



00261
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO 13

2ej
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

ARTE COMUNITARIO MURAL
EN MEXICO

EXPERIENCIAS DE UN INSTRUCTOR

T E S I S

QUE PRESENTA

ANSELMO

CUAUHTEMOC KAMFFER ALVAREZ

PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRO EN ARTES VISUALES
(PINTURA)

FALLA DE ORIGEN

ABRIL DE 1995



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 está 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.

EPIGRAFE

Donde las calles no tienen nombre

- U2 *I want to run*
- U2 *I want to hide*
- U2 *I want to tear down the walls*
- U2 *That hold me inside*
- U2 *And touch the flame*
- U2 *Where the streets have no name*
- U2 *We're still building*
- U2 *Then burning down love*
- U2 *And when I go there*
- U2 *I go there with you*
- U2 *It's all I can do*
- U2 *The cities, a flood*
- U2 *And our love turns to rust*
- U2 *We're beaten and blown by the wind*
- U2 *Trampled in dust*
- U2 *I'll show you a place*
- U2 *High on a desert plain*
- U2 *Where the streets have no name.*



DEDICATORIA

Hay que ser original por eso también dedicamos esta tesis a todos
los que ayudaron a un final feliz:

Raúl Kamffer
Leonor Álvarez
Felipe Ehrenberg
Rubén Durán
Antonio Salazar
Jorge Chuey
Chuy

Eduardo Chávez
Victor Ortega
Christopher Black
Edith Hernández
Ivonne Hernández
Los integrantes del H₂O,
los que pintan los murales

"Los Héroes"

David Bowie
Giotto
Matisse
Renoir
El Chak
El Mol
Chacahua
Arthur Koestler

El metro de Nueva York
El Rino
El Jaguar
La Luna
Inglaterra
David Baxter
y
Lupita La Musa

SUMARIO

INTRODUCCIÓN	15
CAPÍTULO I	
BASE TEÓRICA APLICADA AL TMC	19
1.1 SOCIAL	
1.1.1 LA COMUNIDAD	19
1.1.2 LA SOCIEDAD	20
1.1.3 LOS MEDIOS	21
1.2 ARTE	
1.2.1 ARTE OFICIAL	22
1.2.2 ARTE ABSTRACTO	25
1.2.3 ARTE REVOLUCIONARIO	27
CAPÍTULO II	
ANTECEDENTES HISTÓRICOS RELEVANTES AL TMC	31
2.1. EL TMC INFLUENCIA INTERNACIONAL	
2.1.1 ORIGENES	31
2.1.2 THE NEW DEAL	33
2.1.3 68 LA PROTESTA	34
2.1.4 LOS SETENTA	35
2.1.5 OTROS PAÍSES	36
2.1.6 CHICANOS	37
2.2 EL TMC INFLUENCIA NACIONAL	
2.2.1 MURALISMO TRADICIONAL	39
2.2.2 MURALISMO NO CONVENCIONAL	41
2.2.3 H ₂ O	44

CAPÍTULO III	
DESARROLLO DE LA ACCIÓN	51
3.1 EL CURSO	
3.1.1 INTRODUCCIÓN	51
3.1.2 MANUALES	51
3.1.3 EL GRUPO	51
3.1.4 CLASE TEÓRICA	53
3.1.5 TIEMPO	54
3.2 PATROCINIO Y RECURSOS	
3.2.1 INTRODUCCIÓN	56
3.2.2 APOYOS ECONÓMICOS	57
3.2.3 PROBLEMAS	58
3.3 LOCACIÓN, TEMA Y DISEÑO	
3.3.1 INTRODUCCIÓN	59
3.3.2 TIPOS DE MURALES	60
3.3.3 LOCACIÓN	60
3.3.4 SELECCIONANDO TEMAS	61
3.3.5 DESARROLLO DE DISEÑO	62
3.4 CEREMONIAS	
3.4.1 AL FINAL DE CADA DÍA	63
3.4.2 TITULANDO LA OBRA	64
3.4.3 LA INAUGURACIÓN	64
3.4.4 RESUMIENDO LA FAENA	65
3.4.5 FUNDANDO UN TALLER	65
CAPÍTULO IV	
TÉCNICAS Y MATERIALES	67
4.1 INTRODUCCIÓN	67

