamericano y mundial esta justamente en los encuentros, éstos como herramientas de discusión y de debate así como de difusión del muralismo actual pero sobre todo como un mecanismo para involucrar a los artistas con sus pueblos y generar un diálogo permanente a través de obras que se donan para enriquecer los patrimonios artísticos, culturales y sociales de nuestras comunidades.

b) El Movimiento de Muralistas Mexicanos (MMM)

Aquí, vale la pena recalcar que los muralistas en México son muchos y que si bien no contamos con una estrategia de difusión como la tienen otras ramas del arte, la diversidad de actividades es muy grande y desde lugares muy distintos. Desde un muralismo oficialista o desde un muralismo no alineado hasta el muralismo de autor o colectivo, el muralismo mexicano se sigue desarrollando. Como he mencionado con anterioridad una muestra de esto son los murales de Ciudad Universitaria, otra son los recientes y extraordinarios murales en la Suprema Corte de Justicia de la Nación, donde se juntan cuatro generaciones de muralistas para hablar sobre la justicia en México, artistas que desde los más variopintos estilos son el testimonio actual de que el muralismo sigue vivo. También, los murales en la Cámara de Diputados nos dan una referencia de ello. En este sentido y por efectos prácticos de esta investigación, solamente he mencionado a algunos artistas, que sin demeritar o negar la existencia de otros u otros grupos y colectivos, son referentes importantes del muralismo mexicano actual, en el entendido que no es el objeto de esta investigación hacer un listado biográfico ni histórico de los artistas nacionales, sino una visión general sobre las rutas que tomó el muralismo, pero sobre todo su incidencia en la construcción actual de los imaginarios sociales.

Como ya he mencionado, la vigencia del muralismo mexicano sigue latente, pero más en la última década que con la influencia del mo-



Figura 8. Aspecto de uno de los debates del 1er. Encuentro Regional de Muralismo, Tlalpan, 2006. En la foto, los muralistas Adolfo Mexiac del Taller de Gráfica Popular y Patricia Salas de Grupo Suma con los moderadores de la mesa.



Figura 9. La muralista Rina Lazo interactuando con estudiantes de secundaria

vimiento argentino y el muralista Juan Bauk encuentra un mecanismo y una herramienta muy acertada para su difusión y su creación: los encuentros de muralismo.

En el año 2006 en Tlalpan, Distrito Federal surge el 1er Encuentro Regional de Muralismo (figs. 8 y 9) y se funda, con una iniciativa personal, el Movimiento de Muralistas Mexicanos obteniendo como resultado 24 murales transportables de pequeño formato y un manifiesto en el que suscriben cinco generaciones de muralistas, desde los discípulos del muralismo histórico hasta la generación de estudiantes de muralismo de la entonces Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP).

Con este encuentro se marca la pauta de una nueva ruta en el

muralismo mexicano en donde se plantea una recuperación del espacio público, nuevas técnicas y tendencias y sobre todo la necesidad permanente de la construcción, reconstrucción y recuperación de las identidades tanto individuales como colectivas en imágenes, que si bien en un principio se creaban en paneles transportables y después de la pésima experiencia con la ignorancia de autoridades donatarias⁵, se recurrió a pintarlas directamente sobre los muros de las escuelas. Hoy cualquier muro público o asignado por la comunidad es susceptible de pintarse.

En este sentido, y a través de debates permanentes también se comienza a construir el espíritu y las rutas a seguir, las formas de organizarse y las actividades a realizar. Uno de los debates más importantes ha sido en torno a la construcción del muralismo colectivo y comunitario que en el siguiente capítulo se explicará a detalle pero, la forma y la acción de este tipo de trabajo se ha vuelto una preocupación para el Movimiento y los artistas que lo están trabajando ya que se han generado muchas posturas al respecto que tienen que ver con muchos factores, desde la idiosincrasia individual de los artistas hasta su ideología incluso hasta su

72

Figura 10. Detalle del mural *Tiempo fuerza y esperanza*, en la cárcel de mujeres de Sta. Martha Acatitla, 2012.



militancia política. Hemos buscado una media al menos en la cuestión metodológica que le pueda dar una unidad al trabajo colectivo, un trabajo planteado desde la horizontalidad y la premisa del “mandar obedeciendo” y así evitar en gran medida lo que Cristina Híjar señaló en conferencia en la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo el 3 de mayo del 2014 como el “individualismo grupal”.

Esta cuestión de la horizontalidad como proceso democrático interno del MMM y como ejercicio político hacia afuera ha sido uno de los grandes retos ya que el ejercicio comienza con romper los estereotipos del artista como “Dios todo poderoso”; romper con su individualismo frente a un proceso de construcción en el espacio público; romper con los vicios del artista pequeño burgués alineado a los mandatos y cánones del arte de estado y las posturas academicistas e institucionales dictadas por el capitalismo, en pocas palabras, romper con todos los esquemas establecidos sobre el artista. Estereotipos no solo creados por el capitalismo sino también, lamentablemente, generados por los propios artistas, que dispuestos a jugar el papel de bufones luchan por asegurarse por alguno de los “reconocimientos” materiales o que de manera simbólica (Bourdieu, 1995) otorga el Estado a través de sus instituciones culturales.

Así, por ejemplo el muralismo que han desarrollado artistas en las comunidades autónomas zapatistas en el estado de Chiapas, y de donde se han tomado varios ejemplos de colectividad, a logrado más que ese cometido, también a conseguido una integración con la comunidad que decide sobre sus murales construyéndose su propia identidad a partir de las primeras imágenes después del levantamiento armado en 1994. Otro caso es de los murales en la cárcel de mujeres de Santa Martha Acatitla (fig. 10), quizá uno de los ejemplos más claros sobre muralismo colectivo que se han llevado a cabo. Un proyecto que además fue multidisciplinario y en el que intervinieron sociólogos, artistas, antropólogos y otras disciplinas afines que reforzaron el proceso creativo de los laboratorios de

muralismo que se impartieron en el interior del penal.

El historial del MMM comienza a crecer de manera vertiginosa en los últimos dos años, tan solo en la primera mitad del 2014 se llevaron a cabo cinco encuentros de muralismo, cuatro de carácter internacional y uno regional. En este punto se activan los Encuentros Regionales de Muralistas en Defensa de la Tierra comenzando en el estado de Guerrero (fig. 11) en una pequeña comunidad de pescadores, campesinos y copre-ros que cuenta hoy, entre el lamentable acervo de miseria e injusticias

74



acumuladas durante décadas, con un pequeño patrimonio artístico de obra públicas en el que la población, sobre todo los niños, también participó a lado de los artistas.

A la fecha se han realizado ya más de 20 encuentros de muralismo y más de 400 obras producto de estos encuentros así como de “brigadeos muralísticos” que son pequeños encuentros de trabajo con objetivos muy concretos como pintar y dar un laboratorio en determinada escuela o centro cultural o comunitario en determinada población y don-

Figura 11. Mural comunitario organizado por Anayansi López Martínez y Rodrigo Ayala, Plaza principal de Hacienda de Cabañas, Guerrero, durante el 1er. Encuentro de Muralistas del Sur en Defensa de la Tierra, 2014., hoy conocida como Plaza de las Tortugas por las tortugas que se pintaron.



de entran en acción las Brigadas Plásticas formadas por grupos de dos a 5 muralistas. Ejercicio que sirve para formar también a los estudiantes de muralismo que se acercan al MMM incluidos compañeras y compañeros que usan el grafiti como su herramienta de trabajo.

Así, el muralismo mexicano actual, que se desarrolla también desde colectivos o de manera independiente, construye un foro y una herramienta de distribución, de creación y de formación de esta disciplina necesaria para el desarrollo de nuestra sociedad aunque dejando en claro que el MMM apenas se construye y esperemos que siempre esté en construcción, no es una organización o colectivo más sino un frente del que todo muralista puede participar, ser escuchado y hacerse escuchar y es tan solo una pequeña parte de lo que el muralismo esta haciendo a nivel nacional e internacional y como decimos desde el Movimiento de Muralistas Mexicanos: El muralismo ¡VA!

Capítulo 4

En búsqueda de una definición del muralismo didáctico-subversivo

En México, y a partir de la llamada Generación de Ruptura que dio al traste con la Escuela Mexicana de Pintura y el arte oficialista, el muralismo sufrió una serie de traspies que lo convirtieron de un arte oficial a una disciplina casi extinta, al menos aparentemente. Sin embargo el muralismo encontró sus propias rutas para desarrollarse y darle continuidad al proyecto de la obra didáctico-subversiva planteada por David A. Siqueiros, José Clemente Orozco, Diego Rivera y el entonces movimiento muralista con el Sindicato Revolucionario de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores y como quedó constatado en su manifiesto (El Machete, 1923). En este sentido, la obra mural planteada con un sentido pedagógico -que en tiempos de la posrevolución se propuso incluso, una especie de alfabetización sobre historia desde la imagen-, para transmitir un nuevo discurso y una redefinición de la identidad nacional; se propone nuevamente esta ruta a través de un arte militante y con distintas formas de hacer muralismo, desde lo individual hasta lo colectivo.

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 como he citado en en el capítulo anterior refi-

riéndome a Nina Felsin.

Estas características que yo mismo defendía (Castellanos, P., 2012) hace unos años tienen una postura muy concreta y muy acorde a las dinámicas de poder del centro a la periferia (Wallerstein, 2006). Sin embargo, aquí estamos hablando de la postura y quehacer del muralismo y el arte público, también desde la periferia hacia el centro, revirtiendo algunas de las posturas academicistas y hasta etnocentristas generadas desde las zonas urbanas sobre el muralismo y también por qué no, sobre la producción artística en general. En este sentido, cabe hacer algunas precisiones: El muralismo actual no siempre utiliza técnicas de los medios de comunicación, también se hace muralismo en las montañas y sierras de nuestro país, con métodos y herramientas propias generadas por los artistas y las comunidades. El muralismo no siempre es en emplazamientos públicos también existe el espacio privado o ambos simultáneamente. Por último, el espacio temporal es tremendamente relativo; si se compara con un performance por ejemplo, tenemos que una obra mural ha visto pasar ya a tres o cuatro generaciones de mexicanos y sigue ahí y por el contrario, el performance o la instalación que se presentó la semana pasada en equis lugar ha quedado borrado en la memoria inmediata de los espectadores. Por otro lado, muchas disciplinas del arte público necesitan además de una explicación por escrito -como suele suceder con la gran mayoría de las instalaciones conceptuales-, convirtiendo el concepto de lo público en la triste realidad de lo discrecional y elitista.

78

A estas características propuestas por Felshin, aparte de hacer estos posibles ajustes, debemos agregar más, de tal manera que nos permitan ampliar para entender las dimensiones del muralismo actual. Por ejemplo, el muralismo se plantea desde la identidad también, primero individual y luego colectiva, entendiendo que las identidades colectivas no necesariamente estén vinculadas a grupos organizados (Giménez, 2009: 39). También, desde sistemas simbólicos concretos que juegan un papel

fundamental en el proceso de creación y en los resultados. Y aquí voy hablar de una vertiente del muralismo actual que muchos muralistas hemos venido desarrollando con mayor énfasis desde más una década para acá y es el muralismo militante y colectivo y del que voy a puntualizar, más adelante, desde la experiencia y la propuesta personal en el Centro de Readaptación Social Femenil de Santa Martha Acatitla.

a) *El muralismo comunitario*

Es importante plantear una separación y dejar claro que comunitario y colectivo, aunque parecen conceptos similares y para mucho hasta son sinónimos, en la práctica del muralismo son conceptos distintos pero que están esencialmente ligados. 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 hay una 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 generado otro tipo de vínculos con gente que participa de la obra en otros aspectos, como son los 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 (si es que no hubo donación o patrocinio); ayudar en el andamiaje si lo hubo; “ir por los refrescos”, en fin un sin número de actividades que se desarrollan en torno al trabajo.

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 con su realidad y hay que recordar que el espacio publico comunitario es de todos, no le pertenece al artista y éste debe de respetar es espacio común y colectivo. Entonces, la obra debe de 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 la 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 y 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 o concientización 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, asunto que explicarés más adelante en la construcción del muralismo colectivo. Así, se van construyendo mecanismos de comunicación entre la comunidad y el artista pero sobre todo se van abriendo rutas para el muralismo.

b) El muralismo colectivo

Ya en 1974 el Taller de Investigación Plástica (TIP) proponía “un nuevo arte colectivo” que respondía al anquilosamiento del muralismo tradicional y que definía de la siguiente manera:

Realizar un arte público no personalista [...]

Desarrollar métodos de investigación plástica que contemplen la participación de otras disciplinas artísticas o científicas y permitan superar la visión aislada de la realidad, el pragmatismo y, en general, toda acción extraviada, ensayística o dispersa.

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, 2008:141)

En este sentido, lo primero ha sido ubicar un marco teórico para desarrollar un trabajo colectivo tan complejo, no es que se junten los participantes y se pongan a pintar previa charla, ya que en primer lugar no todos son artistas y muchas veces ni siquiera han tenido contacto con un pincel o con pintura. 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 todo este análisis que hace sobre “La pedagogía del oprimido” (Freire, 1970) llevando la experiencia como alfabetizador al terreno del muralismo y éste 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 todo poderoso 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 pero no proponerla, estas deben salir de la colectividad misma y lo más importante: coordinar únicamente y mandar obedeciendo. 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: 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 auto pertenencia a la diversidad: todas las voces deben ser escuchadas y respetadas y todas las voces deben de hacerse escuchar.

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 un mural como puede ser el análisis del espacio, pers-

pectiva, teoría del color, etcétera. 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 que los identifique colectivamente y los empodere.

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.

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 hiere, porque la verdad hiere. Afirmar que el muralismo está fuera de contexto en nuestra sociedad es un grave 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. 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 físico, 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 crea

un mural colectivo ya que este genera, como hemos visto, muchas otras cosas que aparentemente no tienen que ver con el arte.

Todo este proceso nos ha permitido a algunos muralistas mexicanos, experimentar no solo con la plástica o la técnica misma sino que nos ha puesto en una encrucijada sobre la efectividad del muralismo como obra pública didáctica-subversiva, entre la práctica del muralismo de autor –que en muchos artistas llega a rayar en lo burgués, lo salamero, lo etnocentrista y hasta en lo megalómano que es peor todavía– y el muralismo colectivo. Es decir, ¿qué es más efectivo? ¿la interpretación de la realidad de un solo sujeto limitado a un espacio concreto, que inclusive puede ser ajeno y desconocido vivencialmente para él, o la interpretación de una serie de sujetos sobre su propia realidad, acorde a su experiencia individual y colectiva a su identidad y en su espacio geográfico de pertenencia? ¿Cuál es el impacto al entorno físico, político, social e identitario de una obra individual en comparación con una obra colectiva?

84

A mí me parece que el muralismo de autor no está peleado con el muralismo colectivo siempre y cuando exista una verdadera conciencia y compromiso, tanto de su proceso creativo como del resultado mismo, y desde un sentido agudamente autocrítico. Pero sobre todo, tener claro que como obra pública, independientemente de las ideologías, las obras se vuelven experiencias didácticas, muchas veces subversivas (lo ideal) y por lo tanto, inevitablemente se instalan en el imaginario social del entorno ya sea de manera positiva o negativamente.

c) Los murales de Santa Martha Acatitla

A solicitud del Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) participé en el pro-

yecto *Mujeres en Espiral*, un proyecto originado por el Colectivo Aztlán consistente en la impartición de talleres sobre equidad de género en las cárceles de mujeres. En el Centro de Readaptación Social Femenil de Santa Martha Acatitla se dio inicio a este generoso proyecto, planteándose desde el comienzo la creación de un mural resultado de los talleres y con la participación comunitaria de las internas. El resultado del proyecto en su primera etapa fue el mural *El Grito*, coordinado por el artista Gustavo Chávez Pavón y organizado de manera comunitaria pero a la vez con la fragmentación del espacio en secciones individuales para que cada interna realizara su pequeño mural en la rampa de acceso a la Sala Grande del penal.

Al integrarme al proyecto, sugiero la metodología expuesta en el inciso anterior de esta investigación, sin embargo existía mucha renuencia ya que no quedaba claro que el método tenía que construirse de acuerdo a las necesidades de las internas y no como una imposición o como un experimento sin sustento académico. Pero finalmente, se otorgó el voto de confianza necesario y más que suficiente para yo pudiera desarrollar mi trabajo.

Debo aclarar que voy a resumir un proceso de casi tres años de trabajo en la cárcel y que la cantidad de factores, conocimientos y resultados que se generaron en este proceso son material para una investigación completa aparte. Pero me centraré en lo fundamental del proceso de construcción colectiva y cómo se fue instrumentando básicamente en tres etapas:

- 1.- Herramientas, construcción y proceso de adaptación.
- 2.- Colectivización.
- 3.- Creación y acción.

También debo señalar que de el éxito del primer mural con esta

metodología de colectivización se generaron dos murales más como resultado y que cada mural generó sus propios procesos y dinámicas pero que, entre más se avanzaba, más complejo se volvían algunos aspectos de sus desarrollos una vez superadas problemáticas generadas en el primer mural, por ejemplo.

Herramientas, construcción y proceso de adaptación

La primer problemática en todo proceso inicial colectivo es el de entregar las primeras herramientas necesarias para el desarrollo óptimo del trabajo posterior, algunas de ellas herramientas de aprendizaje permanente y otras no tanto pero todas al final siempre en movimiento constante, no debemos dar por sentado que los conocimientos adquiridos son para siempre sino que son alterables, cuestionables y replanteables.

Figura 1. En la imagen internas trabajando en los primeros trazos y aprendiendo a utilizar las primeras herramientas del dibujo, diálogo y debate.

86

En este sentido, los primeros días del laboratorio de muralismo, fueron los más duros porque lo primero que había que romper era el estado de sumisión





Figura 2. Construcción colectiva y organización del trabajo

de la mayoría de las internas; mi condición de género frente a ellas y la relación alumno-maestro. Tres aspectos fundamentales en el proceso colectivizador, liberador y creador que se tienen que atacar desde el principio y el objetivo: dejar de pensar como oprimidas y oprimidos. Solo entonces el proceso creativo, colectivo y horizontal se puede dar, solo rompiendo esas ataduras sociales y políticas es como podemos construir desde otro lugar con resultados extraordinarios. Solo desde ese lugar el arte y el muralismo se vuelven prácticas liberadoras reales y no terapias psicológicas ocupacionales.

A través de ejercicios en gran formato sobre

papel primero y luego directamente sobre los muros como grandes cuadernos de apuntes –en los últimos 2 murales–, se comenzaron a entregar las herramientas teórico-prácticas básicas que iban desde herramientas del dibujo, teoría del color, expresión, semiótica y sistemas simbólicos hasta perspectiva arquitectónica, poliangularidad e integración plástico arquitectónica (figs. 1,2 y 3). Con la cola-



Figura 3. Construcción colectiva y organización del trabajo

boración de todo el grupo de internas, incluido yo, como modelos de nosotras mismas se fue desarrollando el laboratorio que, simultáneamente y permanentemente, se acompañaba del diálogo y el debate sobre distintos tópicos acordes a su realidad: Género, justicia, tiempo, amor, violencia, valores, ética, moral, etcétera. Algunos, temas propuestos por los talleres previos de género, pero básicamente propuestos por las internas mismas. En esta primera parte del proceso es como se fueron sentando las bases del proceso, nos fuimos integrarnos como grupo y comenzamos a construir y a construirnos también, esto es importante mencionarlo ya que como facilitador uno también se integra al proceso de aprendizaje y para lograrlo se deben también erradicar tabús, estereotipos y megalomanías, debemos de tratarnos de igual a igual en el marco del respeto y del conocimiento en el entendido que si bien el laboratorista maneja una serie de conocimientos que los demás ignoran, éste también ignora conocimientos que los demás tienen. Desde esta relación de horizontalidad comienza a darse un proceso de integración mucho mayor, un proceso de empoderamiento del conocimiento y del análisis que de otra manera me parece no es posible lograrlo. El laboratorista debe de adaptarse a las condiciones y realidades del grupo y no al revés como sucede en la educación tradicional, en este sentido la actitud es el primer factor en dónde se debe poner atención, en mi caso yo hablaba en femenino que es como se

Figura 4. Brigada encargada del andamiaje, colocando torre para la brigada de "La esperanza"





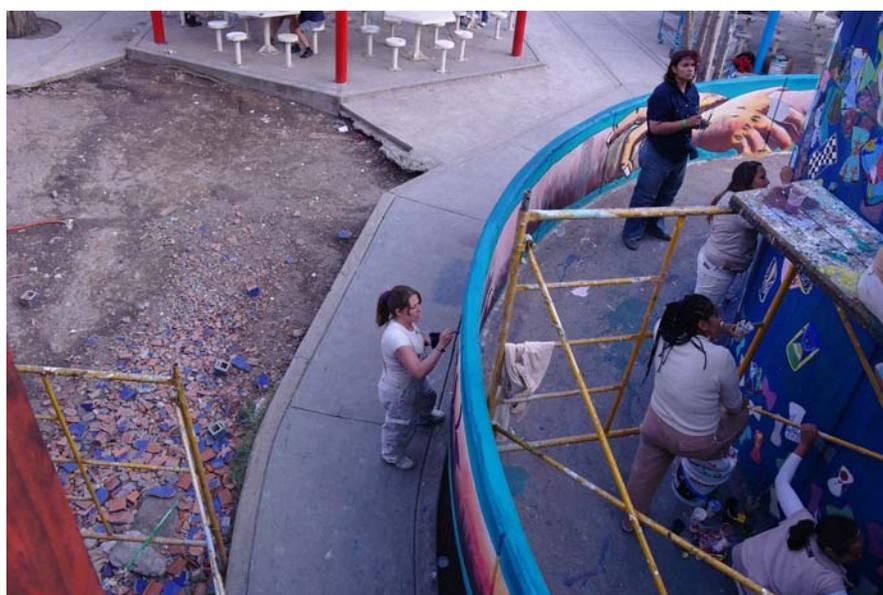
Figura 5. Brigada de pintura entregando material

debe de hablar cuando las mujeres son mayoría y me asumía como una más, desde el más profundo respeto, al proceso colectivo. Esto me permitió, primero comprender condiciones de opresión que viven las mujeres en nuestro país y luego más concretamente las condiciones de estar presas en una sociedad mayoritariamente misógina.

Colectivización

Figura 6. Brigada del "Tiempo" arriba en el andamio y la brigada de la "La fuerza" abajo, trabajando simultáneamente.

Dentro de todo este contexto y al mismo tiempo, se comienza a trabajar desde la horizontalidad con otras herramientas: trabajo en equipo, res-



to, responsabilidad y disciplina, diálogo, reconocimiento, etcétera. Para generarlo, desde el primer día se construyeron equipos de trabajo con responsabilidades específicas con la consigna de que "nadie es imprescindible pero todas somos indispensables". A estos equipos, los llamé "Briga-

das” y fueron formadas inicialmente por grupos de 2 a 3 internas voluntarias con tareas específicas como administrar la pintura, repartir papel, repartir brochas y pinceles y lavarlos (fig. 4 y 5). A partir de la formación de las brigadas comenzó a quedar claro que la irresponsabilidad de una brigada afectaba a todo el colectivo. Posteriormente, el trabajo de las brigadas conforme fuimos aprendiendo, se volvió más sofisticado y complejo al grado tal que eran las brigadas las que coordinaban todo el proceso, algunas nombraron representante pero otras trabajaban totalmente colectivas y horizontales. Cada brigada fue responsable de lo que tenía que hacer siempre cuidando el bien y los acuerdos de todo el colectivo (fig. 6), de tal manera que

si había alguna duda o la brigada no podía resolver alguna problemática ésta consultaba, primero a todo el colectivo que para entonces se había vuelto la máxima autoridad, y el colectivo éramos todas y las decisiones eran consensuadas y no por mayoría democrática, un ejercicio

muy importante sobre democracia que rompió con la mayoría de los esquemas a los que estamos sometidos en la democracia burguesa.

Las mujeres comienzan a empoderarse primero de un proceso de construcción, de debate y de análisis; de un ejercicio político eficaz; de formas de organización efectivos; de un diálogo horizontal y sobre todo de una práctica de la libertad que les permitía ejercer el poder de manera

Figura 7. Brigada "Malecón" tomando un descanso en el mural *Caminos y Formas de la Libertad*



justa e igualitaria. Esto se demostró con la creación de los murales que fue en realidad la parte final de todo el proceso.

Creación y acción

Como he señalado antes, se pintaron 3 murales que ocupan toda la Sala Chica del penal de Santa Martha Acatitla, alrededor de 2 mil metros cuadrados, sin embargo cada mural tuvo su proceso y su proceso de construcción (fig. 7). Hay que mencionar que los tres murales están relacionados e integrados aunque sean tres etapas distintas con temáticas distintas, al final podemos observar un solo mural poliangular y con una completa integración plástica arquitectónica. En estos murales participaron más de 90 internas en distintos tiempos sin perderse o fragmentarse el diseño que siempre sostuvo, a propuesta y decisión de ellas, un espa-

Figura 8. *Fuerza tiempo y esperanza* (detalle)





cio para la individualidad dentro del proceso colectivo. Este es un asunto fundamental, a mi modo de ver, en la construcción colectiva ya que es una cuestión dialéctica: Lo colectivo refuerza lo individual y lo individual construye lo colectivo y viceversa; es a través del reconocimiento y la identidad individual como es posible y se genera la identidad colectiva, esta construcción fue permanente durante todo el proceso y fue una de las cuestiones que todo el colectivo cuidó en una premisa muy sencilla pero a la vez muy contundente: Aquí, vivimos todas, estos muros nos pertenecen y el mural es de todas así que todas cabemos y todas pintamos.

Este asunto nos llevó al cómo, en teoría se oye bien pero en la práctica se vuelve muy complejo, así que se debatió y se resolvió primero a través de temáticas generales que le dieron nombre a los murales:

Figura 9. Caminos y formas de la libertad

1er mural: *Fuerza tiempo y esperanza* (fig. 8).

2º mural: *Formas y caminos de la libertad* (fig. 9).

3er mural: *Acciones colectivas por la justicia* (fig. 10).

–Temas que fueron resueltos por ellas sin que el equipo de laboratoristas estuviera presente, acción que considero uno de los grandes resultados del proceso: el empoderamiento y control sobre su propia realidad–.

En todos los murales, el punto de partida y por tanto el más complejo, y a partir de la temática general, había que resolver cómo se representaba todo eso y luego cómo hacer para que cada interna que quisiera colaborar y que no participó del laboratorio se pudiera integrar a pintar y expresar su ideas de manera individual sin afectar las decisiones colectivas y el diseño general. Así, para quién quisiera hacerlo, se generaron espacios que permitían la expresión individual dentro de el todo

Figura 10. *Acciones colectivas por la justicia*



colectivo. De esta manera se fueron integrando cantidad de compañeras a expresar sus vivencias individuales. En pocas palabras, eran áreas de los murales que con pequeñas historias personales se narró toda la historia. Las brigadas se encargaron de coordinar ese trabajo tan complejo y por decisión colectiva se implementaron reglas básicas y sencillas para no afectar el concepto general: evitar letras en la medida de lo posible; evitar imágenes religiosas por respeto a la diversidad de culto y evitar imágenes estereotipadas como corazones y símbolos producto de la mercadotecnia. Las internas que solamente querían ayudar en el mural, fueron integradas al trabajo de las distintas brigadas que ahora llevaban el nombre de los temas de los mural: Brigada del “Tiempo”; de la “esperanza”; de la “fuerza”; del amor; de los caminos; de la libertad; de la justicia, etcétera. También por si solas se generaron 2 brigadas más: la de la comida, encargada de coordinar la comida para todas las compañeras que trabajábamos y establecer calendarios para repartir el trabajo de cocina en pequeñas brigadas de 2 o tres compañeras que se encargaban determinado día de cocinar para todas, es decir, la comida también se había vuelto un proceso colectivo. La otra brigada que se formó automáticamente fue la del sonido, encargada de hacer las gestiones, conseguir el cableado, una grabadora y administrar discos y archivos musicales para que las jornadas de trabajo estuvieran acompañadas de música.

Los procesos de cada mural fueron distintos y dependieron de las dinámicas sociales y hasta anímicas que se dan dentro de una cárcel y todo lo que implica la reclusión pero puedo afirmar que el trabajo colectivo; que la práctica colectiva, dónde el mandar obedeciendo es un factor determinante, es posible y hasta necesario en la construcción de sociedades más justas y dignas. Aquí desde el arte y el muralismo se demostró una vez más que el arte es fundamental en los motores de desarrollo de una comunidad y que desde la construcción colectiva el muralismo también es una herramienta política y social y no una mera disciplina artística.

Capítulo 5

El planteamiento de la identidad nacional desde la construcción del imaginario social.

Ya he mencionado en el primer capítulo la cuestión de la identidad pero vamos a abordar un poco más el asunto de la identidad nacional para explicar como se han ido construyendo los imaginarios sociales. Para muchos la tesis de una identidad nacional única es errónea, bajo esta concepción es como se han generado los imaginarios sociales de la Patria y la Nación, sin embargo la historia nos ha demostrado que la consecuencia de esta construcción parcial e impositiva sobre todo un pueblo, es la pérdida de la memoria histórica. En este sentido Enrique Florescano señala que en el pasado mexicano coexistieron muchas memorias (Florescano, 2010: 531) que corresponden a la multiculturalidad y a la composición pluriétnica del país por englobarlo de alguna manera, sin embargo estas memorias o gran parte de estas memorias permanecen ocultas o se han borrado por completo por olvido o un olvido obligado que tiene que ver con las relaciones de poder y el sometimiento de unos pueblos por otros, la premisa de que el conquistador es el que escribe la historia, cabe puntualmente aquí, esta Nación es regida por órdenes económicos y políticos alineados al poder hegemónico de unos cuantos, que dictan desde sus cortes el pasado, el presente y el futuro del resto de la población a su conveniencia, reconfigurando permanentemente los imaginarios sociales y la memoria a su antojo para perpetrarse en el poder, lo pudimos constatar en las conmemoraciones del Centenario y del Bicentenario en el 2010 como ya he mencionado con anterioridad. Sin em-

bargo, no podemos dejar de lado que el México actual es el sincretismo del choque entre la historia cristiana e indígena y la historia resultado de más de 500 años de guerras y traiciones; de resistencias; de memorias e historias entremezcladas, impuestas o borradas, pero que continúan sucediéndose sin conciliación alguna, quizás porque ésta sea imposible y lo que se tiene que hacer en realidad es el reconocimiento de la diversidad para que puedan coexistir y reconocernos en una nación multicultural.

[...] falta explicar cómo el mundo americano dejó de ser un mundo centrado en los valores indígenas y se transformó en una sociedad multiétnica, regida por los valores de la cultura occidental, pero en la cual sobrevivieron las antiguas tradiciones de los pueblos nativos. En tanto no reconozcamos ese trasfondo sustantivo de nuestros orígenes continuaremos ignorando partes enteras del pasado que forjó a la nación real, que es una nación multicultural. (Florescano, 2010:535).

96

Sin embargo, en gran medida la memoria ha sobrevivido de otras formas y se ha vuelto un punto estratégico de resistencia de los dominados frente al poder (Scott, 2000). La historia oral y las artes por ejemplo, han sido los vehículos por excelencia para este resguardo de la memoria, pero también en el caso de las artes, entre los vehículos para reconfigurarla, es la imagen por excelencia la que construye los imaginarios sociales más poderosos.

Entendido en pocas palabras como señala Baczkó (2005), el imaginario social es una fuerza reguladora de la vida colectiva que nos indica la pertenencia de los individuos a una sociedad, a sus relaciones con esta con sus estructuras e instituciones y al mismo tiempo un mecanismo de control y de ejercicio del poder; a través de los imaginarios sociales

“una colectividad designa su identidad elaborando una representación de sí misma” (Baczko, 2005:28). Y es también con sistemas simbólicos que se establecen distinciones, valores y se influye en las conductas individuales o colectivas.

Aquí es donde toda una simbología sobre la identidad nacional se viene forjando desde la guerra de independencia con la aparición de los primeros símbolos identitarios de una nación naciente, como fue el águila

y la serpiente junto con la Virgen de Guadalupe (fig.1), quedó plasmada primero por la gráfica y después por el muralismo mexicano de la primera mitad del siglo XX y la Escuela Mexicana de Pintura, generando así los actuales imaginarios sociales que tenemos al respecto de nuestra Nación, identidad nacional y nuestra Patria. De hecho el nacionalismo es uno de los fundamentos del muralismo, al menos desde el punto de vista oficial, porque si bien el muralismo se arraiga en la realidad nacional, también establece una crítica social y política muy fuerte (Jaimes, 2012). Y esta postura, es la que termina por poner en tela de juicio la validez del muralismo en un momento histórico en el que los discursos sociales se vuelven un problema para los gobiernos mexicanos; el establishment del arte y los intereses norteamericanos que no estaban dentro de los criterios de las políticas culturales hacia el mundo dictadas desde Washington, el Departamento de Estado y la CIA como hemos visto en capítulos anteriores.

De hecho el asunto de la “Raza Cósmica”

Figura 1. Estandarte utilizado por el Ejército Insurgente durante la Independencia. Se aprecia de un lado el águila y la serpiente y por el otro la Virgen de Guadalupe.



planteada por Vasconcelos pasa a un segundo plano. Si se venía planteando en los inicios un muralismo sobre la recuperación y construcción de una identidad nacional, basados en conceptos universales del hombre provenientes de la ilustración, en muy poco tiempo apareció un discurso revolucionario, social, marxista leninista, antiimperialista y antifascista en las obras(figs.2 y 3):

[...] los muralistas buscaban resaltar la nacionalidad mexicana, la heroicidad de su pueblo y los rasgos culturales e históricos de su patrimonio; también es cierto que al mostrar las condiciones sociales de la sociedad mexicana y al denunciar ideológicamente a los grupos de poder, el movimiento muralista no buscaba simplemente representar realidades concretas de injusticias sociales, sino superarlas a través del arte y de una revolución en el arte (Jaimes, 2012:31).

Figura 2. Detalle del mural de Diego Rivera en Palacio Nacional, se aprecia la figura de Karl Marx





Figura 3. Detalle del mural *Retrato de la Burguesía* de David A. Siqueiros en el Sindicato Mexicano de Electricistas

Las nuevas imágenes del muralismo mexicano actual y la recuperación de la memoria histórica.

Como ya he mencionado la reconfiguración de los imaginarios colectivos es una constante en el ejercicio del poder al igual que la construcción de la identidad que es cotidiana, cada grupo que tiene el poder en turno busca inevitablemente hacerse de los mecanismos necesarios para ejercer su dominio. Y de igual forma, la contraparte busca resistir y genera sus propios imaginarios sociales como respuesta. (Ver Baczko, 2005; Scott, 2000). Vale la pena señalar, que no todos los imaginarios sociales se imponen desde el poder y tampoco se generan únicamente desde ahí, aclarando que el poder se ejerce no solamente de arriba hacia abajo sino también desde abajo hacia arriba o en sentido horizontal, hablando en sentido

figurado. Es decir, el ejercicio del poder no se limita a una dirección ni tampoco a una fuerza determinada. En este sentido, no todos los imaginarios sociales se asimilan e incluso también se generan por usos y costumbres o por el producto de una memoria histórica, se van instalando poco a

poco hasta permear en una colectividad. Me parece que en términos concretos la construcción de un imaginario, es un proceso de tiempo indeterminado donde pueden influir muchas variables como la vigencia o constancia de determinada situación, problema, hecho histórico, cultura, costumbre, etcétera e inclusive depende también del medio que se utiliza para generarlo. En la actualidad y ya desde hace varios años, el uso de los medios de comunicación y la prensa han sido un detonante importante. Medios mayoritariamente al servicio del poder, capaces de dirigir o redirigir conductas colectivas, de dictar formas de pensamiento, crear mitos, distraer, manipular a conveniencia, sesgar información o inventarla, articular sistemas de propaganda que manipulen el destino de una nación. (Chomsky; Herman, 2000; Serrano, 2009)

Aparentemente, parece que las imágenes se repiten y hay una re-significación de sis-



Figura 4. Detalle de mural en el Caracol Autónomo Zapatista de Morelia.

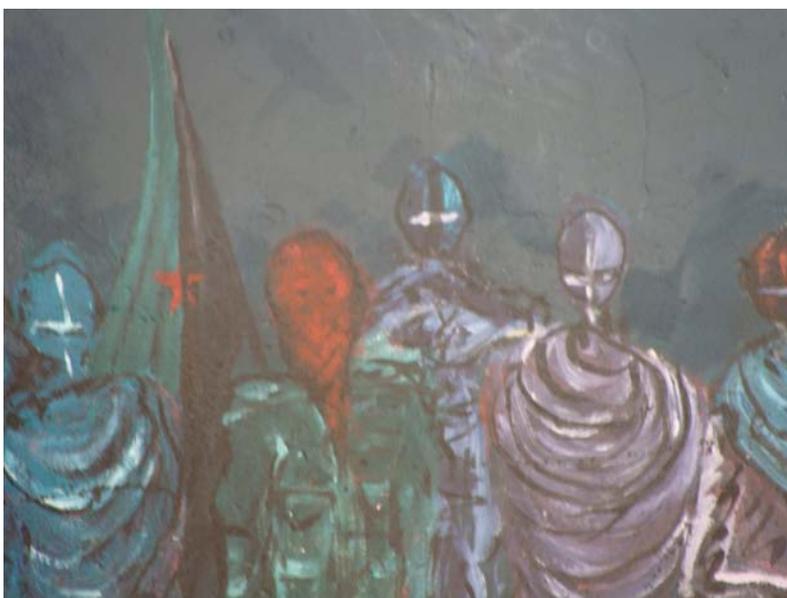


Figura 5. Detalle del mural *La lanza de la traición*, Polo Castellanos, 2012.

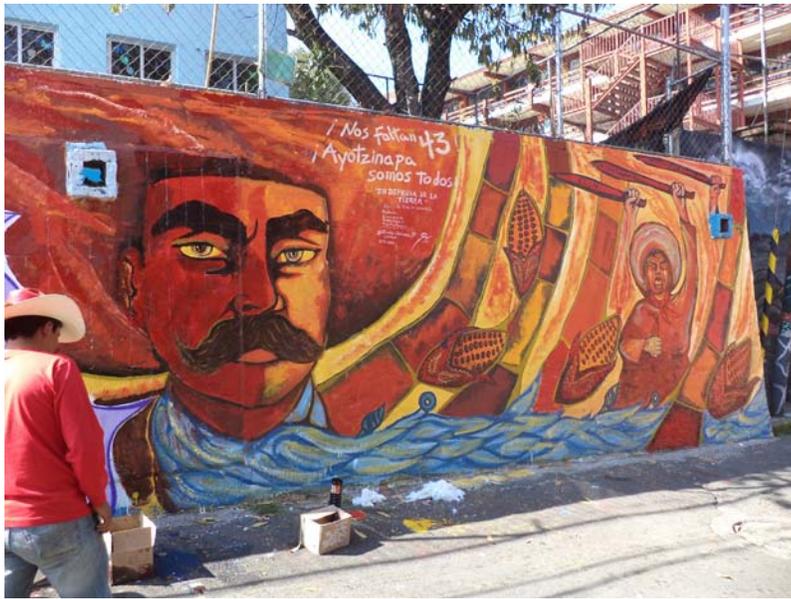


Figura 6. Detalle del mural *Nos faltan 43, Ayotzinapa somos todos*, de Gustavo Chávez Pavón, en Sto. Tomás Ajusco, D.F. 2014.

temas simbólicos que ya existen como las imágenes de: Zapata, Villa, Quetzalcóatl, los “idolitos”, etcétera, sin embargo, siguen siendo imágenes que representan las demandas de entonces en una lucha que sigue siendo, con distintos bemoles y coyunturas, la misma: la defensa de las raíces, la identidad, la defensa de la tierra, pero sobre todo la denuncia, y son formas de resguardar la memoria, una me-

memoria que no puede perderse y que está en la mira del Estado actual por obstruir sus intereses y el “progreso” del capitalismo. El muralismo esta cuestionando, como entonces, la realidad social actual desde la memoria.

A estos elemento se han incorporado nuevos símbolos, sobre todo a partir del levantamiento indígena zapatista del 94, el pasamontañas y el paliacate por ejemplo, las banderas negras con la estrella roja del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, la bandera verdinegra del Ejército Popular Revolucionario, los machetes símbolo de la lucha de los pueblos en defensa de la tierra nacida en una represión en Atenco, Estado de México (figs. 4,5 y 6). Y pareciera que las imágenes de los años 30 a las de ahora son las mismas, aparentemente, pero si observamos lo que hay es una resignificación que va más allá de la cuestión estética y que se adapta a una realidad actual, de una lucha ancestral que sigue completamente viva. En este sentido plasmar el pasado, las luchas históricas los héroes históricos como el Jefe rebelde Emiliano Zapata y contextualizarlos en la coyuntura actual es una manera de primero: resguardar la memoria de una lucha traicionada e inconclusa, pero vigente y segundo: es una forma



Figura 7. Detalle de mural *Vida de Emiliano Zapata* en el Museo Casa de Zapata en Anenecuilco, Morelos.

de resistencia, la defensa de la tierra por ejemplo sigue siendo un tema actual, resultado de un reparto agrario fracasado y de la inclusión de una “modernización” del campo proveniente de un estado paternalista que a conveniencia del capitalismo, continúa hoy la destrucción de la tierra y de todas las formas de organización junto a todos los aspectos que rodean la vida campesina. En este sentido, el muralismo actual esta respondiendo a esta coyuntura y a esta demanda popular, por tanto las imágenes de Zapata y Villa son una constante (fig. 7).

Me parece que no podemos decir que el muralismo mexicano actual no esta respondiendo a las dinámicas del arte contemporáneo ni mucho menos; o que el muralismo ya pasó de moda o que la temática de las luchas populares, el nacionalismo, la identidad, la memoria y la Patria



Figura 8. Polo Castellanos, *El futuro de México en tiempo de traidores*, en la UAEH

Figura 9. Adolfo Mexiac, imagen digital, 2014



“son temas muy sobados, eso ya pasó de moda, lo de ahora es la neo gráfica” –como escuché un día decir a un “académico” de la Academia de San Carlos–. Claro, la postura pequeño burguesa frente al arte y más

frente un arte social, didáctico, subversivo y militante siempre será esa, se lo aprendieron a los gringos y lo aprendieron bien.

La función del muralismo primeramente es social y en ese sentido responde a un contexto social y a muchas realidades concretas muy actuales e incluso hasta de manera profética plantea situaciones cuando se hace un muralismo comprometido y serio. Un ejemplo, es mi mural *El futuro de México en tiempo de traidores*, el mural retrata a una niña con el rostro cubierto por un paliacate zapatista, con un maíz en la mano jugando al avioncito rodeada y encañonada por militares (fig.8). Dos días después de que terminé el mural en la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo,

en el sureste del país en La Realidad, Chiapas un grupo de paramilitares entraron a la comunidad a destruir la escuela, el centro de salud y asesinaron al maestro Galeano en frente de toda la comunidad.



Figura 10. Polo Castellanos, *El festín de los buitres*. Mural creado en febrero del 2014.

104

Por otro lado, la generación de imágenes responden también al contexto y la identidad individual de los artistas, así, la concepción y planteamiento de una imagen varía de manera considerable. Un artista urbano formado en la calle concibe de manera distinta al artista formado en una academia, también el estatus social forma variantes y por supuesto la militancia. Aquí, hay que observar que pese a estos factores, las imágenes generada son simila-

Figura 11 Detalle de mural colectivo en Sto. Tomás Ajusco creado en el marco del 1er Encuentro de Muralistas de la Montaña, noviembre del 2014.





Figura 12. Detalle de mural colectivo *Tlancingo, presente pasado futuro* (detalle), en Tulancingo, Hidalgo, creado colectivamente por el Movimiento de Muralistas Mexicanos en 2013.

res al igual que las conclusiones sobre el tema, producto de una realidad nacional concreta. Lo podemos observar en dos obras realizadas en el 2014 con diferencia de meses, una del maestro Adolfo Mexiac, *México* (2014) y otra mi autoría, *El Festín de los buitres* (2014), (figs. 9 y 10).

Pareciera que en el muralismo actual hay un catálogo de imágenes simbólicas a las que se recurre, imágenes que además en su parte

Figura 13. Autodefensa del Municipio Indígena autónomo de Cherán, Michoacán



estética ofrecen soluciones plásticas en las composiciones de las obras como el caso de la interpretación de la imagen de Coatlicue (fig. 11) que es un símbolo recurrente al igual que Quetzalcóatl (fig. 12) como referentes a la

memoria ancestral y a los mitos fundacionales de la Patria, he querido mencionar estos ejemplos porque son muy recurrentes pero no son los únicos, el uso de imágenes prehispánicas es una constante pero a mi parecer hoy en día no se plantean como el indigenismo exaltado de Diego Rivera sino como refe-



Figura 14. Julio Carrasco
Bretón, s/f, 2007

rentes de la memoria, de hecho en los murales actuales los indígenas no están vendiendo flores sino levantados en armas, algo que Diego Rivera

Figura 15. Polo Castellanos,
Esta es tu patria defiéndela.
2014

106

omitió en sus murales: la lucha indígena ha sido permanente y violenta. (fig. 13) Y aquí aparece una de las características del muralismo actual: su





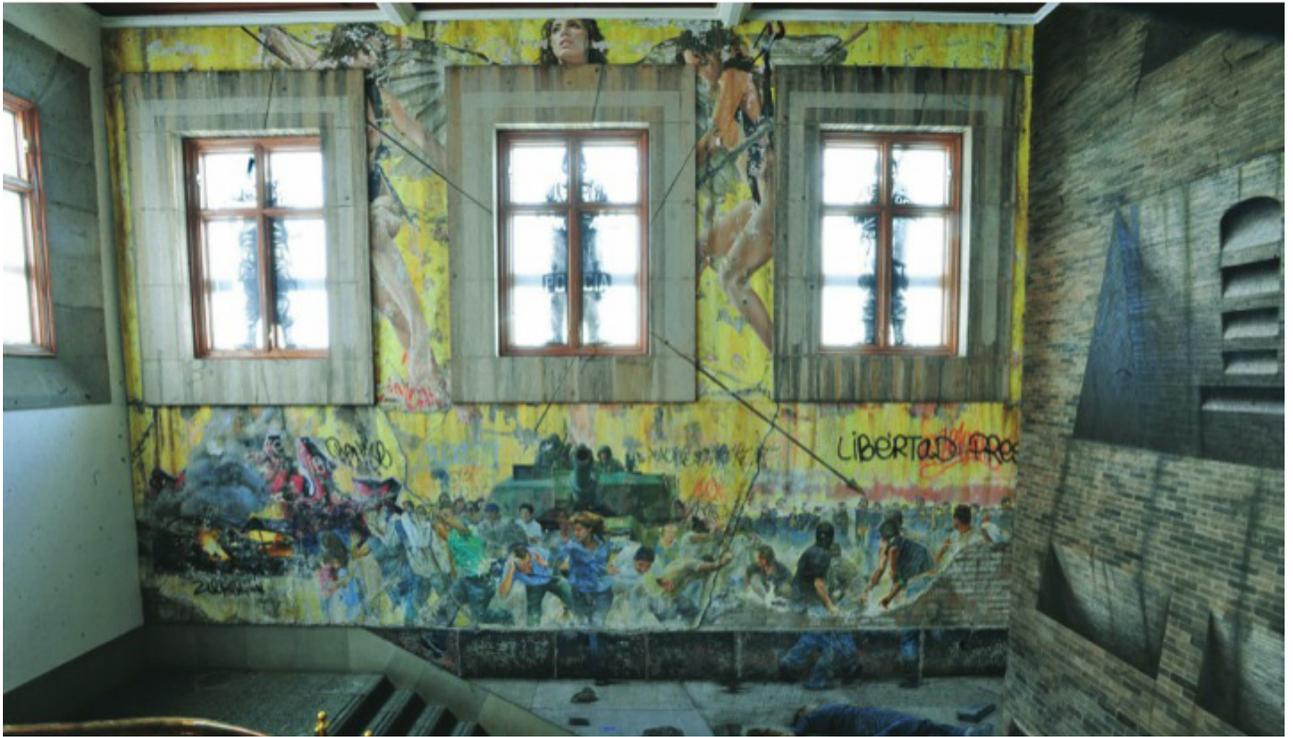
Figura 16. Polo Castellanos, *Cain*, 2014.

vigencia correspondiente a una realidad y no a una suposición de la realidad que quiera conciliar. En su momento muchos murales retrataron la historia de México donde conviven traidores con traicionados y víctimas con victimarios por igual. No, hoy hay una polarización de ese discurso y las cosas, los lugares y los acontecimientos llevan nombre y apellidos. Hoy, en los murales el indígena pelea con pasamontañas; los campesinos cargan armas largas AR-15 o “cuernos de chivo” y cosechan el

107



Figura 17. Taller de Investigación Plástica, *Ya Basta*, s/f.



108

maíz; las palomas blancas de la paz caen desangrándose; las banderas se desgarran; la Justicia del canon griego no esta ciega y porta machete en vez de espada; la Patria deambula moribunda o presa; las masas usan tenis nike; los ejércitos y las policías son una masa monstruosa formada por cráneos sanguinolentos que llevan la muerte en las manos; las vendedoras de alcatraces y flores se han vuelto mujeres que levantan los puños y luchan por sus derechos y van armadas; los niños exigen sus derechos humanos; el respeto a la diversidad sexual, a los derechos humanos son una constante; se hace un muralismo con conciencia de género; se pinta sin los discursos velados de las alegorías tradicionales. Nada alejado de la realidad: El muralismo actual y militante no esta haciendo más concesiones. La reconciliación es un mito y una farsa mientras las relaciones de poder estén desproporcionadas (figs. 14-19).

Figura 18. Rafael Cauduro,
*Historia de la justicia en
México*, 2009

Figura 19. Detalle de mural comunitario en el Caracol Autónomo de Oventi, Chiapas.



Capítulo 6

Se presume culpable

El planteamiento de la identidad nacional es complejo si partimos de que los conceptos de multiculturalidad y pluriétnia generan infinidad de identidades. Una de las conclusiones a las que he llegado en esta investigación y que explicaré más adelante es que condensar en imágenes, simplificar ideas para hablar de una sola identidad nacional es prácticamente imposible, sin embargo se pueden generar sistemas simbólicos que nos puedan dar una idea del tema y que por supuesto dependen y van acordes a la realidad y al contexto histórico actual de una manera global.

Una de mis preocupaciones a lo largo de mi trabajo estos últimos años ha sido la resignificación que se viene generando sobre la identidad, sobre la patria y sobre el concepto de nación que han transformado el imaginario colectivo de los mexicanos para justificar el ejercicio del poder que impera actualmente y que continúa en detrimento del tejido social, construyendo y reforzando una nación de oprimidos que sigue siendo objeto del colonialismo y del capitalismo más voraz. Por ese motivo, mi obra se ha centrado básicamente en esa recuperación de la memoria, en la imagen de resistencia en la que, aunque se citen símbolos usados a lo largo de la historia el simple hecho de volverlos a pintar y ser reiterativo, se sitúan en una reflexión permanente y por sí solos en un acto de resistencia. Símbolos que permitan al espectador reflexionar desde la memoria y no desde lo inmediato y coyuntural aunque, cabe señalar, se genera una simbiosis que es indispensable para la reflexión. Es decir, se hace la reflexión sobre el momento actual pero con la memoria: hay un

pasado, una raíz, un origen y una historia que nos dotan de identidades y que a su vez nos nutren como individuos y como sujetos creativos, pensantes, dialógicos y dialécticos. Debo aclarar que tampoco se trata de hacer un panfleto ubicado en la realidad actual con los elementos del pasado porque esa sería una reflexión inútil y retórica sobre lo ya señalado históricamente. Pero sí, ubicar la obra en la medida de lo posible en su contexto actual.

Así, mi obra busca esa reflexión sobre la realidad, sobre los haceres y quehaceres de mi pueblo, de mi país, de mi patria de la que estoy orgulloso; una reflexión sobre la justicia, sobre nuestra condición humana; sobre nuestras legítimas luchas; sobre nuestros derechos y obligaciones; sobre nuestra tierra; nuestra Patria. Una obra que busca no solo la reflexión sino la denuncia, denunciar a través de imágenes es más efectivo que cualquier cosa, pero también busca la propuesta, no la de carácter técnico o pictórico en si, sino en la acción y el discurso.

A lo largo de esta investigación se pintaron 14 murales individuales con la temática propuesta, murales que fueron enriqueciendo el concepto

y generando nuevos planteamientos sobre la construcción de la identidad nacional (figs. 1-13) al igual que 6 murales colectivos.



Figura 1. Polo Castellanos, *Madre Tierra, Madre Patria*, Café Los Ariles, Atlixco, Puebla, 2012.



Figura 2. Polo Castellanos,
Somos el maíz, Miramar,
Argentina, 2014.

Figura 3. Polo Castellanos,
Rompiendo los cercos, Cali,
Colombia, 2013.





Figura 4. Polo Castellanos,
*El futuro de México en tiempo
de traidores*, Pachuca, Hidal-
go, 2014.

114

Figura 5. Polo Castellanos,
*Con Morelos todavía hay
mucho por sembrar* (detalle),
Mixquiahuala, Hidalgo, 2014.



Figura 6. Polo Castellanos,
Esta es tu Patria, ¡defiéndela!,
D.F. México, 2014.



Figura 7. Polo Castellanos,
Cain, D.F., México, 2014.

116





117

Figura 8. Polo Castellanos,
El festín de los buitres, D.F.,
México, 2014

Figura 9. Polo Castellanos,
La tierra es de quien la trabaja, fuera los traidores a la Patria, Hacienda de Cabañas Guerrero, 2014.





Figura 10. Polo Castellanos,
Patria y reconciliación, Cali,
Colombia, 2014.

120

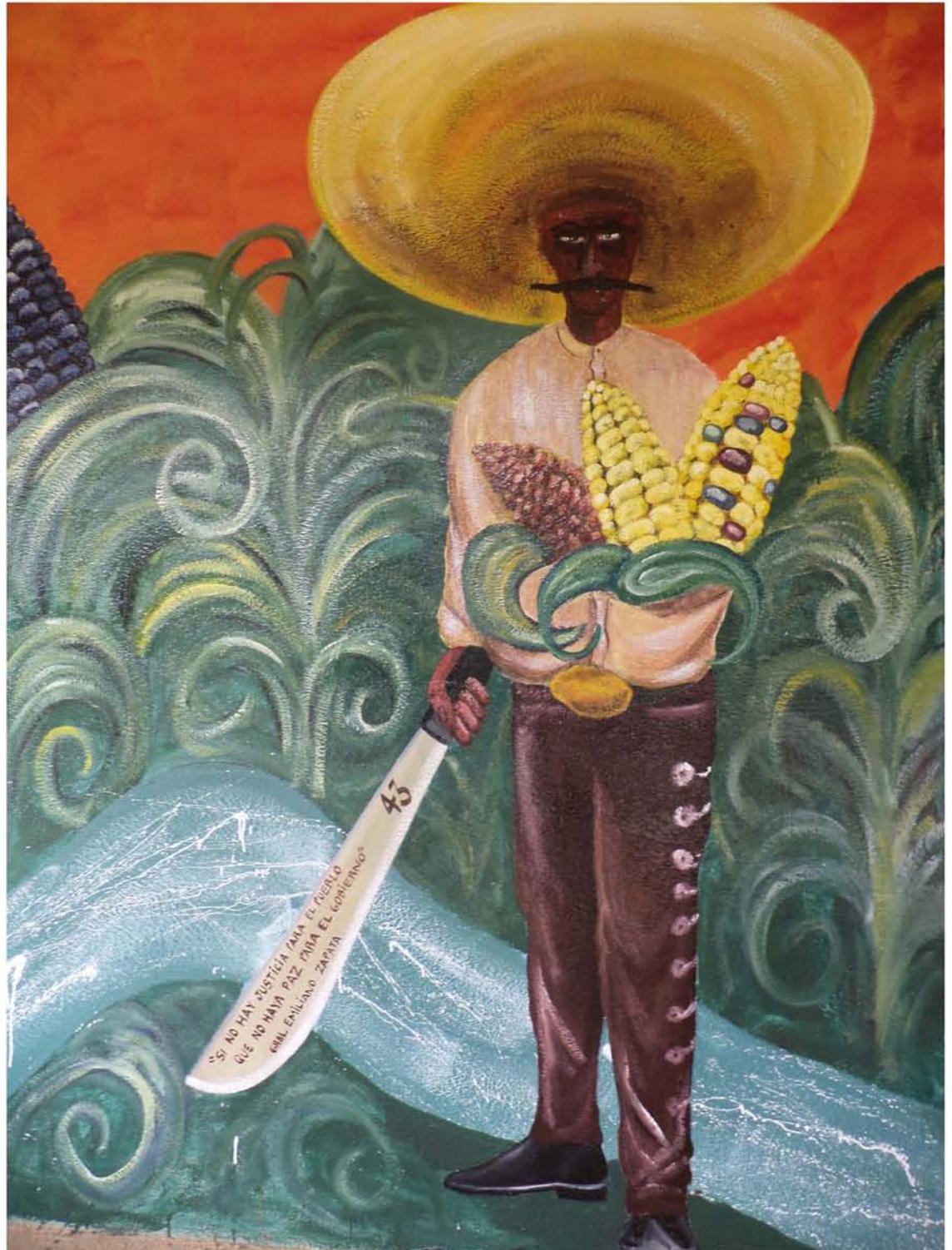


Figura 11. Polo Castellanos,
Educación pública y gratuita,
Buenos Aires, Argentina,
2014.

Figura 12. Polo Castellanos,
La tierra es de quien la trabaja II, Hacienda de Cabañas,
Guerrero, 2015.



Figura 13. Polo Castellanos, *Si no hay justicia para el pueblo, que no haya paz para el gobierno*, Hacienda de Cabañas, Guerrero, 2015.



Así, el mural *Se presume culpable* es la obra más completa (fig. 14), a mi parecer, y que toca puntos medulares sobre identidad, patria, justicia, nación y una visión actual del acontecer político y social que estamos viviendo. Es una obra que sin ser coyuntural si se plantea desde la contemporaneidad y responde a este momento histórico. También hace referencia a la fundación de la República Mexicana desde la Independencia hasta nuestros días sin caer en la narrativa histórica propias del Muralismo tradicional.

En este sentido y a ofrecimiento del Colegio de Abogados del Derecho Público y Privado de México se genera el mural *Se presume culpable* en el que se tocan varios aspectos de la coyuntura actual, pero también de la historia como he comentado. Una obra que desde la perspectiva de la Justicia y el Derecho tocan a cabalidad cuestiones identitarias que han permeado constantemente a nuestra patria.

123

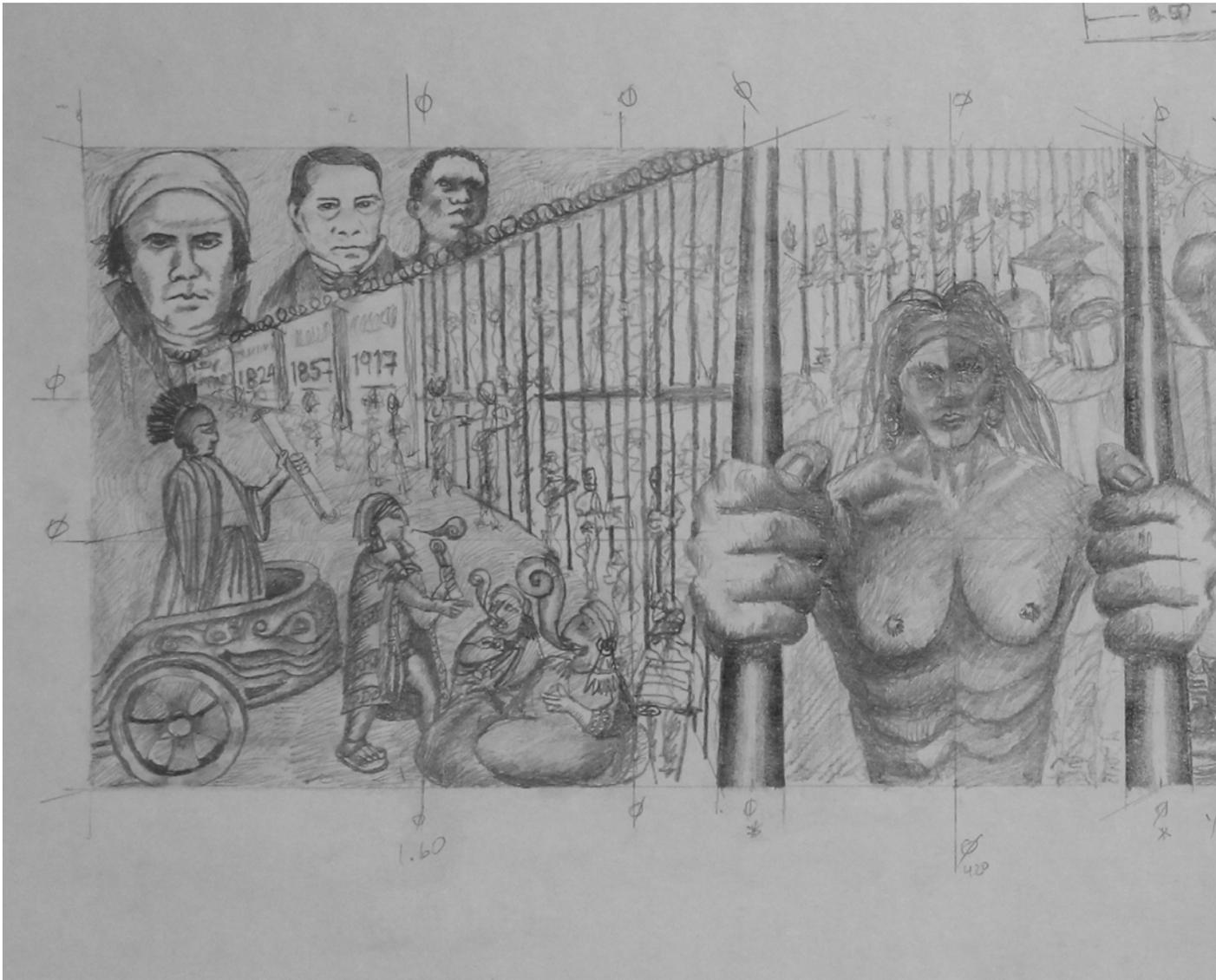
a) La temática.

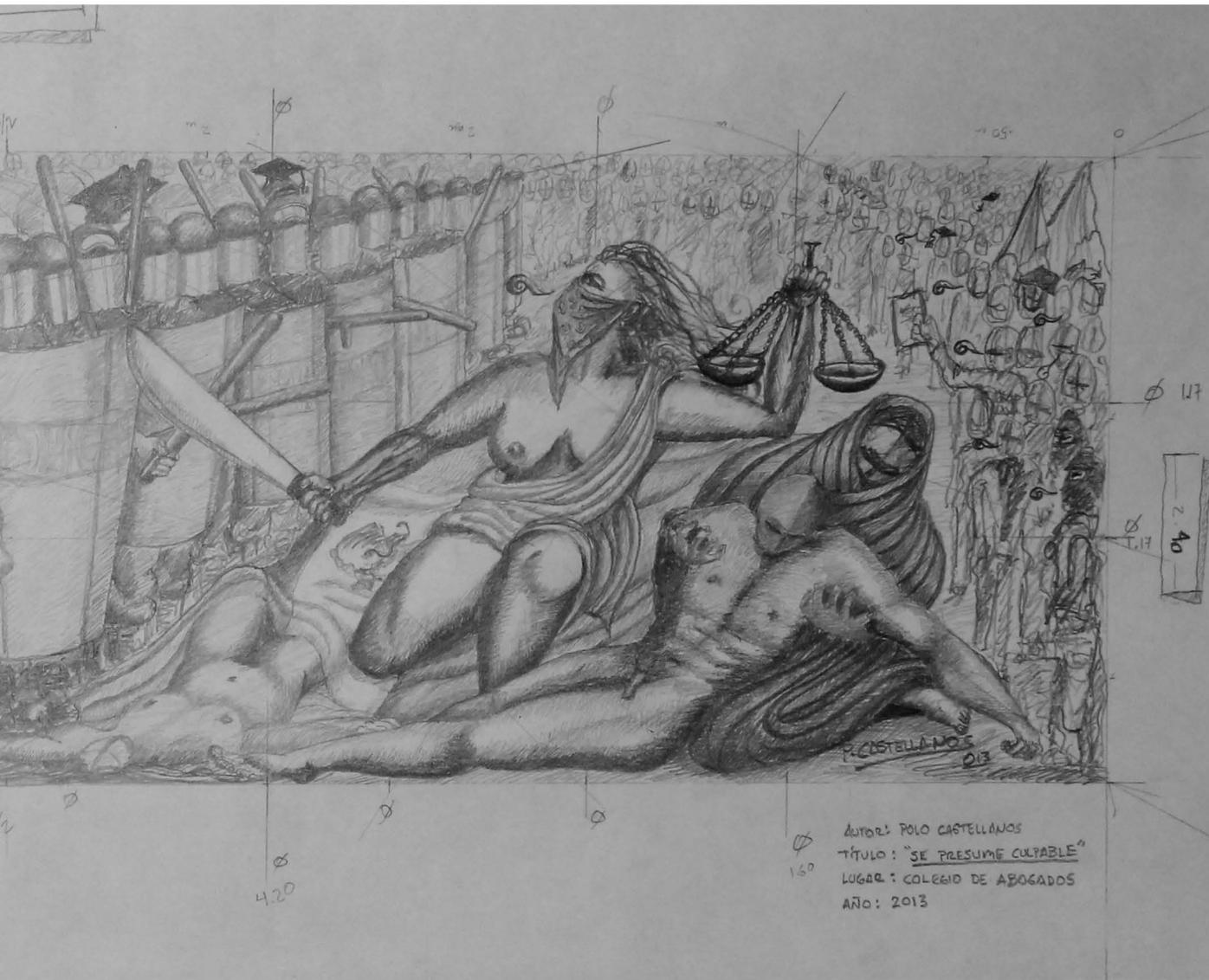
Por ser el Colegio de Abogados la propuesta original fue la de plasmar la historia del derecho mexicano partiendo de sus orígenes en el derecho romano y el griego, sin embargo, después de una negociación con las autoridades del Colegio hice el siguiente cuestionamiento:

Un mural con la historia del Derecho nos solo resultaba reiterativo sino además, partiendo con lo orígenes en el Derecho Griego y Romano resultaba también excluyente de una parte de la historia nacional negada por el colonialismo y el capitalismo, pero sobre todo se convertiría, a mi parecer, en una “estampita” histórica sobre el Derecho en la que muy probablemente sin intención, se omitirían personajes, hechos e historias que es como sucede cuando se quiere escribir la historia desde una visión unilateral y en este caso la versión de los vencedores, como lo han demostrado los archivos de la humanidad. También, la obra probablemente

Figura 14. Polo Castellanos,
Se presume culpable (boceto),
D.F., México, 2014.

124





AUTOR: POLO CASTELLANOS
TÍTULO: "SE PRESUME CULPABLE"
LUGAR: COLEGIO DE ABOGADOS
AÑO: 2013

sería al principio un referente didáctico para los abogados pero creo que terminaría convirtiéndose seguramente en una decoración del edificio. Además, permea en el imaginario de manera muy fuerte, las narrativas visuales de Diego Rivera, Juan O'Gorman y otros muralistas que ilustraron en su momento la historia de México, o murales contemporáneos que han ilustrado a Benito Juárez (el de las monografías oficiales), a los romanos y a los griegos hasta la náusea. Por otro lado, pintar esa visión de la historia sería seguir reforzando el imaginario que existe sobre el Derecho como una verdad absoluta e inamovible cuando la historia a demostrado lo contrario, aunque debo aclarar que esa versión funcionó en su momento histórico.

Con este argumento propuse algo distinto y que afortunadamente hubo poca resistencia, aunque confieso, hubo que negociar algunos elementos. Bien, hablemos del Derecho Romano y Griego, pero también del Derecho Indígena, el ancestral y el actual, que ha sido negado por nuestra historia a pesar que fue el que dominó antes de la desaparición de la tierra comunal y las prácticas ancestrales de organización comunitaria. Y solamente hagamos una referencia.

Hagamos también una referencia histórica a la fundación del Derecho Mexicano desde la Independencia y la Reforma, pero desde el lugar que corresponde, el incluyente. Sí José María Morelos, sí Benito Juárez pero también el negro Gaspar Yanga, el primer independentista mexicano, negado por la historia oficial por ser negro y pobre.

Y lo más importante, ubiquémonos en el contexto actual en el que se están formando y deformando nuevos abogados, jueces y toda la parafernalia del sistema de justicia en México, un contexto en el que la credibilidad del estado mexicano está en el alcantarillado nacional; hagamos reflexionar a los abogados sobre su papel en el momento que están viviendo actualmente; hagamos una obra que hable de la historia de hoy para que mañana no se repita. Que se abra el debate!

Hablemos de la identidad que se nos niega; pintemos a la Patria

encarcelada; hablemos de las mujeres y los hombres que son asesinados o encarcelados todos los días, hagamos una obra con conciencia de género también; hablemos de la violencia y la represión en un estado de derecho totalmente alineado a las cortes del poder; una obra que destruya los paradigmas y la solemnidad rancia de los birretes y las togas, símbolos también de la injusticia y la opresión; pintemos una Justicia con machete y rebelde, una mexicana no griega; pintemos al pueblo defendiéndose. Pero sobre todo pintemos también a los abogados y jueces que luchan por la justicia, que están con su pueblo. Pongamos en tela de juicio al Derecho Mexicano. Hagamos pues, una obra patriota, subversiva y didáctica.

Así, el Colegio de Abogados, a través de su presidente, el Lic. Alejandro Gutiérrez, aprobó en lo general el proyecto y el boceto.

b) El espacio y los materiales

El primer problema que se presentó era el espacio, que consistía en un muro de piedra de 2 metros de altura por 9 de largo, con dos columnas del mismo material y con demasiada humedad que forma parte del corredor de entrada a las instalaciones del Colegio. Así, se procedió a tirar el aplanado para tratar la piedra y hacerle respiraderos para liberar la contención de humedad proveniente de una jardinera en el muro contiguo. A partir de las dos columnas es como se generó la composición del boceto ya que estas servían como elementos dentro del mural y quedaban no solamente integradas sino que en esa parte se lograba un trabajo poliangular que incluso podía integrar el techo del corredor. Al comenzar a descubrirse la piedra nos dimos cuenta de su belleza: cantera verde y rosada armoniosamente distribuida por lo que las autoridades del colegio decidieron cancelar la utilización del muro y recuperarlo como parte de la arquitectura de una casa catalogada por el INAH como parte del patrimo-

nio arquitectónico de la Colonia del Valle.

De esta manera se me asigna otro espacio, el patio. Lo que genera el segundo problema a resolver y es que el mural queda a la intemperie y el muro tiene una jardinera y cuatro nichos irregulares y con cuarteaduras (fig 15). Ante esta problemática y aunado al hecho de que se acaba la poliangularidad que me generaban las columnas se decide hacer un panel de lámina negra de 2,44 metros de alto por 8.44 metros de largo con

128



Figura 15. Aspecto del muro asignado.

una estructura de PTR de 15 cms. de profundidad para sostenerlo y también visualizar el boceto como bidimensional, sin necesidad de alterarlo. También se decide pintar con esmalte automotriz de la marca Dupont aplicado con brochas rodillos y pinceles, sin la intervención de la pistola de aire y la lámina preparada como si fuera a pintarse un automóvil.

El panel, una vez preparado por herreros y bajo la dirección de un ingeniero industrial, es empotrado en el muro irregular, separado de



Figura 16. Panel en construcción.

él y con una inclinación aproximadamente de 10° grados para separarlo del muro en la parte superior y protegerlo de los escurrimientos de agua del muro en época de lluvias (figs. 16 y 17). Cabe mencionar que el mural se pintó entre los meses de julio, agosto y septiembre en pleno temporal. Posteriormente se construyó

plafón de policarbonato blanco para protegerlo de la lluvia y los rayos ultravioletas y a su vez aprovechar la luz indirecta del sol.

c) El mural, los temas y sus elementos

Figura 17. El panel una vez empotrado.



1.- Derecho Romano y Griego. El derecho indígena.

Fundamental en los procesos actuales de impartición de justicia desde los usos y costumbres de los pueblos indios y que han comenzado nuevamente a permear en muchos sectores de la sociedad y también regiones del país,

desde los consejos de ancianos tradicionales hasta la creación de las auto defensas comunitarias como instrumento para la impartición de justicia. A mi parecer, una cuestión fundamental frente a la tradicional impartición de justicia que actualmente ha quedado demostrado en reiteradas ocasiones que es insuficiente, obsoleta, y se ha vuelto un instrumento de sometimiento de sistema político mexicano hacia, mayoritariamente, las clases y los sectores más pobres de este país y también un instrumento discrecional de persecución y criminalización de la protesta social. En este sentido las ancestrales prácticas de justicia comunitaria se vuelven un ejemplo a seguir. Así, se plantea sí hacer una pequeña referencia al derecho romano y griego pero también al derecho indígena vigente pero relegado de la ideología etnocentrista que impera en el sistema de justicia y el sistema político mexicano.

Se toma como referente las imágenes plasmadas por los tlacuilos en los códices prehispánicos y en la parte inferior derecha del mural se pinta a Cuitláhuac parado dialogando con dos personajes sentados. Una

Figura 18. Detalle del mural referente al Derecho Griego, Romano e Indígena.

130

escena que no solo es parte de la memoria sin que es parte de las historias y mitos fundacionales de los antiguos mexicanos. Al mismo tiempo la imagen de un carromato como referente romano tripulado por un personaje con toga griega y casco romano representando a los derechos romano y



griego, símbolos inequívocos de la construcción occidental y etnocéntrica del imaginario colectivo que permea hoy en día (fig. 18).

2.- La Independencia y la fundación de la nación.

Por supuesto que es necesario, y yo diría que casi obligado, usar referentes históricos porque estos sirven para ubicarnos primero en el tiempo, pero también en la memoria, esto finalmente me parece que fortalece los discursos en el entendido que no existen hechos aislados, todo tiene un por qué. Aunque debo de aclarar y como he mencionado no se trata de hacer un recorrido por la historia de México por lo que hablaré en términos muy generales.

En este tema hubo otra negociación: ¿quiénes? representarían estos dos procesos emblemáticos y fundacionales del México independiente. Vale la pena mencionar que en algún momento no hubo un consenso entre los abogados respecto a las figuras emblemáticas a representar sin embargo, al final todos estuvieron de acuerdo aunque se convirtió un punto de debate permanente. El primer debate era sobre la figura de José María Morelos y Pavón como representante de la lucha por la Independencia de México, aquí se negociaba también la imagen de Hidalgo. Pero los argumentos eran contundentes, fue con Morelos que se instala el primer Congreso Legislativo y se escribe la primera constitución del México Independiente que es la Constitución de Apatzingán, sobra decir que Los Sentimientos de la Nación se vuelve el documento base que enmarca todo el espíritu libertario e independentista de la nueva nación. También es Morelos, el que refuerza e implanta en el imaginario colectivo el mito fundacional de México: El águila y parada sobre un nopal, como estandarte de lucha.

La segunda figura en cuestión fue la de Gaspar Yanga, el primer esclavo que se liberó e independizó a su pueblo 200 años antes de que el cura Hidalgo se levantara en armas. A mi me pareció importante que este personaje encabezara la lista ya que la historia de México lo tiene

relegado y en el olvido, como es costumbre, la historia llena de imprecisiones, siempre relega a los pobres, a los negros y a los indígenas de cualquier rebelión o acción heroica. Al igual que el inca Tupac Amaru quién se levantó en armas 150 años después de Yanga, se sigue ocultando una historia en la que el pueblo es el autor de su destino. Por eso representar a Yanga en un mural que hable sobre el derecho mexicano, tiene una connotación todavía más fuerte que es la de reconocer su lucha pero sobre todo ejercer una función didáctica en la que se desmitifica la historia oficial en la que los criollos, blancos y mestizos siempre son los libertadores.

Figura 19. Detalle del mural Morelos, Juárez y Yanga, abajo las constituciones de 1824, 1857, 1817.

Por otro lado, se incluye la figura de Benito Juárez, asunto que generó algunas polémicas también entre los abogados por el hecho de la filiación a la masonería de parte de



132

Juárez. Pero independientemente de eso, la importancia y acciones del Benemérito de la América me parece que quedan muy por encima de cualquier filiación masónica o religiosa. Juárez es fundamental en la historia de México y eso es indiscutible (fig 19).

También surge una cuarta propuesta que con mucha lógica, debía de incluirse y a la cual yo me negué, la figura de Venustiano Carranza debido a la promulgación de la Constitución de 1917 que es la que rige hasta nuestros días (lo que queda de ella). Me negué por un principio político

e ideológico muy concreto. Venustiano Carranza traicionó a la Revolución y a sus representantes; mandó asesinar a Emiliano Zapata; permitió que el ejército de los Estados Unidos invadiera México para perseguir a Francisco Villa en la Expedición Punitiva y traicionó los principios de Tierra y Libertad, Justicia y Ley por la que el 10% de la población mexicana perdió la vida. Sin embargo, junto a las constituciones de 1824 y 1857, la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos promulgada en 1917, ésta representada en el mural como un recordatorio que una de las constituciones más vanguardistas del planeta hoy, a mi parecer, es letra muerta.

En el mural, estas tres constituciones forman parte y son la extensión del muro de una cárcel en la que si bien ésta es únicamente la depositaria de las decisiones y los procesos judiciales, también es un símbolo emblemático de las injusticias en este país (fig. 19). Las constituciones representan pues, el largo proceso de construcción de leyes que sustentan los marcos jurídicos que rigen la nación mexicana y que forman parte de su identidad y su imaginario colectivo. La Constitución como tal, en este imaginario, representa los derechos y libertades del pueblo y la identidad jurídica del México actual como una nación libre y soberana.

3.- La justicia.

Probablemente este sea una de las partes escabrosos del mural ya que toca algunos puntos sensibles como el hecho de que la Justicia representada aquí se aleja de los cánones estéticos griegos con los que tradicionalmente se representa: una figura femenina, con una banda tapándole los ojos (la justicia es ciega), con una espada en una mano y la balanza del equilibrio en la otra.

Una vez más mi intención es ubicarnos en el contexto político, social y estético actual, de tal forma que una Justicia con ese canon tradicional y etnocentrista no tendría justificación. Primeramente, me parece que la justicia no es ciega eso es una utopía, la justicia en México esta

muy lejos de ser imparcial y verdadera. Desde mi trabajo en la cárcel pude constatar de frente cómo se ejerce la justicia a la mexicana, cómo se violan con impunidad los derechos fundamentales de miles de mujeres, hombres, jóvenes, niños, ancianos, pobres, indígenas, y pueblos y culturas completas, en un país que se reconoce “pluriétnico” y “multicultural”. Por estos motivos decido pintar una Justicia que responda a las necesidades de un pueblo que ha sido relegado de sus derechos y libertades (fig.20). Una Justicia que pueda representarnos, que este

134



Figura 20. Detalle del mural.
La Justicia a la mexicana.

acorde a las demandas de la sociedad, una justicia donde nos podamos reconocer; una Justicia junto a la que podamos pelear, por eso lleva un machete con el que defiende al pueblo y a una patria encarcelada, un símbolo inequívoco de la lucha popular a lo largo de los siglos; hoy el machete es un símbolo en la resistencia en la defensa de la tierra como lo fue hace 100 años en la Revolución y 200 años atrás en la Guerra de Independencia y más atrás todavía, cuando Yanga se levantó en armas.

También, representa la herramienta de trabajo de millones de campesinos hoy nuevamente alzándose en armas para defender las tierras que heredaron de los ancestros.

La Justicia usa un paliacate que le cubre el rostro, otro símbolo de la resistencia, de la rebelión, los movimientos populares en este país han usado esa prenda desde siempre, ya sea como vestimenta tradicional, y hasta como pañuelo pero hoy se usa también para ocultar el rostro, para generar una identidad que ha sido negada durante siglos y están los indígenas zapatistas para demostrarlo, y las autodefensas y policías comunitarias, y las autonomías también, que tuvieron que ocultar el rostro para que se les volteara a ver, para que supiéramos que existen y que son parte de nuestra identidad y nuestras raíces.

La Justicia habla y dialoga por eso tiene la vírgula de la palabra, porque no es una justicia sumisa, también se expresa y exige, no grita ni impone por eso la vírgula es pequeña y sencilla, lleva nuestra voz. Y en su mano izquierda trae una balanza que se inclina hacia donde está el pueblo que es el que demanda.

135

4.- El Gobierno.

Que mejor manera de representar a un gobierno que con sus autoridades, las que ejercen la “justicia” y las que la aplican. Por esta razón, la parte central del mural en perspectiva visual, es un cordón de policías, federales y militares donde se mezclan y se alcanzan a ver los birretes

Figura 21. Detalle del mural. Se aprecia una fila de uniformados armados con macanas y escudos



de los jueces escondidos detrás de las fuerzas del “orden” que, tienen bajo su resguardo a una serie de presas y presos y que además se encuentran enfrentando a una masa de gente, entre ésta, la Justicia del pueblo (fig 21). Vale la pena mencionar que en este punto se hizo una investigación gráfica in situ, en varias manifestaciones y acontecimientos sociales que se fueron dando previo y a lo largo del proceso de creación del mural como el despliegue de policías federales que cercaron el Sena-

Figura 22. Fotografía tomada en las inmediaciones del Senado de la República en agosto del 2013 durante las movilizaciones de la CNTE, contra la reforma educativa

136



do de la República durante las manifestaciones de la Coordinadora Nacional de Trabajadores de la Educación (CNTE) durante el 2013 (fig. 22) y que tienen que ver con mi trabajo de documentación gráfica de distintos movimientos que he llevado a cabo a lo largo de varios años en México (figs.23 y 24). Las instituciones encargadas del “orden” y la correlación de fuerzas entre estas y las masas es una constante en mi trabajo.

Figura 23 pag. siguiente arriba. Fotografía tomada en Atlixco, Puebla, en mayo del 2012.

Figura 24 pag. siguiente abajo. Fotografía tomada en el Ayuntamiento de la Ciudad de México, agosto del 2013.



Aquí, la policía representa lo más bajo de la impartición de justicia en México y la ineficacia de los gobiernos para resolver problemas, más que haciendo uso de la represión y la violencia. Por eso es una masa sin identidad aparente, deshumanizada, gris y siniestra.



5.- El pueblo.

Al final el actor principal es el pueblo, que rodeando todo el mural se encuentra encarcelado por un lado y por el otro manifestándose (figs. 25 y 26). Encarcelado y representado en figuras más o menos definidas atrás de barrotes, pero conforme se desplaza afuera de la cárcel —representada por los barrotes y la vestimen-



Figura 25. Detalle del mural

138

ta de las y los internos que son el azul y el beige, los colores oficiales de la cárcel, el primero para procesados y el segundo para sentenciados—, las figuras van tomando color y se desdibujan formando una masa enorme. Una masa que representa a todas y todos y a nadie en particular,

Figura 26. Detalle del mural



salvo algunas excepciones que se asemejan a ciertos personajes como un zapatista en el extremo inferior derecho (fig. 27).



Figura 27. Detalle del mural

En el primer plano del lado derecho existen tres personajes que representan a un pueblo víctima de la violencia, una mujer desnuda tirada en el piso cubierta por la bandera de México (fig. 28) con el águila republicana y un hombre, también desnudo, recargado y sostenido por una mujer en rebozo (fig. 29). Esta escena, hace hincapié en el hecho de que la violencia contra el pueblo es desproporcionada e indiscriminada, por eso la desnudez de los personajes; una violencia que destruye familias por eso la mujer con rebozo, representando quizás a una madre o a un hermano o una esposa. Un personaje que refuerza también el imaginario colectivo en el que la mujer representa la fuerza detrás de la familia. La mujer cubierta a medias por la bandera representa la violencia que se ejerce contra las mujeres en un México gobernado y regido por gobiernos y estructuras judiciales misóginas, jueces y policías corruptos y una sociedad para la que la mujer debe de permanecer en la cocina pariendo hijos y no luchando por sus derechos, por su dignidad, por su patria.

139

6.- Los abogados y jueces

En medio de la masa hay una serie de personajes con birretes representando a los jueces democráticos que también luchan por ejercer una justicia digna al servicio del pueblo, pero destaca un personaje que tiene un libro en la mano (fig. 30). En este se ve la imagen simplificada de un búho símbolo de la sabiduría, animal totémico de muchas



Figura 28. Detalle del mural

culturas y que adoptaron los abogados como su emblema. Este personaje representa a los abogados y la responsabilidad que tienen frente a la sociedad, la responsabilidad moral y ética de defender a los justos. Me parece, que la historia de los pueblos a demostrado que esencialmente lo que se defiende debe de ser a las mujeres y a los hombres frente a los hechos y no la ley en sí, ésta debe de estar al servicio de la gente. Sien-

Figura 29. Detalle del mural



do el Colegio de Abogados aquí, con todo el mural, se plantea esa parte donde el abogado y el juez deben atender y aplicar la justicia con equidad y en el más amplio respeto a los derechos humanos de los pueblos y la gente. Una justicia humanista y responsable que frente a los abogados y jueces leguleyos y corruptos al servicio del capital y los intereses de las cortes en el poder, debe de imponerse urgentemente. Por esa razón también se observan al fondo dos banderas con el emblema del Colegio.



Figura 30. Detalle del mural

7.- La Patria y la identidad.

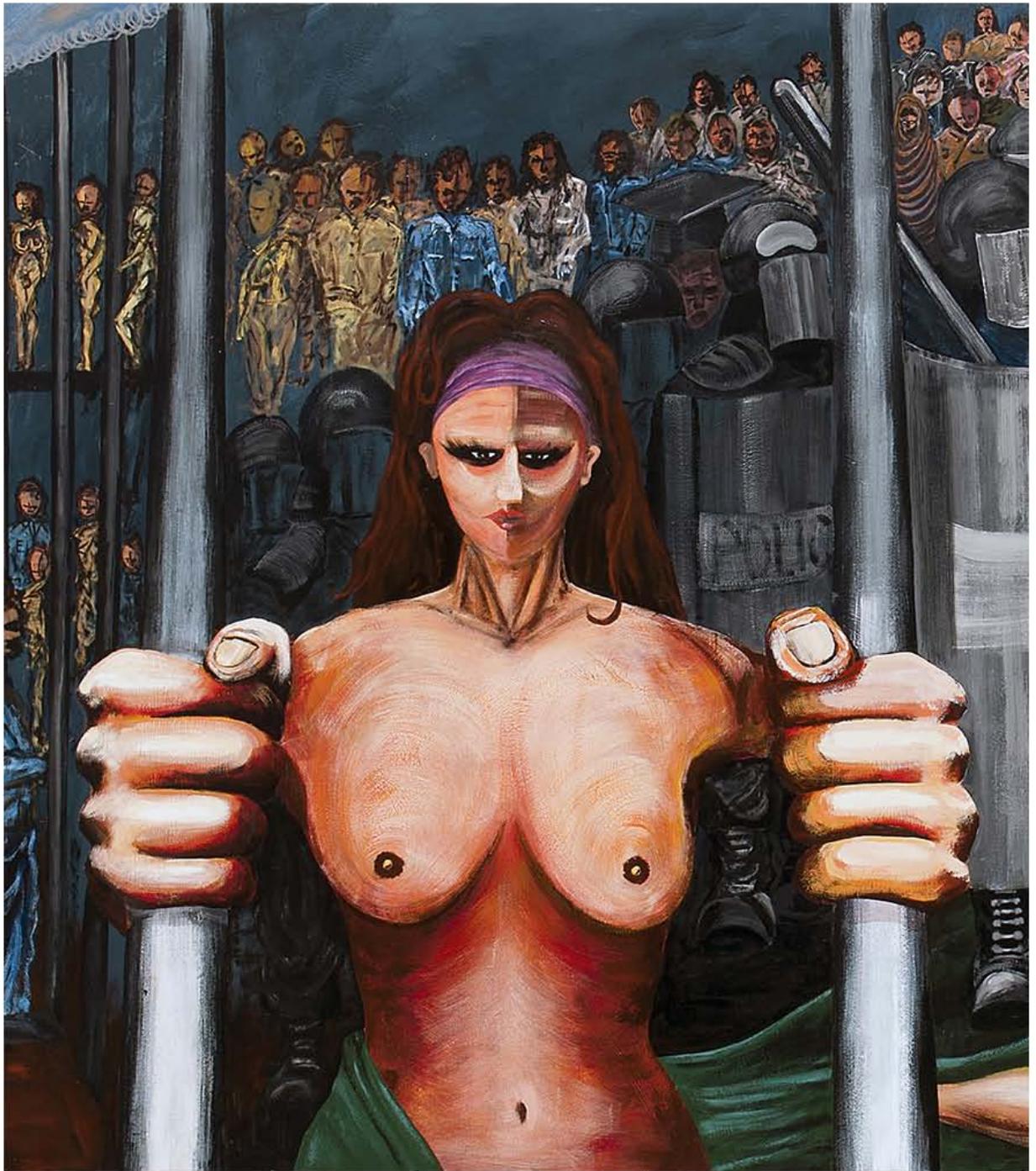
Como he mencionado anteriormente construir un sistema simbólico sobre la identidad resulta complejo en una nación en la que conviven infinidad de identidades, muchas patrias en un territorio. Sin embargo, a través de todos los elementos del mural hay una identificación que refuerza desde muchos aspectos la construcción de la identidad nacional. Desde los personajes históricos instalados en el imaginario colectivo hasta las banderas de México por todo el mural. El águila republicana, el

águila actual, la bandera roja, los colores del lábaro contruidos con las constituciones; los indígenas dialogando representados por los tlacuilos en los antiguos códices, el rebozo de la mujer y hasta la Patria y la Justicia representadas con mujeres. Todos, elementos que invariablemente están instalados en nuestro imaginario social. También, la identidad se construye a diario y aquí se plantean nuevos elementos que poco a poco se van instalando en el imaginario de un México actual, elementos como

el paliacate rojo símbolo inequívoco de la resistencia y la rebeldía; el machete arma popular y ancestral de la lucha; los nuevas formas y uniformes de las policías antimotines, gendarmería policía militar, la fuerza represiva; el uniforme zapatista; la escena en sí ya es cotidiana. Es decir,

Figura 31. La Patria encarcelada

142



la identidad no solamente tiene que ver con nuestra memoria y pasado sino también con nuestro presente. La construcción de la identidad nacional en este mural parte de esa lógica, una en la que lamentablemente no todo es positivo pero que pretende reforzar, desde el contexto actual, esos imaginarios que nos construyeron y nos vincularon como comunidad, como nación libre, soberana, incluyente, rebelde, creativa y como una de las culturas más ricas y extraordinarias del planeta.

Al frente, la Patria altiva, grande y fuerte, la madre, la tierra (fig. 31). Una Patria mexicana mitad del rostro indígena, mitad mestiza, no revuelta sino en el reconocimiento de que las dos existen y conviven. Una Patria que hoy esta encarcelada, secuestrada por un puñado de cobardes y traidores pero viva y dando la batalla. Se presume culpable.





Conclusiones.

Al iniciar esta investigación nunca sospeché los caminos por los que me iba a llevar, desde mi posición como muralista, como creador de artes visuales mi postura era muy definida y daba muchas cosas por sentadas y hechas. Entre más me adentré en el tema más rutas se abrían y se generaban más cuestionamientos, esto me llevó incluso a acotar algunas partes de la investigación que son temas que dan para otro doctorado. Por ejemplo, a partir de la apertura y desclasificación de archivos de la Guerra Fría, fui descubriendo un entramado de información que tira abajo muchos de los acontecimientos escritos por la historia oficial sobre el arte mexicano, que ya se sospechaban y eran un secreto a voces, y que me llevaron a replantear todo el contexto artístico y cultural de México desde la década de los setenta e incluso antes de la Segunda Guerra Mundial. Uno de los planteamientos que me hacía constantemente era el qué le había pasado al muralismo mexicano, por qué de ser un arte oficial y tan importante ahora los muralistas trabajamos bajo amenaza, censura y hasta persecución; por qué las instituciones ofician condenatoriamente y hasta de manera diabólica sentencian: El muralismo está muerto.

Reflexiones que como ya vimos a lo largo de este trabajo, encontraron respuesta y se plantearon desde la reflexión y análisis de la construcción de la identidad individual hasta la construcción colectiva. Hoy podemos afirmar que el muralismo mexicano actual continúa haciendo estas construcciones y más vivo que nunca incidiendo en la construcción de la identidad nacional, desde la resignificación, desde la resistencia, desde el resguardo de la memoria de sistemas simbólicos que nos dotaron de identidad, hasta la construcción de nuevos sistemas simbólicos producto de la coyuntura política, social y cultural en la que vivimos, basta el ejemplo de los murales zapatistas para comprobarlo.

El muralismo también ha generado nuevas formas y rutas para su acción como el muralismo colectivo y comunitario incidiendo de manera positiva en el espacio público convirtiéndolo en el espacio de resistencia de una cultura y un arte que no se alinea a los dictámenes oficiales del régimen, contradiciendo lo dictado y emprendido por los lineamientos generales del arte contemporáneo como instrumento del capitalismo y en el marco de una guerra cultural y colonialista definida desde Washington. Lineamientos desde los cuales se ha pretendido romperle al muralismo su carácter social y político, y desde los cuales quieren enclaustrarlo en el mismo saco del arte callejero y el grafiti en una definición a mi juicio abominable: neo-muralismo o muralismo actual. Me parece que el muralismo actual es justamente todas estas nuevas rutas que el muralismo se ha planteado desde la militancia, la colectividad y la comunidad y no desde las gigantografías e ilustraciones monumentales que si bien tienen una carga estética extraordinaria muchas de ellas, lejos de plantear y respetar el entorno social, coadyuvan a la desvinculación del muralismo de su origen y fomentan la despolitización de un arte completamente social y al servicio del pueblo. Al final, fueron el muralismo y la gráfica parte de los detonadores de la construcción de la identidad nacional y de las muchas identidades colectivas que la conforman. Imaginarios que hoy, han sido manoseados vulgarmente por los nuevos historiadores, intelectuales, críticos de arte y curadores al servicio del poder, por tanto el muralismo mexicano actual para ellos ya no tiene legitimidad, estorba en esta nueva reconfiguración de la memoria que coadyuva en el sometimiento de nuestros pueblos. Entonces, se ha venido construyendo que el muralismo actual es todo aquello que se pinta en los muros, muy conveniente si se trata de deslegitimizar un arte social. Así es como grafiti, arte callejero y la gigantografía caben dentro del mismo saco del muralismo. Cuidado, el muralismo no es decorar edificios o espacios públicos con “bonitas” imágenes que esconden la realidad bajo el tapete y que distraigan del acontecer cotidiano con mega florecitas y manitas entrelazadas hasta la

nausea. 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.

Así, la construcción de la obra *Se presume culpable*, es el resultado de muchas de estas reflexiones, es un trabajo individual que se generó desde la experiencia colectiva y dialécticamente a la inversa. No hay construcción colectiva si una construcción individual. La obra resume en muchos aspectos distintos sistemas simbólicos en torno a la identidad y a la patria en un contexto completamente actual: la violencia, la injusticia, la represión, la memoria, la lucha social, la resistencia. Me parece, que aunque esta obra en particular se encuentre en un sitio específico como es el Colegio de Abogados, cumple a cabalidad con su función didáctica y subversiva: cuestionar el ejercicio del derecho y la aplicación de la justicia en México el día de hoy y desde la identidad nacional.

Comprobado con mi trabajo en la cárcel de mujeres de Santa Martha Acatitla y en distintas comunidades y comprobado por la experiencia de otros artistas, puedo afirmar sin equivocarme, que las nuevas rutas del muralismo no solamente son efectivas, sino también necesarias en la construcción de comunidades justas y democráticas; que desde el muralismo como herramienta de construcción social otros mundos son posibles, otros seres humanos se autoconstruyen y reflexionan, otras mentalidades alejadas del individualismo y el sometimiento se pueden generar. El muralismo, como el arte en lo general y la educación son prácticas de la libertad.

El muralismo en México sigue construyendo imaginarios sociales respecto a la identidad, sigue replanteando los viejos imaginarios, pero sobre todas las cosas está generando nuevos imaginarios en una Patria que esta siendo ultrajada y en la que todo un pueblo histórico y una cul-

tura milenaria están siendo sometidos, fragmentados y en muchos casos exterminados. Me queda claro que el muralismo no va hacer la revolución social, pero también me queda claro que el muralismo desde el arte es una herramienta de transformación que esta coadyuvando en muchos sentidos, al igual que la educación crítica, en defender un patria y construir nuevas rutas de desarrollo intelectual y espiritual junto a los pueblos. Pero sobre todo que es una disciplina artística que debe de seguir siendo didáctica y subversiva y que –parafraseando al maestro Lucio Cabañas– tiene la responsabilidad de hacer un arte desde el pueblo, con el pueblo y para el pueblo.

El muralismo VA!

Polo Castellanos

Territorio Apache, México 2015.

ANEXO DE DOCUMENTOS.

LA CORTINA DE NOPAL

José Luis Cuevas

No pretendo ningún liderato juvenil ni trato de reclutar rebeldes con que atacar el infecto bastión de Bellas Artes. Me conformo con decir lo que siento que es, sin lugar a dudas, el mismo sentir de otros individuos de mi generación, tanto en el arte como en diferentes actividades intelectuales. Si mis declaraciones pueden ahora, o más tarde, servir de algo a los nuevos creadores, me sentiré satisfecho de haber cumplido con un deber. En caso de que nadie continúe en el futuro lo que yo ahora he insinuado, también quedaré satisfecho, aunque toda mi generación se acomode y prefiera, por cobardía, permanecer hundida en el lodazal. Me satisfará la idea de que, al menos ante mi conciencia, exterioricé mi inconformidad con una situación putrefacta de las llamadas actividades cultas.

No puedo intervenir en otros campos. Permítanme limitarme al mío, pero esta vez, voy a emplear una forma narrativa, con el fin de que mi idea sea más coherente. Así pues, comienzo mi relato, ceñido únicamente a las artes plásticas: Juan es un escuintle de quince años. Su padre es zapatero o plomero u oficial de secretaría, de esos que por diez pesos de mordida le resuelven a uno, dentro del término legal, lo que sin mordida torna impunemente vanos meses.

Juan nació con una facultad que, no se sabe por qué raro legado antiguo, ocurre con mucha frecuencia en la población de la República Mexicana (esta facultad, debo anticiparlo, no es la de la mordida, institución nacional que circula por la sangre de todo el país); es una facultad para crear otro mundo que no es el conocido, para crear el mundo del arte.

Juan se destaca en la primaria haciendo sus dibujos con bastante competencia. Un inspector escolar ve los dibujos de Juan y le recomienda a su maestro que lo estimule. Esto sucede sin interrupción, y un día, como premio, Juan entra a una escuela de arte. Vamos a fingir que se trata de La Esmeralda, para precisar mejor la fábula. Juan pasa por todas las clases con igual competencia que la que le asistió en la escuela primaria. Los profesores lo elogian, los compañeros lo admiran y Juan sale al terminar, con su título en la mano. Hasta aquí va bien. México es un gran país con oportunidades para todos. Hasta los escuintles que son hijos de mordelones o de zapateros, o de plomeros, tienen acceso y derecho a la educación artística. El nuestro, ¡qué caray!, es un gran país democrático. Todo este feliz desarrollo de mi narración sólo tiene temporalmente una pequeña sombra, y es la de que el padre de Juan se ha sentido defraudado, como plomero o como mordelón, porque piensa que su hijo es un vago y que los dibujitos de viejas encueradas, son el resultado de inconfesables vicios secretos. El padre de Juan es del pueblo y para él y los suyos hace más de treinta años que se han venido pintando paredes en México, con fresco y con otros procedimientos mis veloces. Pero todos los procedimientos han sido inútiles. El padre de Juan y su vecino y su hermano y todos los de su clase no han visto jamás esas paredes en estos treinta años en que se les ha tenido como su público favorito. Si han visto alguna, han coincidido con el guardián del edificio, en que tienen "monotes atroces". Otros amigos del padre de Juan, de su misma clase popular, han ido más lejos en apreciación y han rayado las pinturas, las han revestido de impropiedades más allá del alcance de la mano, las han rayado a punta de cortaplumas, las han vaciado de chapopote, etc.

Juan le ha fallado a su padre, que en estos treinta años no ha sabido entender que el papel del artista es el de dirigirse al pueblo. Al menos así lo dice una mayoría todopoderosa en su país... Juan no sabe qué hacer con su título ni con los monotes que ha

hecho en la escuela. Al llegar a su casa, no se los dejan colgar porque la madre tiene en la sala retratos de Jorge Negrete y de Pedro Infante con crespones de luto y un constante vaso de flores. El padre, por su parte, adorna el interior de su armario con retratos refrescantes de la Peluffo y en su parte de pared tiene una linda güera de la también refrescante coca-cola y un retrato del Ratón Macías, a quien como buen mexicano, considera el mejor boxeador del mundo. En su casa del pueblo, Juan no tiene espacio pata sus obras. Un día, sintiendo necesidad urgente de fumar, fue donde la tienda de la esquina y le propuso un dibujo al dueño, hombre del pueblo, a cambio de un paquete de cigarrillos. El hombre se rió y, se negó al trueque. En la casa de Juan, por otra parte, jamás se habla de ningún artista de esos que se dicen apóstoles del pueblo. En la casa de Juan se planta de las últimas aventuras galantes de María Félix y de algún crimen sensacional. Nunca se ha tocado en la conversación el arte del pueblo, que se supone es para el pueblo...

A Juan le mostraron en La Esmeralda una manera de hacer las figuras simplificadas, con grandes manotas y piernotas", curvilíneas, ondulosas, planas, en escorzos de efectos especiales, para que ciertos intelectuales digan que son obras "fuertes", de gran ascendencia popular. No son obras bidimensionales. Más bien tratan de lograr las tres dimensiones por un método casi automático, de dibujo halagüeño, de línea uniforme y rígida intensidad. Con tal fórmula se resuelve todo: lo mismo un hombre con paliacate que una india con flores en el mercado, que un trabajador del petróleo, que una de esas maternidades proletarias que se han estado reproduciendo durante más de treinta años, sin que haya intervenido, para bien de la cultura plástica mexicana, algún malthusiano, o neomalthusiano que impida tan estéril repetición de la maternidad...

Juan no ha tenido acceso, ni en la escuela ni en la biblioteca pública de su barrio, y mucho menos en el repositil Palacio de Bellas Artes, a libros de arte de otras partes. No tiene tampoco museos donde ver el arte extranjero de ahora ni de antes. Cuando hay alguna exposición de un artista que no es mexicano o que no sigue la tendencia que a él le enseñaron como única, sus compañeros le dicen que no vale la pena, que eso hace daño y que pertenece a una humanidad deshecha, crapulosa, a razas inferiores que nada tienen que ver con la grandeza y la pureza de la raza mexicana, que es la única que tiene el predominio de la verdad en el mundo. Alguno de esos compañeros en cierta ocasión le habla de un tal Hitler que pensó esas cosas para una raza güera que habla con el esófago... pero estaba equivocado... si Hitler hubiera conocido a la raza, mexicana, con sus morochos de pelo azulado y liso y sus ojos almendrados y su dicción labial, hubiera cambiado el motivo de su doctrina... estaba la raza superior en Tenochtitlán y sus alrededores... era la raza que sabía qué era el arte... ra la poseedora indiscutible de la verdad absoluta.

Así y todo, Juan ve un día en una librería de la Alameda una revista de arte que contiene otras cosas, muy distintas a las que él hace. Algunas son ininteligibles y otras le parecen absurdas, pero todo aquello le fascina. "Así que hay otros pueblos que también hacen arte, además de México", se dice sorprendido. Vuelve varias veces a la librería y comienza a ver algo dentro de lo que era ininteligible. Lo absurdo empieza a adquirir lógica, todo se va ordenando y configurando dentro de su rutina.

Juan ya no siente, después de vanas visitas a ja librería, deseos tic continuar con lo que estaba haciendo. Aquellas ideas se le empiezan a meter dentro de los temas locales que él diariamente ha venido tratando. Su pintura se empieza a animar, a vivificar con otra idea. Es como esos hijos de india con gringo que presentan mejores proporciones anatómicas y una belleza recóndita y misteriosa, una posibilidad de ser más fuerte, sin dejar de ser lo que se es...

Juan necesita protección para su obra incipiente pues hasta ahora ha vivido de lo que su proletario papá trae a la casa después de las mordidas en la secretaría. Un amigo le habla del Salón de la Plástica Mexicana, como una solución. Otro le aconseja formar

parte de un frente nacional. Ambas soluciones le garantizaran cierto respiro. Acude a la primera y para ello debe ver a un funcionario abacial en el Palacio de Bellas Artes, a quien para nombrar de alguna manera, bautizaremos como Víctor, aunque su apellido sea, o no, Reyes. Su amigo lo lleva ante este apacible funcionarse», pero antes lo previene de que no debe mostrarle las obras de aburguesamiento capitalista que últimamente ha construido bajo la influencia de nefastas revistas extranjeras. Juan insiste y, ante la persistencia de su amigo consejero, admite una transacción: Llevará esos y los trabajos anteriores.

El amanuense Víctor “Reyes”, ante su solicitud, le presenta un cuestionario en el que se pregunta si el artista pertenece a la Escuela Mexicana y después le pide ver su carpeta. Juan empieza a mostrar dibujos y apuntes en orden cronológico. Cuando el amanuense Víctor llega a los últimos que ha hecho, le dice secamente a Juan: “¿Puede usted explicarme qué representan estas monstruosidades que parecen extraídas de una sala de espera de un banco de Wall Street.?” Juan se turbaba. El funcionario, con su carácter abacial, debe seguir los dictados de la cursa a que pertenece, debe actuar como secretario de uno de los tantos sindicatos de la inteligencia que proliferan en aquel deslumbrante palacio cuya cortina espejeante fue ejecutada por Tiffany... Juan sabe que puede perderlo todo y que si en esto falla, su padre lo obligará a desempeñar innobles menesteres de aprendiz de mordelón... Juan transige balbuceante, contesta al funcionario Víctor con el tratamiento adecuado: “Compañero —le dice— estos trabajos están aquí por puritito error. Son de un amigo extranjero, de obra y expresión descarnada, que me los dio a guardar. Disculpe usted compañero Víctor...”

Todo se arregla y Juan pasa al Salón de la Plástica Mexicana. Más tarde, siguiendo los consejos de otro amigo, solicita ingresar al frente nacional, donde protegerán colectivamente sus errores y sus aciertos, siempre que no se aparte de la línea trazada previamente por quién sabe qué “compañero”. El resto de la historia de Juan es de todos conocida. En el Salón y en el frente se imponen conquistas por realizar. Tienen nuevas demandas: “¡Que se nos den muros para decorar para el pueblo!” Los dos amigos cíclicamente Juan le dicen que esa es la más reciente y más patente demanda de la juventud briosa que pinta en México, pero Juan ha leído en alguna historia de la pintura nacional que ese era el grito hace casi cuarenta años y ha visto después que también se clamaba por lo mismo hace un cuarto de siglo, y en el último decenio y hasta dentro del más reciente lustro... Juan admite que todo aquel clamor no es muy nuevo pero a él le conviene seguir con la mayoría. Quizá le caiga en manos una jugosa chambita... Por si acaso, cuando los demás lo hacen, él también levanta el puño enardecido. Así, pues, va madurando la carrera de Juan y tocando a su fin nuestro relato.

Juan protegido por instituciones oficiales v semioficiales, comienza a progresar porque algo de talento tiene, a pesar de que no lo han dejado hacer lo que él quería con su arte. Vende su obra, que él sabe pobre de espíritu y estancada, a unos turistas que vienen a buscarla como recuerdo de viaje. No les importa cómo están ejecutados los trabajos, siempre que vean que son temas de México. En eso, sus amigos consejeros, del frente y del salón, coinciden con la clientela del exterior.

Juan comienza a vender con regularidad al extranjero que pide temas locales sin exigir calidad. Con los ahorros se casa. Observa que cuando viste a su mujer de tehuana o de alguno de esos trates folklóricos, tan chulos, que lleva Columba Domínguez en sus películas, los clientes pagan precios mejores. Ante tantas ventas, ya la mujer de Juan no se quita ni para dormir el disfraz de indígena... no vaya a ser que en la madrugada los despierte un comprador de esos que trasnochan después de una visita al cabaret de moda.

Juan para mantener su éxito, hace toda clase de concesiones. Ante todo, anda siempre con un overol, en plan de obrero, con burdo calzado, y poblados bigotes zapatescos. Si sus figuras pintadas son masivas y corpulentas, pero le encargan un mural de flacas

emaciadas, Juan accede, porque en esa transigencia le van unos cuantos tostones para su cuenta bancaria y algo de publicidad por parte de los compañeros del frente.

Se deja proteger por esa crítica elogiosa y ditirámica de los simpatizadores de la causa y de los protectores del nacionalismo en el arte mexicano. El sabe que Van Gogh es uno de los modificadores del impresionismo, que es postimpresionista y que Giacometti es un viejo escultor (casi sesenta años) suizo, de la escuela de París, que a ratos pinta. Pero cuando un crítico, quien puede ser el decano, el presidente o quién sabe qué, de los críticos mexicanos, dice que "Van Gogh era un fauve" confundiendo, por ignorancia o mala sintaxis, la causa, con el efecto; o cuando con angelical ignorancia habla de un "joven pintor francés Giacometti", Juan se queda callado. Si levanta alguna protesta, lo condenan al silencio, a la ignorancia. Si rectifica a uno de esos barrocos comentaristas de cuadros, como el crítico señor X, cuyo gongorismo es uno de los enigmas del sindicato de la cultura, se expone a un ostracismo perpetuo, al rencor permanente de uno de esos frustrados pintores que, por no poder terminar un lienzo, obtienen su columnata semanal de linotipo pata desbarrar en nombre de un arte que según ellos, se hizo para el pueblo, es decir, para la madre y el padre de ese satisfecho triunfador que es Juan.

Juan además, en su reuniones periódicas de cafés, debe admitir ciertas consignas ton las cuales se cimenta el buen nacionalismo. El apoyo decidido, ciego, inconsulto a todo cuanto sea pintorescamente mexicano, lo hará repetir los clisés acostumbrados para hacer operar al nacionalismo. En estas ideas deberá mecanizarse, responder como resorte al criterio de sus compañeros. Por eso al gracioso analfabeto de Cantinflas lo considerará al mismo nivel, o superior, que Chaplin, con su genio depurado, altamente intelectual. Tendrá que contentarse con que a ese monumento de la cursilería que responde por Agustín Lara lo incluyan en antologías que se dicen serias, de la poesía mexicana. Habrá que mantener hasta la saciedad que Rufino Tamayo fue un traidor y negar con los mismos argumentos superficiales su obra buena y sus malos trabajos, aduciendo aquello de aparisnado, sin ir a fondo en el análisis. Si ese abarrotero de lágrimas de sirvientas que se nombra Fernando Soler dijera que él hizo neorrealismo cinematográfico antes que los italianos, lo admitirá paciente. Repitiendo fórmulas, consignas, dogmas, Juan se sentirá fuerte y la fortaleza le vendrá acondicionada por un clamor natural de sus compañeros de tarea y por sus coetáneos intelectuales. Así, diciendo que el tequila es la mejor bebida del mundo y que "Como México no hay dos" y que el resto del mundo debiera alimentarse de enchiladas, así Juan se siente halagado, fortalecido, seguro y comienza a perder todo deseo de progreso, toda intención de cambio. Él es perfecto, la pintura que él hace no hay por qué cambiarla. Al fin y al cabo anda, en rieles de terciopelo, por la "única ruta" posible para toda pintura. Así, Juan se ha acomodado y protegido dentro de una cortina que no llamaremos de humo, sino de nopal. Juan recibe, además, algunas recompensas extras a sus ventas a los turistas y a sus murales encargados por el listado. Al través de una de esas organizaciones de "izquierda", logra que lo inviten a uno de esos congresos donde le ordenan repetir frases elaboradas dentro de otra cortina. Juan ha salido de su cortina de nopal y no siente la diferencia. Su mente ha sido hecha. Juan ya ha madurado y el éxito le ha sonreído. Aquí por fin terminó la historia de Juan.

Esta es la historia de un personaje de ficción que he conformado con personajes legítimos que viven y pululan alrededor de la cultura mexicana, la asfixian, la amedrentan ante la pasividad o la cobardía de quienes no se atreven a rebatir. La historia de Juan, no se me podrá negar, es absolutamente feliz. Tirar el happy ending con que Hollywood nos entretiene en su mundo de sueños. Pero el final feliz de la historia de Juan lo es de la pintura mexicana actual.

Aunque feliz -hay que admitirlo- es irremisiblemente un final y yo me rebelo a que la cultura esté dirigida a un final, por feliz y acomodaticio que sea. Mi error es el de haberme puesto a representar la historia de Juan. Cuando el abacial Víctor Reyes me dio un

cuestionario que me interrogaba si pertenecía a la Escuela Mexicana, respondí con una sacrílega pregunta. Cuando se me encargó una serie de murales en los que tenía que subordinar (es decir, claudicar) mi expresión pesimista frente a la vida, por una visión optimista, los rechacé, a pesar de que se trataba de una oferta tentadora en todos los sentidos. Yo no he querido ser corno Juan porque, desde muy joven, preferí luchar contra los juanes, como francotirador, en total desacato a la vulgaridad, al adocenamiento, a la superficialidad mediocre, al constante lugar común, pasado de boca en boca, de apertura de exposición a mesa de café, sin interrupción y con escasas variantes. Contra ese México ramplón, limitado, provincianamente nacionalista, reducido a su alcance, temeroso de lo extranjero por inseguro de sí mismo, contra ese México me pronuncio. Hasta el momento lo único que he recibido son ataques personales, a pesar de que es a la representación y a la proyección de los individuos lo que yo he atacado, nunca sus personas

No me considero renovador ni reformador en arte. He tratado de continuar dentro de una tradición en la que creo y a ella he querido incorporar un poco de aliento distinto, algo que la lleve adelante. Si en mi país no gusta lo que hago y recibo por ello improprios de orden personal —nunca una crítica seria, juiciosa— debo buscar un medio más favorable para desarrollar mi labor. Debo considerar a la cortina de nopal como un fuerte inexpugnable. Creo firmemente que no puede progresarse si no hay inconformidad, si no se hastía uno de lo hecho un día y vuelve a empezar otro camino. Creo tener una dosis indispensable de criterio para disentir de una forma de vida y de un encallecimiento de la cultura. Creo tener el derecho, como ciudadano y como artista, de oponerme a un estado mediocre y conformista de la creación intelectual. Esa es mi falta imperdonable.

No se crea, por otra parte, que para mí no existe otro México más que aquél que ataco. Hay otro México para mí, al que respeto y admiro como incondicional. Es el México de Orozco, de Alfonso Reyes, de Silvestre Revueltas, de Antonio Caso, de Carlos Chávez, de Tamayo, de Octavio Paz, de Carlos Pellicer, de Carlos Fuentes, de Nacho López. Es un México serio, estudioso, proyectado hacia afuera con prestigio pero generalmente atacado y vilipendiado dentro de su propio país. Me siento orgulloso de que en México se haya originado una empresa editorial como es la del Fondo de Cultura Económica. Siento un indisimulable regocijo cuando en el extranjero me elogian *Los Olvidados* y *Raíces*, películas que en mi país fueron fracasos de taquilla. Todo este México es el que me alienta a protestar porque es el México universal y eterno que se abre al mundo sin perder sus esencias.

Hay una generación joven en México que trae ideales afines con todo este bloque de acción cultural que he mencionado. Yo deseo pertenecer a ella. No me erijo en árbitro de nada ni pido que se siga mi ruta porque empiezo por afirmar que no la considero única. Admito en arte todos los caminos que se presentan como una prolongación generosa, amplia, de la propia vida. Quiero en el arte de mi país anchas carreteras que nos lleven al resto del mundo, no pequeños caminos vecinales que conectan sólo aldeas.

MANIFIESTO DE TLALPAN DEL MOVIMIENTO DE MURALISTAS MEXICANOS.

Los muralistas mexicanos suscribimos:

Manifiesto

1. Por una política cultural incluyente, democrática y participativa.
2. Por espacios y apoyos dignos para los creadores de obra mural.
3. Por el respeto a la libertad de expresión en todas sus formas y por el respeto irrestricto a la diversidad cultural.
4. Por la significación de nuestro gremio, reivindicando el carácter solidario y humano característico del muralismo en México. Planteamos la creación de un área de promoción y difusión del muralismo dentro de los planes y programas de cultura en nuestro país.
5. Por la unidad de todos los artistas y trabajadores de la cultura que hacen del muralismo su oficio.
6. Por el derecho a la cultura y el arte de los pueblos indígenas y a su libre determinación y autonomía.
7. Contra las políticas represivas del Estado hacia los movimientos culturales, políticos y sociales en nuestro país.
8. Por la libertad de los artistas que son presos políticos y de conciencia, reclusos en cárceles mexicanas y en el exterior.
9. Nos manifestamos enfáticamente contra las guerras neoimperialistas en todos los territorios del mundo y nuestro país.
10. Rechazamos los muros que humillan al ser humano limitando su libertad y su desarrollo, al mismo tiempo nos manifestamos por la realización de murales sobre estos mismos, por la esperanza para la vida y para la libertad.

156

POR UN ARTE PÚBLICO MURAL SOLIDARIO Y COMPROMETIDO.

MOVIMIENTO DE MURALISTAS MEXICANOS D.R.

Tlalpan, México, septiembre de 2006.

Alejandro Caballero, Julio Carrasco Bretón, Pancho Cárdenas, Polo Castellanos, Gustavo Chávez, Arturo Estrada, Alumnos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Edgar Garcilazo, Arturo García Bustos, Jazzamoart, Rina Lazo, Daniel Manrique, Adolfo Mexiac, Aliria Morales, Patricia Quijano, Miriam de la Riva, Inda Sáenz, Patricia Salas, Luz María Solloa, Carolina Vázquez, Daniel Zamitiz.

DECLARACIÓN DE TLAXCALA*

Los creadores de arte público procedentes de más de 15 países, reunidos del 6 al 9 de noviembre de 1997, en La Trinidad, Tlaxcala, México, en la primera Jornada Mundial de Arte Público y Muralismo, 1997.

Declaramos

1. Que la obra pública y monumental ha tenido vigencia durante toda la historia de la humanidad y la seguirá teniendo y que ha sido fuente del conocimiento de los diferentes pueblos y culturas.
2. Que los gobiernos de los diferentes países proporcionen los medios políticos y culturales necesarios para el desarrollo del arte público por ser la expresión de la cultura de las naciones. Sin el arte público carecerán de identidad.
3. Que la globalización del mercado y la gran concentración del capital amenazan con romper la cadena histórica que siempre ha existido entre el arte y la sociedad.
4. Que pugnaremos porque las obras de arte público sean realizadas con materiales duraderos para asegurar su permanencia a través del tiempo.
5. Que pugnaremos porque este arte sea consciente y solidario con las ideas, creencias, necesidades y aspiraciones de nuestro países.
6. Que el arte público tiene una singular importancia en la calidad de vida de las comunidades, ciudades y regiones, por lo tanto, es legítimo se provean disposiciones y leyes que favorezcan su realización.
7. Que nos proponemos fomentar la investigación de nuevas técnicas, materiales y formas de expresión, por la enseñanza del arte público en las escuelas de artes visuales y en instituciones creadas especialmente para ese fin.
8. Que nos pronunciamos vehemente- mente por el respeto irrestricto de la libertad de creación y expresión, así como por el respeto absoluto a todas las obras de arte público que forman parte del patrimonio artístico de nuestras naciones.
- 9 Denunciamos que con demasiada frecuencia las obras de arte público son destruidas en violación del derecho de autor y en ocasiones censuradas por cuerpos de seguridad pública.

ARTE PÚBLICO PARA TODOS CREAR, SERVIR, TRASCENDER

La Trinidad, Tlaxcala, 8 de noviembre de 1997,

DECLARACIÓN DE MAR DEL PLATA

La Segunda Jornada Mundial de Arte Público y Muralismo reunida en Mar del Plata, Argentina, con la participación de 150 muralistas de 14 países, del 3 al 8 de octubre del año 2000, hace suya la Declaración de Tlaxcala adoptada en la Primera Jornada de Arte Público y Muralismo, en México, 1997, y agregaremos algunas cuestiones que nos sugiere la actual situación del muralismo mundial:

1. En primer lugar instamos a los muralistas de todos los países a unirse en organizaciones locales y nacionales que se rijan por normas democráticas, que permitan las más diversas opiniones sobre el muralismo y que permitan las más diversas formas de trabajo individual, por equipos, brigadas, talleres y otros, que todas estas organizaciones tiendan a unirse dentro del Consejo Mundial, COMAV, si así lo resuelven mayoritariamente.
2. Creemos necesario que los muralistas de todos los países reclamen de los poderes públicos de sus respectivos países la aprobación de Leyes y/o Ordenanzas que favorezcan la realización y conservación de murales y otras obras públicas artísticas en edificios públicos y privados.
3. La realización de murales y otras obras de arte público en edificios públicos y privados debe ser obligatoria a partir de un costo determinado de la obra.
4. Para la realización de estos murales y obras artísticas debe llamarse a concurso de bocetos, lo que debe ser obligatorio en edificios públicos y voluntario en edificios privados. Con jurados de adjudicación integrados en su mayor parte por muralistas de reconocida trayectoria.
5. Impulsamos la prohibición de la destrucción de murales ya realizados, cuando ello se considere imprescindible se constituirá un Jurado con mayoría muralista que dicte: a) la necesidad de la destrucción, b) la posibilidad de trasladarlo o realizar una nueva ejecución.
6. Que como dice la Declaración de Tlaxcala "propugnamos para que este arte sea consciente y solidarios con las ideas, necesidades y aspiraciones de nuestros países", por lo tanto, como en gran parte ya se hace, solidarios con los derechos humanos, la ecología, el arte popular, etcétera.
7. Finalmente invitamos a todos los muralistas presentes y también a los ausentes a concurrir a la próxima Tercera Jornada Mundial de Arte Público y Muralismo, con el fin de reforzar los lazos que unen a los muralistas de todo el mundo y proyectar sus realizaciones en orden mundial.

Arte público y Muralismo Mar del Plata, Argentina, Octubre del 2000

**MANIFIESTO DEL SINDICATO DE OBREROS TÉCNICOS,
PINTORES Y ESCULTORES.**

A la raza indígena humillada durante siglos; a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los intelectuales que no estén envilecidos por la burguesía

CAMARADAS:

La asonada militar de Enrique Estrada y Guadalupe Sánchez (los más significativos enemigos de las aspiraciones de los campesinos y de los obreros de México) ha tenido la importancia trascendental de precipitar y aclarar de manera clara la situación social de nuestro país, que por sobre los pequeños accidentes y aspectos de orden puramente político es concretamente la siguiente:

De un lado la revolución social más ideológicamente organizada que nunca, y del otro lado la burguesía armada: soldados del pueblo, campesinos y obreros armados que defienden sus derechos humanos contra soldados del pueblo arrastrados con engaños o forzados por jefes militares políticos vendidos a la burguesía.

Del lado de ellos, los explotadores del pueblo, en concubinato con los claudicadores que venden la sangre de los soldados del pueblo que les confiara la Revolución.

Del nuestro, los que claman por la desaparición de un orden envejecido y cruel, en el que tú, obrero del campo, fecundas la tierra para que su brote se lo trague la rapacidad del encomendero y del político, mientras tú revientas de hambre; en el que tú, obrero de la ciudad, mueves las fábricas, hilas las telas y formas con tus manos todo el confort moderno para solaz de las prostitutas y de los zánganos, mientras a ti mismo se te rajan las carnes de frío; en el que tú, soldado indio, por propia voluntad heroica abandonas la tierra que laboras y entregas tu vida sin tasa para destruir la miseria en que por siglos han vivido las gentes de tu raza y de tu clase para que después un Sánchez o un Estrada inutilicen la dádiva grandiosa de tu sangre en beneficio de las sanguijuelas burguesas que chupan la felicidad de tus hijos y te roban el trabajo y la tierra.

No sólo todo lo que es trabajo noble, todo lo que es virtud, es don de nuestro pueblo (de nuestros indios muy particularmente), sino la manifestación más pequeña de la existencia física y espiritual de nuestra raza como fuerza étnica brota de él, y lo que es más, su facultad admirable y extraordinariamente particular de hacer belleza: el arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas. Y es grande precisamente porque siendo popular es colectiva, y es por eso que nuestro objetivo fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo por burgués. Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultraintelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades. Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben

esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate.

Porque sabemos muy bien que la implantación en México de un gobierno burgués traería consigo la natural depresión en la estética popular indígena de nuestra raza, que actualmente no vive más que en nuestras clases populares, pero que ya empezaba, sin embargo, a purificar los medios intelectuales de México; lucharemos por evitarlo porque sabemos muy bien que el triunfo de las clases populares traerá consigo un florecimiento, no solamente en el orden social, sino un florecimiento unánime de arte étnica, cosmogónica e históricamente trascendental en la vida de nuestra raza, comparable al de nuestras admirables civilizaciones autóctonas; lucharemos sin descanso por conseguirlo.

El triunfo de De la Huerta, de Estrada o de Sánchez, estética como socialmente, sería el triunfo del gusto de las mecanógrafas: la aceptación criolla y burguesa (que todo lo corrompe) de la música, de la pintura y de la literatura popular, el reinado de lo "pintoresco", del kewpie norteamericano y la implantación oficial de "l'amore e come zuccherò". El amor es como azúcar.

En consecuencia, la contrarrevolución en México prolongará el dolor del pueblo y deprimirá su espíritu admirable.

Con anterioridad los miembros del Sindicato de Pintores y Escultores nos adherimos a la candidatura del general don Plutarco Elías Calles, por considerar que su personalidad definitivamente revolucionaria garantizaba en el gobierno de la República, más que ninguna otra, el mejoramiento de las clases productoras de México, adhesión que reiteramos en estos momentos con el convencimiento que nos dan los últimos acontecimientos político-militares, y nos ponemos a la disposición de su causa, que es la del pueblo, en la forma que se nos requiera.

Hacemos un llamamiento general a los intelectuales revolucionarios de México para que, olvidando su sentimentalismo y zanganería proverbiales por más de un siglo, se unan a nosotros en la lucha social y estético-educativa que realizamos.

En nombre de toda la sangre vertida por el pueblo en 10 años de lucha y frente al cuartelazo reaccionario, hacemos un llamamiento urgente a todos los campesinos, obreros y soldados revolucionarios de México para que comprendiendo la importancia vital de la lucha que se avecina y olvidando diferencias de táctica, formemos un frente único para combatir al enemigo común.

Aconsejamos a los soldados rasos del pueblo que, por desconocimiento de los acontecimientos y engañados por sus jefes traidores, están a punto de derramar la sangre de sus hermanos de raza y de clase, mediten en que con sus propias armas quieren los mistificadores arrebatarse la tierra y el bienestar de sus hermanos que la Revolución ya había garantizado con las mismas

.

"Por el proletariado del mundo"

El secretario general, DAVID ALFARO SIQUEIROS; el primer vocal, DIEGO RIVERA; el segundo vocal, XAVIER GUERRERO; FERMÍN REVUELTAS, JOSÉ CLEMENTE OROZCO, RAMÓN ALVA GUADARRAMA, GERMÁN CUETO, CARLOS MÉRIDA

**Observatorio Mundial sobre la Condición Social del Artista, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO)
Recomendación relativa a la Condición del Artista 27 de octubre de 1980.**

[...]

La Conferencia General recomienda a los Estados Miembros que, en las fechas y según las modalidades que determinará, le informen sobre las medidas tomadas para aplicar la presente Recomendación.

I. Definiciones

A los efectos de la presente Recomendación:

1. Se entiende por "artista" toda persona que crea o que participa por su interpretación en la creación o la recreación de obras de arte, que considera su creación artística como un elemento esencial de su vida, que contribuye así a desarrollar el arte y la cultura, y que es reconocida o pide que se la reconozca como artista, haya entrado o no en una relación de trabajo u otra forma de asociación.
2. La palabra "condición" designa, por una parte, la posición que en el plano moral se reconoce en la sociedad a los artistas antes definidos, sobre la base de la importancia atribuida a la función que habrán de desempeñar y, por otra parte, el reconocimiento de las libertades y los derechos, incluidos los derechos morales, económicos y sociales, en especial en materia de ingresos y de seguridad social de que los artistas deben gozar.

II. Campo de aplicación

La presente recomendación se aplica a todos los artistas comprendidos en la definición del párrafo 1.1, cualquiera que sea la disciplina o la forma de arte que dichos artistas practiquen. Se aplica entre otros, a todos los artistas autores y creadores en el sentido de la Convención universal sobre derecho de autor y del Convenio de Rema para la protección de las obras literarias y artísticas, así como a los ejecutantes e intérpretes en el sentido de la Convención de Roma sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión.

III. Principios rectores

1. Los Estados Miembros, reconociendo que el arte refleja, conserva y enriquece la identidad cultural y el patrimonio espiritual de las diferentes sociedades, constituye una forma universal de expresión y de comunicación y, como denominador común de las diferencias étnicas, culturales o religiosas, recuerda a cada cual el sentimiento de pertenecer a la comunidad humana, deberían en consecuencia, y con estos fines, asegurar el acceso al arte a toda la población.
2. Los Estados Miembros deberían fomentar todas las actividades encaminadas a poner de relieve la contribución de los artistas al desarrollo cultural, especialmente por medio de la enseñanza, los medios de comunicación de masas, así como la contribución de los artistas a la utilización cultural del tiempo libre.
3. Los Estados Miembros, reconociendo el papel esencial que desempeña el arte en la vida y el desarrollo del ser humano y de la sociedad, tienen el deber de proteger, defender y ayudar a los artistas y a su libertad de creación. Con ese fin, deberían hacer lo necesario para estimular la creatividad artística y la manifestación de talentos, en particular adoptando medidas encaminadas a asegurar la libertad al artista, que de otro modo no podría cumplir su misión fundamental, y a fortalecer su condición mediante el reconocimiento de su derecho a gozar del fruto de su trabajo; deberían esforzarse, con todas las

medidas apropiadas, por aumentar la participación del artista en las decisiones relativas a la calidad de la vida; demostrar y confirmar, por todos los medios a su alcance, que las actividades artísticas tienen que desempeñar un papel en el esfuerzo de desarrollo global de las naciones para forjar una sociedad más humana y más justa y para lograr una vida en común pacífica y espiritualmente rica.

4. Los Estados Miembros deberían asegurar a los artistas, si es necesario mediante medidas legislativas apropiadas, la libertad y el derecho de constituir las organizaciones sindicales y profesionales que prefieran y de afiliarse a ellas, si lo desean, y deberían procurar que las organizaciones que representen a los artistas tuvieran la posibilidad de participar en la elaboración de las políticas culturales y laborales, incluida la formación profesional de los artistas, así como en la determinación de sus condiciones de trabajo.

5. En todos los niveles adecuados de la planificación nacional en general, y de la planificación de las actividades culturales en particular, los Estados Miembros deberían tomar, especialmente mediante una estrecha coordinación de su política cultural, educativa y laboral, todas las medidas encaminadas a definir una política de ayuda y apoyo material y moral a los artistas y hacer lo necesario para que se informe a la opinión pública acerca de la justificación y necesidad de dicha política. Con este fin, la educación debería dar a la sensibilidad artística el lugar que le corresponde para formar al público y ponerle en condiciones de apreciar las obras del artista. Sin perjuicio de los derechos que se le deben reconocer en virtud de la legislación sobre derecho de autor, incluido el *droit de suite* cuando no esté comprendido en aquélla, y de la legislación sobre asuntos conexos, los artistas deberían gozar de una condición equitativa y su profesión debería estar rodeada de la consideración que merece. Sus condiciones de trabajo y de empleo deberían ser tales que los artistas pudieran consagrarse plenamente a sus actividades artísticas si así lo desearan.

6. Dado que la libertad de expresión y comunicación es la condición esencial de toda actividad artística, los Estados Miembros deberían procurar que los artistas gocen sin equívoco de la protección prevista en la materia por la legislación internacional y nacional relativa a los derechos humanos.

7. Teniendo en cuenta el papel que desempeña la actividad y la creación artística en el desarrollo cultural y global de las naciones, los Estados Miembros deberían crear las condiciones adecuadas para que los artistas pudieran participar plenamente, a título individual o por conducto de organizaciones sindicales y profesionales, en la vida de las comunidades en las que ejercen su arte. Deberían asimismo asociar a los artistas a la elaboración de las políticas culturales locales y nacionales, destacando de esta manera su importante contribución, tanto en lo que respecta a su propia sociedad como en la perspectiva del progreso general de la humanidad.

8. Los Estados Miembros deberían procurar que toda persona, sin distinción de raza, color, sexo, idioma, religión, opinión política o de otra índole, origen nacional o social, y condición económica o linaje, tenga la misma posibilidad de adquirir y desarrollar la formación necesaria para lograr su plena realización y el ejercicio de sus facultades artísticas y para obtener un empleo y ejercer su profesión sin discriminación.

IV. La vocación y la formación del artista

1. Los Estados Miembros deberían fomentar, sobre todo en las escuelas y desde la edad más temprana, todas las medidas encaminadas a revalorizar la creación artística, así como el descubrimiento y la afirmación de las vocaciones artísticas, sin olvidar por ello que una estimulación eficaz de la creatividad artística exige que el talento reciba la formación profesional necesaria para realizar obras de calidad. Con tal objeto, los Estados Miembros deberían:

a) adoptar todas las disposiciones necesarias a fin de ofrecer una enseñanza capaz de estimular la vocación y el talento artísticos;

- b) adoptar, conjuntamente con los artistas, toda medida útil para lograr que la enseñanza conceda el lugar que corresponde al desarrollo de la sensibilidad artística y contribuya así a la formación de públicos abiertos a la expresión del arte en todas sus formas;
- c) adoptar, cada vez que sea posible, medidas encaminadas a crear o desarrollar la enseñanza de determinadas disciplinas artísticas;
- d) tratar, mediante estímulos tales como la concesión de becas o licencias de estudio retribuidas, que los artistas tengan la posibilidad de actualizar sus conocimientos dentro de su disciplina o en especialidades y materias conexas, perfeccionarse en el plano técnico, establecer relaciones favorables a la creatividad y adquirir nuevos conocimientos para poder acceder a otras ramas de la actividad artística y trabajar en ellas. Con este fin, los Estados Miembros deberían conceder facilidades adecuadas y procurar, si es necesario, que se mejoren y amplíen las existentes;
- e) adoptar y desarrollar políticas y programas de orientación y de formación profesional globales y coordinados en los que se tenga en cuenta las condiciones particulares de los artistas en materia de empleo, de manera que aquellos puedan acceder, si es necesario, a otros sectores de actividad;
- f) estimular la participación de los artistas en la restauración, conservación y utilización del patrimonio cultural en su más amplio sentido y proporcionarles los medios de transmitir a las generaciones futuras los conocimientos artísticos de que son depositarios;
- g) reconocer la importancia que tienen en la esfera de la formación artística o artesanal las formas tradicionales de transmisión del saber, en especial las prácticas de iniciación de diversas comunidades, y tomar todas las medidas necesarias para protegerlas y alentarlas;
- h) reconocer que la enseñanza artística no debe estar separada de la práctica del arte vivo y procurar orientarla de tal manera que los establecimientos culturales tales como los teatros, talleres de artes plásticas, entidades de radio y televisión, etc., desempeñen un papel importante en ese tipo de formación y aprendizaje;
- i) tomar especialmente en consideración el desarrollo de la creatividad femenina y fomentar las agrupaciones y organizaciones que tengan por objeto promover el papel de la mujer en las diversas ramas de la actividad artística;
- j) reconocer que la vida artística y la práctica de las artes tienen una dimensión internacional y proporcionar en consecuencia, a las personas que se dedican a las actividades artísticas, los medios necesarios (sobre todo becas de viaje y de estudios) para que puedan tener un contacto vivo y profundo con otras culturas;
- k) tomar todas las medidas pertinentes para favorecer la libertad de movimiento de los artistas en el plano internacional, y no coartar la posibilidad de que ejerzan su arte en el país que deseen, procurando, al mismo tiempo, que ello no perjudique el desarrollo del talento endógeno y las condiciones de trabajo y de empleo de los artistas nacionales;
- 1) prestar especial atención a las necesidades de los artistas tradicionales facilitándoles, sobre todo, los viajes dentro de su país y fuera de él, al servicio del desarrollo de las tradiciones locales.

2. En la medida de lo posible y sin menoscabo de la libertad y la independencia de que deben disfrutar los artistas y educadores, los Estados Miembros deberían tomar o apoyar las iniciativas pedagógicas destinadas a dar a los artistas durante su formación una conciencia más auténtica de la identidad cultural de su comunidad, incluidos la cultura tradicional y el folklore, para contribuir así a la afirmación o el redescubrimiento de esa identidad cultural y de esas culturas.

V. Condición social

Los Estados Miembros deberían promover y proteger la condición del artista alentando las actividades artísticas, incluida la innovación y la investigación, como servicios que se prestan a la comunidad. Deberían asegurar las condiciones necesarias para el respeto y el desarrollo de la obra del artista y las garantías económicas a que tiene derecho como

trabajador cultural. Los Estados Miembros deberían:

1. Otorgar a los artistas un reconocimiento público en la forma en que mejor convenga a su medio cultural respectivo y, cuando todavía no existe o resulta insuficiente, crear un sistema que pueda dar al artista el prestigio al que tiene el derecho de aspirar.
2. Velar por que el artista goce de los derechos y la protección previstos por la legislación internacional y nacional relativa a los derechos humanos.
3. Tratar de tomar las medidas pertinentes para que los artistas gocen de los derechos conferidos a un grupo comparable de la población activa por la legislación nacional e internacional en materia de empleo, de condiciones de vida y de trabajo, y velar por que, en lo que a ingresos y seguridad social se refiere, el artista llamado independiente goce, dentro de límites razonables, de protección en materia de ingresos y de seguridad social.
4. Reconocer la importancia de la protección internacional de los derechos de los artistas con arreglo a los convenios y convenciones existentes y en especial el Convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas, la Convención universal sobre derecho de autor y la Convención de Roma sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, y tomar todas las medidas que proceda para ampliar su campo de aplicación, su alcance y eficacia, sobre todo, en el caso de los Estados Miembros que todavía no lo han hecho, estudiando la posibilidad de que éstos adhieran a dichos instrumentos.
5. Reconocer el derecho de las organizaciones profesionales y los sindicatos de artistas de representar y defender los intereses de sus miembros, y permitirles asesorar a las autoridades públicas sobre las medidas que convendría tomar para estimular la actividad artística y asegurar su protección y desarrollo.

164

VI. Empleo y condiciones de trabajo y de vida del artista; organizaciones profesionales y sindicales

1. En vista de la necesidad de acrecentar el prestigio social de los artistas otorgándoles en el plano moral y material el apoyo adecuado a fin de remediar sus dificultades, se invita a los Estados Miembros a:
 - a) prever medidas para prestar apoyo a los artistas al principio de su carrera, particularmente en el periodo inicial en el que intentan dedicarse totalmente a su arte;
 - b) fomentar el empleo de los artistas en su disciplina, destinando sobre todo una parte de los gastos públicos a trabajos artísticos;
 - c) fomentar las actividades artísticas en el marco general del desarrollo y estimular la demanda pública y privada de los productos de la actividad artística, a fin de incrementar la oferta de empleos remunerados para los artistas, por medio de subvenciones a entidades artísticas, encargos a los artistas, la organización de manifestaciones artísticas en los planos local, regional o nacional y también por medio de la creación de fondos para (la proyección de) las artes;
 - d) determinar los empleos remuneradores que podrían confiarse a los artistas sin menoscabo de su talento, su vocación y su libertad de expresión y comunicación, y permitir, en particular:
 - i) la integración de artistas en las categorías apropiadas de la educación y de los servicios sociales a nivel nacional y local, así como en las bibliotecas, los museos, los conservatorios y otras instituciones públicas;
 - ii) acrecentar la participación de poetas y escritores en las actividades generales de traducción de obras literarias extranjeras;
 - e) fomentar el desarrollo de las infraestructuras necesarias (museos, salas de concierto, teatros, o cualquier otro recinto), que puedan favorecer la difusión de las artes y las relaciones de los artistas con el público;
 - f) estudiar la posibilidad de crear, en el marco de la política o de los servicios de

empleo, mecanismos que permitan ayudar a los artistas a encontrar empleo y asociarse al Convenio sobre agencias retribuidas de colocación (revisado) n.º 96 de la Organización Internacional del Trabajo, que figura en el apéndice de esta Recomendación.

2. En el marco de una política general de estímulo de la creatividad artística, del desarrollo cultural, de la promoción y el mejoramiento de las condiciones de empleo, en la medida en que ello sea posible en la práctica y en interés del artista, se invita a los Estados Miembros a:

a) fomentar y facilitar la aplicación a los artistas de las normas definidas a favor de diversos grupos de la población activa, y garantizarles todos los derechos de que gozan los correspondientes grupos en materia de condiciones de trabajo;

b) buscar los medios de extender a los artistas la protección jurídica relativa a las condiciones de trabajo y empleo tal como la han definido las normas de la Organización Internacional del Trabajo y en especial las relativas a:

i) las horas de trabajo, el descanso semanal y las licencias con sueldo en todas las esferas o actividades, sobre todo para los artistas intérpretes o ejecutantes, equiparando las horas dedicadas a los desplazamientos y los ensayos a las de interpretación pública o de representación;

ii) la protección de la vida, de la salud y del medio de trabajo;

c) tomar en consideración, en lo que atañe a los locales donde trabajan los artistas, y velando por la salvaguardia del patrimonio arquitectónico y la calidad del medio ambiente y las normas relativas a la higiene y la seguridad, los problemas específicos de los artistas al aplicar los reglamentos sobre acondicionamiento de los locales cuando sea en interés de la actividad artística;

d) prever, cuando sea necesario, y cuando no puedan respetarse las normas relativas a las cuestiones mencionadas en el párrafo 2.b) i) de esta sección, por razones relacionadas con la naturaleza de la actividad artística desplegada o de la condición del empleo, formas de compensación apropiadas en favor del artista, preferentemente en consulta con las organizaciones que representan a los artistas y a sus empleadores;

e) tener en cuenta el hecho de que los sistemas de participación en forma de salarios diferidos o de participación en los beneficios de la producción pueden perjudicar los derechos de los artistas en lo que se refiere a sus ingresos reales y a sus garantías sociales, y adoptar en consecuencia las medidas apropiadas para proteger esos derechos.

3. En el marco de una toma en consideración específica del niño artista, se invita a los Estados Miembros a que tengan en cuenta las disposiciones de la Declaración de Derechos del Niño de las Naciones Unidas.

4. Reconociendo el papel que desempeñan las organizaciones profesionales y sindicales en la defensa de las condiciones de empleo y de trabajo, se invita a los Estados Miembros a tomar medidas adecuadas para:

a) respetar y hacer respetar las normas relativas a la libertad sindical, al derecho de sindicarse y a la negociación colectiva enunciadas en los convenios internacionales del trabajo que figuran en el apéndice de esta Recomendación, y lograr que se apliquen a los artistas esas normas y los principios generales en que se basan;

b) fomentar la libre creación de tales organizaciones en sectores donde no existen;

c) dar a todas las organizaciones nacionales o internacionales de artistas, sin menoscabo del derecho y de la libertad de asociación, la posibilidad de cumplir plenamente su cometido.

5. Se invita a los Estados Miembros a que se esfuercen, dentro de sus respectivos medios culturales, por dispensar a los artistas asalariados o independientes la misma protección social que habitualmente se concede a otras categorías de trabajadores asalariados o independientes. Deberían preverse medidas para garantizar una protección social adecuada a los miembros de la familia a cargo. El sistema de seguridad social que los Estados Miembros hayan de adoptar, mejorar o completar, debería tener en cuenta la

especificidad de la actividad artística, caracterizada por la intermitencia del empleo y las variaciones bruscas de los ingresos de muchos artistas, sin que ello entrañe limitación de la libertad de crear, editar y difundir su obra. En este contexto, los Estados Miembros deberían estudiar la adopción de modalidades especiales de financiamiento de la seguridad social de los artistas, por ejemplo, recurriendo a nuevas formas de participación económica, ya sea de los poderes públicos, ya de las empresas que comercializan o explotan los servicios o las obras de los artistas.

6. Reconociendo de manera general el retraso de las legislaciones nacionales e internacionales relativas a la condición del artista frente al progreso técnico general, al desarrollo de los medios de comunicación de masas, la reproducción mecánica de las obras de arte, las interpretaciones y las ejecuciones, la formación del público y el papel decisivo desempeñado por la industria cultural, se invita a los Estados Miembros en cuanto proceda, a adoptar medidas apropiadas para:

a) asegurar que el artista sea remunerado por la distribución y la explotación comercial de su obra, y tomar medidas para que conserve el control sobre esa obra frente a los peligros de la explotación, modificación o distribución no autorizadas;

b) prever, en lo posible, un sistema que garantice derechos morales y materiales exclusivos para proteger a los artistas frente a los perjuicios que pudieran sufrir a causa del desarrollo técnico de los nuevos medios de comunicación y de reproducción y de las industrias culturales, en particular para establecer los derechos de los intérpretes y ejecutantes, comprendidos los artistas de circo, de variedades y marionetas. Convendría tener en cuenta al respecto las disposiciones de la Convención de Roma y, en lo que atañe a los problemas planteados al introducirse la difusión por cable y los videogramas, la recomendación aprobada en 1979 por el Comité Intergubernamental de la Convención de Roma;

c) resarcir a los artistas de los perjuicios que pudieran sufrir a causa del desarrollo técnico de los nuevos medios de comunicación de reproducción y de las industrias culturales favoreciendo, por ejemplo, la publicidad y la difusión de sus obras, y la creación de empleos;

d) velar por que las industrias culturales beneficiarias de los cambios tecnológicos, sobre todo los organismos de radio y televisión y las empresas de reproducción mecánica participen en el esfuerzo de fomento y estímulo de la creación artística, en especial en forma de creación de empleos, publicidad, difusión, pago de derechos y cualquier otra forma que se juzgue equitativa para los artistas;

e) ayudar a los artistas y a las organizaciones de artistas a remediar los efectos adversos de las nuevas tecnologías sobre el empleo o las posibilidades de trabajo de los artistas.

7. a) En vista del evidente carácter aleatorio de los ingresos de los artistas y de sus fluctuaciones bruscas, del carácter particular de la actividad artística y de que muchos oficios artísticos sólo se pueden ejercer en un periodo relativamente breve de la vida, se invita a los Estados Miembros a prever, para ciertas categorías de artistas, la concesión de un derecho de pensión según la duración de su carrera y no la edad, y hacer que el sistema fiscal tenga en cuenta las condiciones particulares de su trabajo y de su actividad;

b) para preservar la salud y prolongar la actividad profesional de ciertas categorías de artistas (por ejemplo, artistas de ballet, bailarines, cantantes) se invita a los Estados Miembros a prever en su favor una asistencia médica adecuada no sólo en caso de incapacidad de trabajo, sino también a los efectos de prevención de enfermedad, y a considerar la posibilidad de emprender estudios sobre los problemas de salud propios de las profesiones artísticas;

c) dado que una obra de arte no debe considerarse como bien de consumo ni como inversión, se invita a los Estados Miembros a estudiar la posibilidad de suprimir los impuestos indirectos sobre el precio de una obra de arte o de una representación artística a nivel de su creación, su difusión o su primera venta, en beneficio de los artistas o del desarrollo de las artes.

8. Teniendo en cuenta la importancia creciente de los intercambios internacionales

de obras de arte y de los contactos entre artistas y la necesidad de fomentarlos, se invita a los Estados Miembros a que, individual o colectivamente, y sin menoscabar el desarrollo de las culturas nacionales:

- a) aseguren una circulación más libre de dichas obras, en especial mediante la agilización de los controles aduaneros y las exenciones de derechos de aduana, especialmente en lo relativo a la importación temporaria;
- b) tomen medidas para fomentar los viajes y los intercambios internacionales de artistas, teniendo en cuenta las necesidades de los artistas nacionales en gira.

VII. Políticas culturales y participación

De conformidad con los párrafos III.7 y V.7 de la presente Recomendación, en la formulación y ejecución de su política cultural los Estados Miembros deberían esforzarse por tomar las medidas adecuadas para tener en cuenta la opinión de los artistas y de las organizaciones profesionales y sindicales que los representen, así como la del conjunto de la población conforme al espíritu de la recomendación de la UNESCO relativa a la participación y la contribución de las masas populares en la vida cultural. Con este fin, se invita a los Estados Miembros a que tomen las medidas necesarias para que los artistas y sus organizaciones participen en las deliberaciones, en la toma de decisiones, y luego en la aplicación de las medidas encaminadas sobre todo a:

- a) mejorar la situación del artista en la sociedad, mediante medidas relativas a las condiciones de empleo, de trabajo y de vida del artista, el apoyo material y moral que presten los poderes públicos a las actividades artísticas y la formación profesional del artista;
- b) fomentar la cultura y las artes en la comunidad, por ejemplo, mediante medidas relativas al desarrollo cultural, a la protección y revalorización del patrimonio cultural (comprendido el folklore y las otras actividades de los artistas tradicionales), la identidad cultural, ciertos aspectos de los problemas del medio ambiente y de la utilización del tiempo libre, y el lugar de la cultura y las artes en la educación;
- c) promover la cooperación cultural internacional, por ejemplo, mediante medidas relativas a la difusión y la traducción de obras, a los intercambios de obras y personas, y a la organización de manifestaciones culturales regionales o internacionales.

167

VIII. Utilización y aplicación de la presente Recomendación

1. Los Estados Miembros deberían esforzarse por ampliar y completar su propia acción en lo que concierne a la condición del artista, cooperando con todos los organismos nacionales e internacionales cuya actividad se relaciona con los objetivos de la presente Recomendación, sobre todo con las comisiones nacionales para la UNESCO, las organizaciones nacionales e internacionales de artistas, la Oficina Internacional del Trabajo y la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual.

2. Los Estados Miembros deberían, por los medios más apropiados, apoyar la acción de los organismos mencionados que representan a los artistas y obtener su cooperación profesional, para que éstos puedan beneficiarse de las disposiciones de la presente Recomendación, y se les reconozca plenamente la condición que la motiva.

IX. Ventajas adquiridas

Cuando los artistas gocen, en ciertos campos, de una condición más favorable que la prevista en la presente Recomendación, las disposiciones de esta última no podrán invocarse en ningún caso para restringir las ventajas ya adquiridas o modificadas directa o indirectamente.

A. Declaración Universal de Derechos Humanos

Artículo 22

Toda persona, como miembro de la sociedad, tiene derecho a la seguridad social, y a

obtener, mediante el esfuerzo nacional y la cooperación internacional, habida cuenta de la organización y los recursos de cada Estado, la satisfacción de los derechos económicos, sociales y culturales, indispensables a su dignidad y al libre desarrollo de su personalidad.

Artículo 23

(1) Toda persona tiene derecho al trabajo, a la libre elección de su trabajo, a condiciones equitativas y satisfactorias de trabajo y a la protección contra el desempleo.

(2) Toda persona tiene derecho, sin discriminación alguna, a igual salario por trabajo igual.

(3) Toda persona que trabaja tiene derecho a una remuneración equitativa y satisfactoria, que le asegure, así como a su familia, una existencia conforme a la dignidad humana y que será completada, en caso necesario, por cualesquiera otros medios de protección social.

(4) Toda persona tiene derecho a fundar sindicatos y a sindicarse para la defensa de sus intereses.

Artículo 24

Toda persona tiene derecho al descanso, al disfrute del tiempo libre, a una limitación razonable de la duración del trabajo y a vacaciones periódicas pagadas.

Artículo 25

(1) Toda persona tiene derecho a un nivel de vida adecuado que le asegure, así como a su familia, la salud y el bienestar, y en especial la alimentación, el vestido, la vivienda, la asistencia médica y los servicios sociales necesarios; tiene asimismo derecho a los seguros en caso de desempleo, enfermedad, invalidez, vejez u otros casos de pérdida de sus medios de subsistencia por circunstancias independientes de su voluntad.

(2) La maternidad y la infancia tienen derechos a cuidados y asistencia especiales. Todos los niños, nacidos de matrimonio o fuera de matrimonio, tienen derecho a igual protección social.

Artículo 27

(1) Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten.

(2) Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que les correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora.

Artículo 28

Toda persona tiene derecho a que se establezca un orden social e internacional en el que los derechos y libertades proclamados en esta Declaración se hagan plenamente efectivos.

B. Pacto internacional de los derechos económicos, sociales y culturales

Artículo 6

(1) Los Estados Partes en el presente Pacto reconocen el derecho a trabajar, que comprende el derecho de toda persona a tener la oportunidad de ganarse la vida mediante un trabajo libremente escogido o aceptado, y tomarán medidas adecuadas para garantizar este derecho.

(2) Entre las medidas que habrá de adoptar cada uno de los Estados Partes en el presente Pacto para lograr la plena efectividad de este derecho deberá figurar la orientación y formación tecnicoprofesional, la preparación de programas y técnicas encaminadas a conseguir un desarrollo económico, social y cultural constante y la ocupación plena y productiva, en condiciones que garanticen las libertades políticas y económicas fundamentales de la persona humana.

Artículo 15

(1) Los Estados Partes en el presente Pacto reconocen el derecho de toda persona a:
a) participar en la vida cultural; b) gozar de los beneficios del progreso científico y de sus aplicaciones; c) beneficiarse de la protección de los intereses morales y materiales que le

corresponden por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora.

(2) Entre las medidas que los Estados Partes en el presente Pacto deberán adoptar para asegurar el pleno ejercicio de este derecho, figuraran las necesarias para la conservación, el desarrollo, y la difusión de la ciencia y de la cultura.

(3) Los Estados Partes en el presente Pacto se comprometen a respetar la indispensable libertad para la investigación científica y para la actividad creadora.

(4) Los Estados Partes en el presente Pacto reconocen los beneficios que derivan del fomento y desarrollo de la cooperación y de las relaciones internacionales en cuestiones científicas y culturales.

C. Declaración de los principios de la cooperación cultural internacional

Artículo III

La cooperación cultural internacional abarcará todas las esferas de las actividades intelectuales y creadoras en los campos de la educación, la ciencia y la cultura.

Artículo IV

Las finalidades de la cooperación cultural internacional, en sus diversas formas - bilateral o multilateral, regional o universal - son:

(1) Difundir los conocimientos, estimular las vocaciones y enriquecer las culturas;

(2) Desarrollar las relaciones pacíficas y la amistad entre los pueblos, llevándolos a comprender mejor sus modos de vida respectivos;

(3) Contribuir a la aplicación de los principios enunciados en las declaraciones de las Naciones Unidas a que se hace referencia en el preámbulo de la presente declaración;

(4) Hacer que todos los hombres tengan acceso al saber, disfruten de las artes y de las letras de todos los pueblos, se beneficien de los progresos logrados por la ciencia en todas las regiones del mundo y de los frutos que de ellos derivan, y puedan contribuir, por su parte, al enriquecimiento de la vida cultural;

(5) Mejorar en todas las regiones del mundo las condiciones de la vida espiritual del hombre y las de su existencia material.

[...]

http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=32056&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

INFORME DE MÉXICO RESPECTO A LAS RECOMENDACIONES DE LA UNESCO 1980.

MARCO INSTITUCIONAL Y JURIDICO

Convenios de cooperación educativa y cultural firmados por México

Se cuenta con 80 convenios de cooperación educativa y cultural con igual número de países. No entran aún en vigor los convenios firmados con: Botswana (2007), Corea del Norte (2008), Haití (2003), Marruecos (2004), Mozambique (2004) e Indonesia (2001). Existen proyectos de convenio con: Croacia, Etiopía, Gabón, Georgia, Ghana, Guinea Ecuatorial, Islandia, Jordania, Kenya, Laos, Malasia, Namibia, Nepal y Senegal. (Con la República de Guinea se consideró que primero debía intercambiarse información y, posteriormente, estudiar la posibilidad de negociar un convenio).

Órganos gubernamentales a cargo de :

a) la cultura :

A nivel federal el órgano encargado es CONACULTA (<http://www.conaculta.gob.mx/>), INBAL (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia), las Instituciones Culturales se encuentran en los estados de Aguascalientes, Baja California, Baja California Sur, Campeche, Chihuahua, Coahuila, Durango, Estado de México, Guanajuato, Guerrero, Michoacán, Morelos, Oaxaca, Quintana Roo, San Luis Potosí, Sonora, Tamaulipas, Tlaxcala, Veracruz, Yucatán y Zacatecas; los Consejos se encuentran en Chiapas, Hidalgo, Nayarit, Nuevo León y Querétaro; las Secretarías se encuentran en Colima, Distrito Federal, Jalisco, Puebla y Tabasco.

b) elaboración de las políticas culturales:

A nivel federal: CONACULTA en coordinación con las dependencias culturales estatales y municipales.

c) condiciones de trabajo de los artistas, incluidos los artistas discapacitados:

El INBAL, cuenta con las condiciones generales de trabajo para los trabajadores de base y confianza adscritos, entre ellas, se contempla a los artistas. No hay un capítulo especial para discapacitados.

d) formación permanente de los artistas y de los otros agentes culturales:

En el Sistema de Información Permanente (SIC), se cuenta con un listado de las escuelas profesionales y los organismos de formación de artistas por estado de la república. Este listado está disponible en la dirección electrónica siguiente: <http://sic.conaculta.gob.mx/>

e) investigación en materias culturales:

1. El Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), es el encargado de la investigación y conservación del patrimonio cultural, cuenta con 31 representaciones en todo el país.

2. El Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) (<http://www.cnca.gob.mx/cnca/buena/inba/>) es el encargado de investigar, documentar, conservar, restaurar y divulgar todas las obras artísticas, muebles e inmuebles que datan del siglo XX. El INBA cuenta con la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble, el Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble y el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas (CENIDIAP) (<http://www.cenart.gob.mx/>) para completar su tarea; además de estos programas se cuenta con el "Programa de Apoyo a la Docencia, Investigación y Difusión de las Artes" (PADID) y el "Centro Nacional de Investigación y Documentación Musical" (CENIDIM).

3. La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) (<http://www.unam.mx/>), cuenta con programas para la investigación cultural y artística. f) políticas fiscales e impuestos en el ámbito de la cultura:

En cuanto a políticas fiscales e impuestos en el ámbito de la cultura, en México la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP) (<http://www.shcp.gob.mx/>) cuenta con el

programa Pago en especie, “el cual sólo se aplica para artistas plásticos”.

Por lo que se refiere a derechos de autor, se establece la exención del impuesto, de acuerdo con el artículo 167 fracción XVII, de la ley del Impuesto Sobre la Renta y artículo 9 fracción III de la ley del Impuesto al Valor Agregado.

Políticas culturales

Porcentaje promedio del presupuesto nacional dedicado a la cultura

El porcentaje promedio del presupuesto nacional dedicado a la cultura era de 0,52% entre 2001 y 2003. Existe una tendencia a aumentar en 0,16% anual.

La administración 2007 – 2012 cuenta con la Conferencia Nacional de Cultura que se constituirá como un mecanismo de interlocución entre el Gobierno Federal y los de los estados. En el marco de esta conferencia, se establece el compromiso de lograr que las aportaciones de recursos públicos estatales y federales a los fondos mixtos se dupliquen en periodos de cinco años mediante un aumento gradual del 20 % cada año.

Adicionalmente, a partir del Presupuesto Federal del 2008 se ha propuesto fijar un monto mínimo de apoyo por la cantidad de 15 millones para cada entidad federativa, independientemente de los recursos pertenecientes a otros fondos mixtos y regionales.

Políticas de promoción de las artes

Dentro del Programa Nacional de Cultura 2007-2012 se prevén políticas orientadas al acceso a la creación, promoción y difusión de la cultura buscando una mayor participación ciudadana en estos rubros. En el terreno internacional se busca una proyección y promoción de la cultura mexicana considerando particularmente las regiones del mundo prioritarias para el país.

Evaluación de las políticas culturales

Todavía no existen indicadores que permiten evaluar los resultados de las políticas culturales.

Estructuras que permitan asociar a los artistas a la elaboración de las políticas culturales locales y nacionales

No existen estructuras como tal, existen foros que cuentan con la participación de artistas e intelectuales de todo el país donde se prevén los cambios y nuevos lineamientos para las políticas culturales.

Sin embargo, recientemente el papel de las políticas culturales comenzó a ser reconocido por la sociedad mexicana. Consciente del potencial de la diversidad y de la riqueza de la cultura mexicana, ha participado activamente en una serie de iniciativas que han ido transformando paulatinamente el paisaje cultural. Existen todavía serias limitaciones y se requiere de algo más que simple voluntad política y compromisos internacionales. En ese sentido las políticas culturales mexicanas enfrentan un serio déficit para hacer frente a los múltiples retos de la diversidad en una sociedad pluricultural como la mexicana.

Fondos publicos destinados a :

- trabajos artísticos

En el Programa Nacional de Cultura se prevén recursos públicos orientados a la creación de oportunidades en la cultura. Además se cuenta con fondos y becas para apoyo a la creación por medio del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) (<http://www.cnca.gob.mx/cnca/fonca/>).

- subvenciones para instituciones artísticas

Existen apoyos económicos a nivel federal para la realización de diversas actividades culturales. En el programa Nacional de Cultura se prevé un desarrollo cultural equilibrado entre los estados, regiones y municipios par la organización de eventos culturales.

- fondos para las artes

Se cuenta con el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), Fondo de Inversión Cinematográfica (FIDECINE), así como con los siguientes programas:

- Jóvenes Creadores

- Escritores en Lenguas Indígenas
- Sistema Nacional de Creadores de Arte
- Apoyo a Estudios en el Extranjero
- Intercambio Internacional de Residencias
- Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales
- Radio y Televisión Culturales
- Apoyo a Revistas Literarias y de Arte
- Traducción Literaria
- Fideicomiso para la Cultura México-EUA
- Teatros para la Comunidad Teatral
- Creadores en los Estados

Más información : <http://www.comisionrtc.gob.mx/fidecine/>

Medidas para mejorar las infraestructuras que favorecen la difusión de las artes

Se cuenta con el Programa de Apoyo a la Infraestructura Cultural de los Estados (PAI-CE) así como con el programa de apoyo a inmuebles de propiedad estatal o municipal administrados por la sociedad civil organizada.

A partir de la visión México 2030, el Plan Nacional de Desarrollo asumió como principio rector lograr el Desarrollo Humano Sustentable que propone sí, alcanzar un crecimiento económico pero con una perspectiva integral, una perspectiva de beneficio para las personas y las comunidades, y que lo haga además sin poner en riesgo a las futuras generaciones, antes bien preservando precisamente nuestro pasado común hacia ese futuro.

El Programa Nacional de Cultura 2007-2012 busca promover la igualdad en el acceso, el disfrute y las oportunidades de expresión de la cultura; ofrecer espacios, bienes y servicios culturales de calidad; favorecer las expresiones de la diversidad cultural como base de unión y convivencia social; ampliar la contribución de la cultura al desarrollo y el bienestar social e impulsar una acción cultural de participación y corresponsabilidad nacional.

- Primero. Modernizar y rehabilitar la infraestructura cultural. En este aspecto destaca la apertura al público de diez nuevas zonas arqueológicas y el mejoramiento de las 163 ya abiertas al público, así como un Plan Integral de Rehabilitación de museos a cargo de la Federación, incluyendo la creación de un Sistema nacional de museos, con el fin de ofrecer servicios de mayor calidad y una oferta cultural más amplia que incluya la apertura de nueve.

También forma parte de este esfuerzo el Programa Nacional de Teatros con el fin de restaurar y revitalizar los cerca de 70 teatros históricos del país.

- Segundo. Apoyar a la creación y a los creadores. Los intelectuales y los artistas mexicanos han dado al mundo obras universales y al mismo tiempo representativas de la identidad nacional. México está profundamente orgulloso de ellos.

Por lo mismo, el apoyo a intelectuales y artistas tuvieron una importancia fundamental para seguir impulsando el desarrollo del país, por ello hemos revisado y actualizado los montos de las becas y de los estímulos que otorga el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, así en el Sistema Nacional de Creadores de Arte, los creadores eméritos y los creadores artísticos recibieron un incremento de 25 %, al tiempo que el apoyo a los escritores en lenguas indígenas fue equiparado al de quienes escriben en castellano.

- Tercero. Promover la lectura. Estamos convencidos de la importancia de la lectura e impulsaremos decididamente el encuentro de los lectores con los libros, a través de la renovación de los acervos de las seis mil salas de lectura del país y el fortalecimiento de las bibliotecas públicas con colecciones que las actualicen y con actividades de fomento a la lectura en las 7 200 bibliotecas públicas de la red nacional.

Integración de los artistas discapacitados

Se cuenta con el programa de “Públicos con capacidades diferentes”, donde se busca

el apoyo y ayuda para los artistas discapacitados así como también se busca dar ayuda a artistas en situación de desventaja (hospitales, reclusorios, centros de readaptación social, asilos, etc.).

Marco jurídico

Leyes y reglamentos que rigen el trabajo de los artistas en materia de

a) Condiciones de empleo y de trabajo

Se aplica la Ley Federal del Trabajo, no existe una ley o reglamento para los artistas en particular.

LAS CONDICIONES DE TRABAJO

Autorización de trabajo y estatuto de artista profesional

El estatuto de artista profesional se otorga en las siguientes carreras artísticas:

Artes Plásticas (Pintura, Escultura, Grabado, Diseño, Lic. en Artes Plásticas)

Danza e investigación Coreográfica, Coreografía

Lic. en Laudería

Música

Lic. en Actuación

Lic. en Escenografía

Etnomusicología

Literatura Dramática y Teatro

Lengua y Literatura Hispánicas, Modernas Alemanas, Francesas, Inglesas e Italianas

Las condiciones para acceder a dicho estatuto dependen de los planes de estudio donde se quiera cursar determinada carrera.

Ventajas que ofrece este estatuto

La profesionalización de la disciplina y el reconocimiento ante la Secretaría de Educación Pública y otros organismos competentes.

Protección en materia de salud

No existe una protección en materia de salud así como tampoco existe un régimen especial para los artistas.

Los trabajadores federales, incluyendo los artistas, cuentan con la protección en materia de salud que ofrece el Estado.

LA PROTECCIÓN SOCIAL

Regímenes de seguros

Se cuenta con los beneficios que otorga el gobierno a los trabajadores del Estado a través del ISSSTE.

Los artistas independientes pueden afiliarse al Seguro Social (IMSS).

Todos los artistas cuyo nombramiento es de base o confianza, cuentan con protección social, tal como lo establece la Ley Federal de Trabajadores al Servicio del Estado y las Condiciones Generales de Trabajo.

Seguros complementarios

Tampoco los artistas están obligados a recurrir a seguros complementarios para obtener una protección suficiente.

El Estado es el que administra las cotizaciones y el pago de las indemnizaciones. Para más informaciones sobre la protección social en México:

<http://www.issste.gob.mx/>

LAS REMUNERACIONES Monto mínimo de remuneración

En cuanto a las remuneraciones que reciben los artistas mexicanos por su trabajo, los montos mínimos y máximos dependen del nivel tabular y/o plaza federal que ocupe el artista.

Existen dos formas de pago: a través de pago directo y a través de un depósito a una Institución Bancaria.

EL DESEMPLEO

Sistema de seguro de desempleo

No existe ningún sistema de seguro de desempleo aplicable a los artistas, ni una ley en la que se prevean sanciones contra el trabajo clandestino, ni existen controles administrativos

EL TRABAJO CLANDESTINO

No existe ninguna ley donde se prevean sanciones contra el trabajo clandestino. Tampoco existen controles administrativos.

EL ESTATUTO FISCAL Y VENTAJAS FISCALES

Estatuto fiscal de los artistas

Solamente los artistas plásticos cuentan con un estatuto fiscal por medio del programa de "Pago en Especie" de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Los artistas plásticos que aplican este estatuto, se liberan del pago del ISR (Impuesto sobre la Renta) y el IVA (Impuesto sobre el Valor Agregado); la cantidad varía según la estimación que tenga cada autor sobre sus obras.

Derechos de autor y régimen fiscal

Los derechos de autor se consideran como regalías, gravadas con fundamento en el artículo 167, fracción 17, de la ley del Impuesto Sobre la Renta. Son exentas con base en el artículo 9, fracción III, de la ley del Impuesto al Valor Agregado.

Exenciones en materia de derechos de importación de productos culturales

En el Reglamento de Aduanas México, capítulo 3, se estipula lo siguiente:

"3.1.2 Regímenes de importación temporal

Las importaciones temporales de mercancías de procedencia extranjera no pagan impuestos al comercio exterior ni cuotas compensatorias, excepto cuando se introduzcan bajo un programa de diferimiento o devolución de aranceles, en la transferencia o enajenación entre maquiladoras o empresas PITEX, o si éstas internan maquinaria o equipo pero deben cumplir con las obligaciones en materia de regulaciones y restricciones no arancelarias, así como las formalidades para el despacho.

Fundamento: Artículos 104, 105, 106 y 107 de la Ley Aduanera.

En lo referente a la entrada de mercancías se menciona lo siguiente:

3.1.2.1. Utilizando Cuadernos ATA

Se podrá optar por utilizar un Cuaderno ATA en lugar del pedimento de importación temporal, para los efectos del artículo 107, tercer párrafo de la Ley, para la importación temporal de las siguientes mercancías:

A. Hasta por un año, las destinadas a convenciones y congresos internacionales, en los términos del artículo 106, fracción III, inciso a) de la Ley Aduanera y del Convenio ATA relativo a las facilidades concedidas a la importación temporal de mercancías destinadas a ser presentadas o utilizadas en una exposición, feria, congreso o manifestación similar.

B. Hasta por seis meses, las muestras, en los términos del artículo 106, fracción II, inciso d) de la Ley Aduanera y del Convenio Internacional para Facilitar la importación de Muestras Comerciales y Material de Publicidad.

C. Hasta por seis meses, las que importen los residentes en el extranjero sin establecimiento permanente en México para ser utilizadas directamente por ellos o por personas con las que tengan relación laboral, en los términos del artículo 106, fracción II, inciso a) de la Ley Aduanera y que se sujeten a lo dispuesto en el Convenio Aduanero para la Importación Temporal de Equipo Profesional.

También aplica a las muestras y a las mercancías que se destinen a exposiciones, convenciones, congresos internacionales, eventos culturales o deportivos, en los términos del artículo 116, fracción II, incisos b) y c), y la fracción III de la Ley Aduanera, respectivamente."

Por lo que se refiere a obras consideradas como Patrimonio Artístico de la Nación, es necesario realizar un procedimiento particular.

Exenciones en materia de derechos de importación de material cultural

El artículo 61 de la Ley Aduanera menciona las mercancías exentas del pago de impuestos, en sus fracciones IX, X, XI, XII, XIII y XV menciona lo referente a fines culturales:

IX. Las que sean donadas para ser destinadas a fines culturales; de enseñanza; de investigación; de salud pública o de servicio social, que importen organismos públicos, así como personas morales no contribuyentes autorizadas para recibir donativos deducibles en el impuesto sobre la renta, siempre que cumplan con los siguientes requisitos: a) Que formen parte de su patrimonio. b) Que el donante sea extranjero. c) Que cuenten con autorización de la Secretaría. d) Que, en su caso, se cumpla con las demás obligaciones en materia de regulaciones y restricciones no arancelarias.

X. El material didáctico que reciban estudiantes inscritos en planteles del extranjero, exceptuando aparatos y equipos de cualquiera clase, ya sean armados o desarmados.

XI. Las remitidas por Jefes de Estado o gobiernos extranjeros a la Federación, estados y municipios, así como a establecimientos de beneficencia o de educación.

XII. Los artículos de uso personal de extranjeros fallecidos en el país y de mexicanos cuyo deceso haya ocurrido en el extranjero.

XIII. Las obras de arte destinadas a formar parte de las colecciones permanentes de los museos abiertos al público, siempre que obtengan autorización de la Secretaría.

XV. Los vehículos especiales o adaptados y las demás mercancías que importen las personas con discapacidad que sean para su uso personal, así como aquellas que importen las personas morales no contribuyentes autorizadas para recibir donativos deducibles en el impuesto sobre la renta que tengan como actividad la atención de dichas personas, siempre que se trate de mercancías que por sus características suplan o disminuyan su discapacidad; permitan a dichas personas su desarrollo físico, educativo; profesional o social; se utilicen exclusiva y permanentemente por las mismas para esos fines, y cuenten con la autorización de la Secretaría.

Para los efectos de lo dispuesto en esta fracción, se considerará como persona con discapacidad la que debido a la pérdida o anormalidad de una estructura a función psicológica, fisiológica o anatómica, sufre la restricción o ausencia de la capacidad de realizar una actividad en la forma o dentro del margen que se considera normal para un ser humano, y acredite dicha circunstancia con una constancia expedida por alguna institución de salud con autorización oficial. Tratándose de vehículos especiales o adaptados, las personas con discapacidad podrán importar sólo un vehículo para su uso personal cada cuatro años. Las personas morales a que se refiere el primer párrafo de esta fracción podrán importar hasta tres vehículos cada cuatro años. En ambos casos, el importador no podrá enajenar dichos vehículos sino después de cuatro años de haberlos importado.

(ADICION DOF 01/01/02) XVII. Las donadas al Fisco Federal con el propósito de que sean destinadas al Distrito Federal, estados, municipios, o personas morales con fines no lucrativos autorizadas para recibir donativos deducibles en los términos de la Ley del Impuesto sobre la Renta, que en su caso expresamente señale el donante, para la atención de requerimientos básicos de subsistencia en materia de alimentación, vestido, vivienda, educación; y protección civil o de salud de las personas, sectores o regiones de escasos recursos. En los casos en que las mercancías sean donadas al Fisco Federal, no se requerirá de la utilización de los servicios de agente o apoderado aduanal, debiendo utilizarse únicamente la forma que para esos efectos de a conocer el Servicio de Administración Tributaria. Si la importación de las mercancías de que se trate, requiere del cumplimiento de regulaciones o restricciones no arancelarias, o de normas oficiales mexicanas, las autoridades aduaneras de inmediato lo harán del conocimiento de la dependencia componente, quien contará con un plazo sin que se comunique la resolución correspondiente, se entenderá que dicha dependencia resolvió positivamente y las autoridades aduaneras pondrán las mercancías a disposición del interesado, en la

aduana correspondiente.

(ADICION DOF 01/01/02) Para los efectos de las fracciones XV, tratándose de vehículos especialmente adaptados para personas con discapacidad, así como la de la XVII, tratándose de los donativos en materia de alimentación y vestido en caso de desastre natural o condiciones de extrema pobreza, únicamente podrán ser realizados en términos de las reglas de carácter general que al efecto emita el Servicio de Administración Tributaria.

Regímenes fiscales particulares

Los sectores culturales que gozan de exención de impuestos son el editorial (no es susceptible al pago del IVA) y el cinematográfico, que goza de exención para el caso de aquellos que inviertan en la realización de material cinematográfico de origen nacional. Acuerdos en materia de derechos de aduana respecto de la circulación de productos culturales

Es la Ley Aduanera la que en sus Artículos 146 y 147 señala lo concerniente a la circulación de mercancías y productos culturales entre otros a nivel regional e interregional, señalando que la tenencia, el transporte o el manejo de mercancías de procedencia extranjera, a excepción de las de uso personal, deberá ampararse en todo tiempo con cualquiera de los documentos que señala el artículo 146 de la Ley Aduanera.

Por otro lado, señala la Ley que las mercancías nacionales que sean transportadas dentro de la franja o región fronteriza del país, deberán ampararse en la forma que señala el Artículo 147 de dicha Ley.

Derechos de sucesión sobre las obras de arte

Las disposiciones legales en materia de sucesiones son generales. No hay un trato o procedimiento especial para el caso de obras de arte.

LA MOVILIDAD INTERNACIONAL

Medidas para fomentar la movilidad de artistas

1. El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) cuenta con dos programas de ayuda financiera:

- Programa de Apoyo para Estudios en el Extranjero
- Fideicomiso México-Estados Unidos

2. La Coordinación de Asuntos Internacionales del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes otorga apoyos a creadores y especialistas en las áreas de artes escénicas, música, literatura, y artes visuales siempre que no laboren en ninguna de las dependencias del CONACULTA y que soliciten apoyo para proyectos específicos, habiendo recibido una invitación del extranjero.

3. El programa COMEXUS tiene un programa de becas para cineastas. Más información: www.comexus.org.mx/

Becas y ayudas financieras a la movilidad de los artistas

La Coordinación de Asuntos Internacionales de CONACULTA ofrece ayudas financieras por medio de convenios pre-establecidos.

Redes de acogida de artistas extranjeros

El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) cuenta con un programa de acogida: el programa de Intercambio de Residencias Artísticas (México-Canadá; México-Colombia; México-Québec; México-Nueva York).

Visas y permisos de residencia

No existe ninguna facilidad de obtención de visa o permiso de residencia por ser artista; la obtención de visas dependerá del país del que se provenga.

• Un artista nacional de uno de los siguientes países se podrá internar a México sin necesidad de visa, presentando su pasaporte y la "Forma Migratoria de Turista, Transmigrante, Visitante persona de negocios o Visitante consejero", las cuales se pueden obtener en agencias de viaje, líneas aéreas o en el propio punto de internación a México : Alemania, Andorra, Argentina, Australia, Austria; Bélgica, Brasil, Canadá, República

Checa, Chile; Corea del Sur, Costa Rica, Dinamarca, Eslovenia; España, Estados Unidos de América, Finlandia, Francia, Gran Bretaña, Grecia, Hungría, Irlanda, Islandia, Israel, Italia, Japón, Liechtenstein, Luxemburgo, Mónaco, Noruega, Nueva Zelanda, Países Bajos, Polonia, Portugal, Puerto Rico, San Marino, Singapur, Sudáfrica, Suecia, Suiza, Uruguay y Venezuela,. El agente migratorio en el punto de internación podrá solicitar además que se compruebe tener la solvencia económica necesaria y el boleto de regreso al país de origen.

- Si es extranjero de cualquier otra nacionalidad, deberá acudir a la representación consular de México en el extranjero. Si se tiene un familiar, amigo o conocido en la República Mexicana, él podrá realizar el trámite ante el Instituto Nacional de Migración (INM). En casos excepcionales, la Secretaría de Relaciones Exteriores, por conducto de la Dirección General de Asuntos Culturales, puede colaborar con instancias mexicanas en la gestión de visas de cooperantes, para especialistas, académicos, creadores y artistas de otros países que reciban las citadas instituciones.

Se considera cooperante a la persona física o moral que en el marco de los convenios o programas intergubernamentales de cooperación internacional para el desarrollo, de carácter bilateral, multilateral o en sus diversas combinaciones, ejecuta actividades acordadas conjuntamente con otros países u organismos internacionales para la realización de un proyecto específico con fines no lucrativos, cuyo impacto deberá beneficiar el desarrollo de México y sus relaciones internacionales.

Legislación nacional en materia de acogida y de trabajo de los artistas extranjeros

La legislación nacional es general y solo prevé tratamiento especial cuando se cumpla con lo siguiente: En la Fracción III del artículo 42 de la LGP del Instituto Nacional de Migración, se prevé el "Permiso de Internación para Visitante Artista o Deportista", por medio del cual la autoridad migratoria autorizará bajo esta modalidad migratoria a los extranjeros, cuando a su juicio considere que sus actividades contribuyen a la creatividad y difusión artística y deportiva del país.

El otorgamiento de esta característica migratoria dentro de la calidad de 'No Inmigrante', podrá ser solicitada por alguna empresa, institución o asociación, o bien, por el extranjero o su representante cuando pretenda realizar actividades en forma independiente.

LA REPRESENTACION COLECTIVA

La libertad sindical

La libertad sindical es protegida por: Ley Federal de Trabajo (Art. 123); Ley Burocrática; Tratado sobre organización laboral y la Organización Internacional del Trabajo (OIT).

Principales prerrogativas reconocidas por la ley a los sindicatos

La ley reconoce la libertad sindical, el derecho a pertenecer a dos o más sindicatos, la libertad de asociación y la autonomía sindical.

El Estado no consulta a los sindicatos antes de emprender reformas que acarreen consecuencias en las actividades de los artistas.

Acuerdos colectivos

Existen tribunales y juntas de conciliación y arbitraje.

Promoción del diálogo social

La secretaría del trabajo se dedica a la promoción del diálogo social. Su estatuto es de carácter público.

La mediación

La Secretaría del Trabajo y las juntas de conciliación y arbitraje se dedican a la mediación. Su estatuto es de carácter público.

LA FORMACIÓN PERMANENTE Y LAS AYUDAS FINANCIERAS Formación profesional de artistas

El artista puede beneficiar de una formación profesional.

Lista de las escuelas profesionales y los organismos de formación permanente

En el Sistema de Información Cultural (SIC), se cuenta con un listado de las escuelas

profesionales y los organismos de formación por estado de la república, la dirección electrónica es: <http://sic.conaculta.pob.mx/>

Artistas discapacitados

CONACULTA cuenta con el "Programa para Públicos Especiales", donde se establecen este tipo de ayudas.

Reciclaje y formación permanente de los artistas

No existen políticas o disposiciones de ayuda. Tampoco existen pasantías dedicadas al reciclamiento.

Becas destinadas a la formación

La Secretaria de Relaciones Exteriores cuenta con el programa "Becas de Gobiernos Extranjeros y Organismos Internacionales", el cual es de carácter permanente.

El INBAL otorga becas para perfeccionamiento de músicos en instituciones del extranjero.

Ayudas para la investigación

CONACULTA-INBA, a través del Centro Nacional de las Artes (CENART), crean el Programa de Apoyo a la Docencia, Investigación y Difusión de las Artes (PADID),. Además, el CENART cuenta con cuatro centros de investigación a nivel nacional; la UNAM cuenta con diversos programas de investigación.

LAS ORGANIZACIONES

a) Las organizaciones gubernamentales que trabajan en el sector cultural

CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), por medio del programa de "Públicos Especiales

b) Los ministerios, consejos y otros organismos gubernamentales a cargo de la cultura

- Los Institutos Culturales se encuentran en las siguientes estados: Aguascalientes, Baja California, Baja California Sur, Campeche, Chihuahua, Coahuila, Durango, Estado de México, Guanajuato, Guerrero, Michoacán, Morelos, Oaxaca, Quintana Roo, San Luis Potosí, Sonora, Tamaulipas, Tlaxcala, Veracruz, Yucatán, Zacatecas.

- Los Consejos se encuentran en los siguientes estados: Chiapas, Hidalgo, Nayarit, Nuevo León, Querétaro.

- Las Secretarías se encuentran en los siguientes estados: Colima, Distrito Federal, Jalisco, Puebla, Tabasco.

c) Los organismos gubernamentales del sector cultural a cargo de la inserción de los artistas discapacitado

Es CONACULTA, por medio del programa de "Públicos Especiales".

CATASTRO DE ARTISTAS Y PROFESIONALES DE LA CULTURA

En el Sistema de Información Cultural, se cuenta con un listado a nivel federal de los artistas y profesionales de la cultura.

La lista está disponible en la página Internet siguiente: <http://sic.conaculta.gob.mx/>

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008

Bibliografía.

Capítulo 1.

Anderson, Benedict. (2007). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE.

Azuela de la Cueva, Alicia, (2012). Pinceladas de la historia. En E. Pani, y A. Rodríguez (Coords), *Centenarios: Conmemoraciones e historia oficial* (pp. 281-312). México: Colegio de México.

Baczko, Bronislaw. (2005). *Los imaginarios sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Bartra, Roger. (2002). *La jaula de la melancolía*. México: CONACULTA.

Bartra, Roger. (2006). *Anatomía del mexicano*. México: Debolsillo.

Béjar, Raúl y Rosales, Hector, (coords.), (1999). *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural*. México: Siglo XXI.

Brenner, Anita. (1929). *Ídolos tras los altares*, México: Domés.

Casas, Ma. De la Luz, (1999). Identidad nacional y comunicación. En Béjar, Raúl y Rosales, Hector, (Coords.), *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural*, México: Siglo XXI.

Castellanos Guerrero, Alicia, (2003). Imágenes racistas en ciudades del sureste, en Castellanos, Alicia (Coord.), *Imágenes del racismo en México* (pp.35-142), México: Plaza y Valdes – Universidad Autónoma Metropolitana, UAM.

Giménez, Gilberto, (2007a). *Como analizar la identidad nacional: una propuesta*. Recuperado el 31 de octubre de 2012 de: 132.248.35.1/bibliovirtual/pdf/Gimo8idnac.pdf,

Giménez, Gilberto, (2007b). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, CONACULTA-ITESO, México, 2007.

Loeza, Soledad, (2012). “La historia, la historia patria y la formación de un nuevo consenso nacional”. En E. Pani, y A. Rodríguez (Coords), *Centenarios: Conmemoraciones e historia oficial* (pp. 381-408). México: Colegio de México.

Mraz, John, (2012). Arte e Identidad, conferencia impartida en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 11 de octubre de 2012.

Pérez Montfort, Ricardo, (2008). *Cotidianidades, imaginarios y contextos: Ensayos de historia y cultura en México, 1850-1950*. México: CIESAS.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, (2009). Informe Mundial No. 2: Invertir en la diversidad cultural y el diálogo intercultural. Francia: ONU-UNESCO.

180

Documentales.

Lynn Fanchtein (Productora) y Duncan Bridgeman (Director). (2012). *Hecho en México* [Cinta cinematográfica]. México.

Bibliografía de apoyo.

Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen, 1910-1955, 2003, México: Museo Nacional de Arte.

American Psychological Association, (2010). Manual de estilo de publicaciones de la American Psychological Association. México: El manual moderno.

Imágenes.

Figura 1. Mural de Gustavo Cháves Pavón, Municipio Autónomo Rebelde Zapatista, San Pedro Polhó, Chiapas, S/F. Imagen proporcionada por el artista.

Figura 2. Diego Rivera, *Los explotadores*, 1926, pared oeste, Universidad Autónoma de Chapingo, tomada de: <http://historiasenconstrucción.wikispaces.com/Imagen+y+mestizaje>. 16 de mayo 2013.

Figura 3. José Clemente Orozco, *Cortés y La Malinche* (detalle), 1926, San ildefonso, tomada de: <http://jorgalbrtotranseunte.wordpress.com/2011/11/05/cortes-y-la-malinche/>, 16 de mayo 2013.

Figura 4. Diego Rivera, *La vendedora de flores*, 1949, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España, tomada de: <http://historiade-pinceles.wordpress.com/page/15/>, 16 de mayo 2013.

Figura 5. José Chávez Morado, *La ciencia y el trabajo*, 1952, Unidad de Posgrado, Auditorio Alfonso Caso, Ciudad Universitaria, tomada de *Guía de murales de la Ciudad Universitaria*.

Figura 6. Mural comunitario *Sna yuum comoateletic*, 1998, Taniperlas, Chiapas, tomada de cartel conmemorativo.

Figura 7. Polo Castellanos, *La lanza de la traición*, 2010, Presidencia Municipal de Atlixco, Puebla.

Figura 8. Anónimo, *Cristo predicando*, primer cuarto del siglo xx, tomada de *Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen, 1910-1955*, 2003, México, Museo Nacional de Arte.

Figura 9. Logotipo de la Presidencia de la República 2000-2006.

Figura 10. Polo Castellanos, *Las muchas patrias*, 2010, mural-grabado transportable.

Capítulo 2.

Arriola, Cecilia (Ed.) *Guía de murales de Ciudad Universitaria*, (pp.13-18) México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.

Bahena, Miguel Angel, (2008), Sobre la definición de la obra mural, (pp 13-18) En Arriola, C. (Ed.) *Guía de murales de Ciudad Universitaria*, (pp.13-18) México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.

Cuevas, José Luis, (1957), La cortina de nopal, [versión electrónica]. *International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston*, 1-9.

Hijar, Alberto, (2007), *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, México: Juan Pablos-Conaculta-INBA-Cenidiap.

Hijar, Cristina, (2008), *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*, México: UAM-CONACULTA.

Indij, Guido, (2005), *Hasta la victoria esténcil*, Buenos Aires: La marca.

Tbol, Raquel, (1998), *Textos de David Alfaro Siqueiros*, México: FCE.

Archivos

Méndez, Leopoldo, (1958), *Dos corrientes en el arte*, documento, Monterrey 14 de octubre de 1958, México, Archivo Leopoldo Méndez, CENIDIAP.

Revistas

Castellanos, Polo, (2008), El expresionismo abstracto, típicamente norteamericano, *Archipiélago*, 64, 59-62.

Imágenes.

Figura 1. Manrique, Daniel, Sin Título, 2007, Tepito Arte Acá, en FCPS-UNAM. Foto: Polo Castellanos.

Figura 2. Becky Guttin, *El cosmos de los mayas*, 1994, Museo de las Ciencias Universum, UNAM, tomada de *Guía de murales de Ciudad Universitaria*.

Figura 3. Germinal, recuperada de *Discurso visual no. 21* en <http://discursovisual.net/dvweb21/agora/agoguille.htm> 10 de junio de 2013.

Figuras 4 y 5. Manrique, Daniel, sint título, murales en vecinad, Barrio de Tepito, D.F., México recuperada de <http://www.artelista.com/obra/4053824194649771-mural.html> 22 de septiembre de 2013.

Figura 6. Taller de Investigación Plástica, *Horizontes históricos de Santa Fé de la laguna*, recuperada de <http://www.espejel.com/joseluissoto/galeria.html> 23 de septiembre 2013.

Figura 7. Suma, sin título, recuperada de <http://maranas.com.mx/grupo-suma/> 28 de septiembre 2013.

Capítulo 3.

Bahena, Miguel Angel, (2008). Sobre la definición de la obra mural. En Arriola, C. (Ed.). *Guía de murales de Ciudad Universitaria*, (pp.13-18). México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.

Bourdieu, Pierre, (1995). *Las reglas del arte*, Barcelona: Anagrama.

Carpita, Marcelo, (2006). La memoria en el muro. *Crónicas*, 12, 47-60.

Cruz, Rafael, (2001). Ejercicio plástico el mural de Siqueiros en Buenos Aires, en peligro de perderse por un alegato judicial. *Crónicas*, 8-9, 65-76.

Castellanos, Polo, (2008). El expresionismo abstracto, típicamente norteamericano, *Archipiélago*, 64, 59-62.

Cuevas, José Luis, (1957). La cortina de nopal. En Museo Carrillo Gil (Ed.), (1988). *Ruptura*, (pp. 84-91). México: UIA.

Felshin, Nina, (2001), Pero ¿esto es arte? El espíritu del arte como activismo. En Blanco, et al, *Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Guadarrama, Guillermina, (2006). Ricardo Carpani (1930-1997). *Crónicas*, 12, 208-211.

Heftye, Fernando, (s/f). *López Mateos por Justo Sierra*, México: Litoarte.

Hijar, Cristina, (2008). *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*. México: UAM-CONACULTA.

Morley, Jefferson, (2006). *Nuestro Hombre en México, Winston Scott y la historia oculta de la CIA*. México: Taurus.

Stonor Saunders, Frances, (2003). *La CIA y la guerra fría cultural*. La Habana: Ciencias Sociales.

Tibol, Raquel, (1998). *Textos de David Alfaro Siqueiros*. México: FCE.

Taibo II, Paco Ignacio, (2014). *El muro y el machete*. México: H. Ayuntamiento de Nezahualcóyotl.

Vargas Santiago, Luis Adrián (2010). Los murales zapatistas en Obentik. Chiapas: ¿Arte indígena? En Báez, Carrión, Dorotinsky, (Eds.) *Los itinerarios de la imagen: prácticas, usos y funciones* (pp. 315-338). México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.

Voet, Marcos, (2002), Nuestra experiencia en la Primera Jornada Mundial de Arte Público y Muralismo, México 1997, *Crónicas, 10-11*, 111-114.

Prensa.

- El muralismo ha muerto; hoy los artistas crean lejos de la realidad, (8 de junio de 2013), *La Jornada*, p. a3.
- Destruyen mural en Coacalco porque se refería a Atenco y Aguas Blancas (18 de octubre de 2010), *La Jornada*, p. a16.
- Priístas, protegidos por policías, borran mural emblemático de la lucha de Atenco (8 de diciembre de 2013), *La Jornada*, p.13.
- Autoridades de Tlalpan tienen incomunicados 24 murales (26 de marzo de 2007), *La Jornada*.
- Decreto por el que se adiciona un párrafo noveno al 4º de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos (30 de abril de 2009), *Diario Oficial de la Federación*, Recuperado de http://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5089046&fecha=30/04/2009

Artículos electrónicos.

Bertrand de la Grange (1999), El subcomandante Marcos y los orígenes de la rebelión en Chiapas, *Este País*, 100, p. 2, consultada el 8 de julio de 2013, http://estepais.com/inicio/historicos/100/6_ensayo_subcoman.pdf

Guadarrama, Guillermina (2012), El muralismo debe volver a la crítica, *La Crónica de Hoy* [edición digital]. Consultada el 10 de julio de 2013, <http://www.cronica.com.mx/notas/2012/618768.html>

Archivos y documentos.

Archivos del Movimiento de Muralistas Mexicanos.

Declaración de Tlaxcala, *Crónicas*, 10-11, 105-106.

Declaración de Mar del Plata, *Crónicas*, 10-11, 107-108.

186

Imágenes.

Figura 1. Mural en escuela de Oventic, Chiapas, Caracoles autónomos zapatistas, tomada de <http://libertadyconcordia.wordpress.com/about/>.

Figura 2. Foto Hector García, tomada de <http://noctambulo.com.mx/web-site/hector-garcia-absorta-mirada-de-lo-cotidiano/>, 6 de junio de 2014.

Figura 3. Javier Campos Cienfuegos, *Alerta mi General Zapata*, 2001, Imagen tomada de <http://www.revistamilmesetas.com/borran-mural-sobre-lucha-de-atenco>, 10 de abril 2014.

Figura 4. Colectivo Arte en Guerra contra la guerra, *Coalición de asesinos* (fragmento), 2003, foto Polo Castellanos. Mural pintado en la entrada a las Fuentes Brotantes en Tlalpan, D.F.

Figura 5. Imagen tomada de: <http://www.jornada.unam.mx/2010/10/18/cultura/a16n1cul>, 10 de abril 2014.

Figura 6. Lucas Quinto, sin título, 2011, contra la minería a cielo abierto en Godoy Cruz, Mendoza, Argentina. Imagen tomada de http://carpita.blogspot.mx/2012_10_01_archive.html, 6 de junio de 2014.

Figura 7. Mural por la memoria en Río Gallegos, Argentina, imagen tomada de <http://santacruz.lacampora.org/2014/03/28/mural-por-la-memoria-en-rio-gallegos/>, 6 de junio de 2014.

Figura 8. Aspecto del debate en el 1er. Encuentro Regional de Muralñismo del MMM, foto Polo Castellanos, 2006.

Figura 9. Rina Lazo, trabajando con estudiantes de secundaria, foto Polo Castellanos, 2006.

Figura 10. *Fuerza tiempo y esperanza* (fragmento), 2012, mural colectivo, foto Polo Castellanos.

Figura 11. Aspecto del 1er Encuentro Regional de Muralistas en Defensa de la Tierra, abril del 2014, foto Polo Castellanos.

Capítulo 4.

Castellanos, Polo, (2012, mayo-agosto). Arte público militante, imaginario colectivo y muralismo. *Discurso visual*, 20. Consultada el 30 octubre del 2012, <http://discursovisual.net/dvweb20/agora/agopolo.htm>

Giménez, Gilberto, (2009). *Identidades sociales*, México: CONACULTA.

Felshin, Nina, (2001). Pero ¿esto es arte? El espíritu del arte como activismo. En Blanco, et al, *Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa*, 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.

Manifiesto. (1923). *El Machete*, No. 7. México

Wallerstein, Immanuel Maurice, (2006). *Análisis de sistemas mundo: una traducción*. México: Siglo XXI.

188

Imágenes.

Figura 1. Foto: Programa Universitario de Estudios de Género PUEG.- UNAM

Figura 2. Foto: PUEG-Polo Castellanos.

Figura 3. Foto: PUEG - Polo Castellanos.

Figura 4. Foto: PUEG-UNAM

Figura 5. Foto: PUEG-UNAM

Figura 6. Foto: PUEG-UNAM

Figura 7. Foto: PUEG-UNAM

Figura 8. Foto: PUEG-UNAM

Figura 9. Foto: PUEG-UNAM

Figura 10. Foto: PUEG-UNAM

Capítulo 5.

Baczko, Bronislaw, (2005), *Los imaginarios sociales, memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Chomsky, N.; S. Herman, E., (2000), *Los guardianes de la libertad. Propaganda, desinformación, consenso en los medios de comunicación de masas*, Barcelona: Crítica.

Florescano, Enrique, (2010), *Memoria mexicana*, México: FCE.

Florescano, Enrique (2005). *Imágenes de la patria a través de los siglos*, México: Taurus

190

Jaimes, Héctor, (2012), *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*, Madrid: Plaza y Valdés.

Scott, James C., (2000), *Los dominados y el arte de la resistencia*, México: Era.

Imágenes.

Figura 1. Estandarte independentista. Tomada de Florescano, Enrique (2005). *Imágenes de la patria a través de los siglos*, México: Taurus.

Figura 2. Detalle del mural de Palacio Nacional, *Historia de México*, Diego Rivera. Tomada de <http://resourcesforhistoryteachers.wikispaces.com/WHII.7>

Figura 3. Detalle del mural *Retrato de la Burguesía* de David A. Siquei-

ros en el Sindicato Mexicano de Electricistas. Tomada de: http://jog8.blogspot.mx/2012_10_01_archive.html el 19 de diciembre de 2014.

Figura 4. Mural en el Caracol Autónoma de Morelia. Foto Carlos Marentes 2012. Tomada de <http://carlos-marentes.com/page/2/> el 19 de diciembre de 2014.

Figura 5. Polo Castellanos, *La lanza de la traición* (fragmento), 2010 en la Presidencia Municipal de Atlixco, Puebla, Foto autor.

Figura 6. Gustavo Chávez Pavón, *Nos faltan 43, Ayotzinapa somos todos*, (detalle), 2014. Foto Polo Castellanos.

Figura 7. *Vida de Emiliano Zapata*, Museo Casa de Zapata, Anenecuilco Morelos, s/f. Tomada de www.panorami.com/photo/53025840 el 31 de diciembre de 2014.

Figura 8. Polo Castellanos, *El futuro de México en tiempo de traidores*, 2014, Edificio de Posgrado Gastronomía, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH).

Figura 9. Adolfo Mexiac, imagen creada digitalmente y tomada de <http://facebook.adolfomexiac.com>, en junio del 2014.

Figura 10. Polo Castellanos, *El Festín de los buitres*, 2014, Columna que sostiene el metro aéreo en Congreso de la Unión y Fray Servando, delegación Venustiano Carranza, Distrito Federal, México.

Figura 11. Mural colectivo, s/t en Sto. Tomás Ajusco creado en el marco del 1er Encuentro de Muralistas de la Montaña, noviembre del 2014. Foto: Polo Castellanos.

Figura 12. Movimiento de Muralistas Mexicanos, *Tulancingo, presenta pasado y futuro*, 2013. Estadio de futbol en Tulancingo, Hidalgo, México. Foto: Polo Castellanos.

Figura 13. Imagen tomada de: <http://clas.berkeley.edu/sites/default/files/shared/images/tertiary/BRLASSpring2014-OJEDA-communityguardin-CheranbyJuanJoséEstradaSeraf%C3%ADN.jpg> el 6 de enero de 2015.

Figura 14. Julio Carrasco Bretón, s/t, 2007. Foto: Julio Carrasco.

Figura 15. Polo Castellanos, *Esta es tu patria defiéndela*, 2014. Mural en la Ruta de los murales, Av. Congreso de la Unión, Delegación Venustiano Carranza, Distrito Federal, México. Foto: Polo Castellanos.

Figura 16. Polo Castellanos, *Caín*, 2014. Mural en la Ruta de los murales, Av. Congreso de la Unión, Delegación Venustiano Carranza, Distrito Federal, México. Foto: Polo Castellanos.

192

Figura 17. Taller de Investigación Plástica, *Ya basta*, s/f. Mosaico en Santa Fe de la Laguna, Michoacán. Imagen tomada de: <http://www.purepecha.mx/images/misc/mural-ya-basta-santa-fe-de-la-laguna-michoacan.jpg> el 6 de enero de 2015.

Figura 18. Rafael Cauduro, *La historia de la justicia en México* (detalle), 2009. Suprema Corte de Justicia de la Nación, Distrito Federal, México imagen tomada de: <http://www.realestatemarket.com.mx/articulos/arte/11168-rafael-cauduro>

Figura 19. Detalle de mural en el Caracol zapatista de Oventic, Chiapas, México, se desconoce el autor probablemente sea uno de los murales

comunitarios que caracterizan estos murales. Imagen tomada de: <http://trans-americas.com/blog/2011/06/zapatista-signs-chiapas/> el 6 de enero de 2015.

Capítulo 6.

Imágenes.

Figura 1. Polo Castellanos, *Madre Tierra, Madre Patria*, Café Los Ariles, Atlixco, Puebla, 2012.

Figura 2. Polo Castellanos, *Somos el maíz*, Miramar, Argentina, 2014.

Figura 3. Polo Castellanos, *Rompiendo los cercos*, Cali, Colombia, 2013.

Figura 4. Polo Castellanos, *El futuro de México en tiempo de traidores*, Pachuca, Hidalgo, 2014.

Figura 5. Polo Castellanos, *Con Morelos todavía hay mucho por sembrar* (detalle), Mixquiahuala, Hidalgo, 2014.

194 Figura 6. Polo Castellanos, *Esta es tu Patria, ¡defiéndela!*, D.F. México, 2014.

Figura 7. Polo Castellanos, *Caín*, D.F., México, 2014.

Figura 8. Polo Castellanos, *El festín de los buitres*, D.F., México, 2014.

Figura 9. Polo Castellanos, *La tierra es de quien la trabaja, fuera los traidores a la Patria*, Hacienda de Cabañas Guerrero, 2014.

Figura 10. Polo Castellanos, *Patria y reconciliación*, Cali, Colombia, 2014.

Figura 12. Polo Castellanos, *La tierra es de quien la trabaja II*, Hacienda de Cabañas, Guerrero, 2015.

Figura 11. Polo Castellanos, *Educación pública y gratuita*, Buenos Aires, Argentina, 2014.

Figura 13. Polo Castellanos, *Si no hay justicia para el pueblo, que no haya paz para el gobierno*, Hacienda de Cabañas, Guerrero, 2015.

Figura 14. Polo Castellanos, *Se presume culpable* (boceto), D.F., México, 2014.

Figura 15. Aspecto del muro asignado.

- Figura 16. Panel en construcción.
- Figura 17. El panel una vez empotrado.
- Figura 18. Detalle del mural referente al Derecho Griego, Romano e Indígena.
- Figura 19. Detalle del mural Morelos, Juárez y Yanga, abajo las constituciones de 1824, 1857, 1817.
- Figura 20. Detalle del mural. La Justicia a la mexicana.
- Figura 21. Detalle del mural. Se aprecia una fila de uniformados armados con macanas y escudos.
- Figura 22. Fotografía tomada en las inmediaciones del Senado de la República en agosto del 2013 durante las movilizaciones de la CNTE, contra la reforma educativa.
- Figura 23. Fotografía tomada en Atlixco, Puebla , en mayo del 2012.
- Figura 24. Fotografía tomada en el Ayuntamiento de la Ciudad de México, agosto del 2013.
- Figura 25. Detalle del mural.
- Figura 26. Detalle del mural.
- Figura 27. Detalle del mural.
- Figura 28. Detalle del mural.
- Figura 29. Detalle del mural.
- Figura 30. Detalle del mural.
- Figura 31. La Patria encarcelada.



Polo Castellanos © D.R.
Editado en *Territorio Apache*
en el Posgrado de la Facultad de Artes y Diseño