4.2. LA PARED	
4.2.1	CONDICIONES DE UNA PARED 68
4.2.2	PREPARACIÓN DE LA PARED 70
4.3. EL SOPORTE GRÁFICO ESTRUCTURAL	
4.3.1	CUADRÍCULA 72
4.3.2	TRAZO DEL DIBUJO 73
4.3.3	PROYECCIONES Y SILUETAS 74
4.4. LA PINTADA	
4.4.1	LA PRIMERA MANO 75
4.4.2	EFFECTOS ESPECIALES 75
4.4.3	PROTECCIÓN DEL MURO 76
4.5. LOS MATERIALES	
4.5.1	INTRODUCCIÓN 76
4.5.2	PINTURAS 77
4.5.3	BROCHAS Y PINCELES 78
4.5.4	EQUIPO 79
CAPÍTULO V	
EXPERIENCIAS PERSONALES	
CRÓNICA DE ALGUNOS TALLERES REALIZADOS	85
5.1 INTRODUCCIÓN	85
5.2 DOS REPORTES	
5.2.1	AGUASCALIENTES: ESTANCIA INFANTIL 91
5.2.2	CAÑADA HONDA: ESCUELA NORMAL JUSTO SIERRA 93
5.3. ANECDOTARIO	
5.3.1	TAPACHULA: SECUNDARIA DEL SOCONUSCO 95
5.3.2.	MONCLOVA: CONALEP 96
5.3.3	COLIMA: CERESO 97
CONCLUSIONES	101
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	103

INTRODUCCIÓN

Empezaré con una obviedad: en México existen valores culturales artísticos y tradicionales, los cuales se están perdiendo a causa de la sociedad de consumo. Esta se expresa en los medios (televisión, anuncios, radio, etc.); están uniformando a todas las ciudades del mundo en un solo ente carente de personalidad y cultura. Por otra parte, el arte oficial de las galerías y museos pertenece a la élite y aun éste, según los expertos, está en crisis.

El taller de mural comunitario y colectivo pretende ser una respuesta modesta ante tal situación.

¿Qué es el Taller?

Es la unión de un grupo de artistas en comunidades diferentes en toda la república mexicana, —con poca o sin ninguna experiencia artística—, y pintan murales en lugares públicos.

En México hay una gran tradición artística. Diego Rivera, trató de pintar murales colectivos sin mucho éxito.

A diferencia de los murales tradicionales, donde se pretende que el actor (genio) pinte, diseñe e intente educar al pueblo, según su ideología; los murales comunitarios son profundamente democráticos; ciertamente son coordinados por un artista que más bien es un organizador, con conocimientos técnicos, pero el que manda y pinta el mural es la colectividad.

Actualmente lo más revolucionario es que la gente participe, no esperar una solución externa, dejando de ser el espectador, el ente pasivo, y pasar a ser un ente activo y creador, por lo tanto, cuestionador.

Por eso utilizo un lenguaje simple, con el fin que esta tesis no se quede a vegetar en una biblioteca universitaria, sino que cualquiera que esté interesado en este libro de muralismo, la lea y tenga las bases históricas, teóricas y técnicas para continuar esta labor.

Este trabajo no sólo se queda en lo teórico sino también aborda lo práctico. El último capítulo comprende algunos de los murales realizados por este instructor dentro del Grupo del H₂O.

Este grupo trabajó principalmente en los ochenta y fue fundado por Felipe Ehrenberg, el principal impulsor del muralismo comunitario en México. No pretendo escribir una tesis que sea exhaustiva de lo que es el taller, sino que, partiendo de mi propia experiencia práctica, he elaborado un trabajo teórico y que sirva de ayuda a futuros muralistas y los motive a pintar paredes por todo México.



Durante la realización del mural *Sendero de mi escuela*, grupo Gema, Cañada Honda, Aguascalientes, octubre de 1986.

CAPÍTULO I. BASE TEÓRICA APLICADA AL TMC

1.1. SOCIAL

1.1.1 LA COMUNIDAD

En cualquier lugar donde prevalece la marginación, ya sea en el campo como la ciudad, existe un sentimiento de auto-identificación, éste empieza en la familia y se extiende hacia la comunidad. Este sentimiento de arraigo los ayuda a resistir la pobreza; para construir escuelas, caminos, calles, etcétera. También sirve de apoyo en los momentos trascendentes: fiestas, casamientos, accidentes o cualquier infortunio personal.

Los sentimientos para el mundo de producción y consumo ya no son útiles, más bien se convirtieron en un estorbo.

Estamos presenciando el resquebrajamiento de la familia, asimismo, la desaparición de barrios y comunidades indígenas.

¿Qué podemos hacer como individuos para impedir esto?

La respuesta inmediata –en este tema–, está en la comunidad.

Los Talleres de Mural Comunitario (TMC) están generalmente, en las comunidades más pobres de las ciudades más grandes del mundo; ellos rescatan los valores tradicionales, el orgullo local, para enfrentarse a los intereses de clase y enajenación de los medios.

Esto no quiere decir que éste sea el único paliativo, mucho menos que tenga un éxito notable, pero sí podemos asegurar que es un esfuerzo para luchar por un entorno más humano.

En sí el mural es un arte público y más el realizado por la comunidad. Por más romántico que sea un artista, su función es comunicar y qué mejor si ésta alcanza una audiencia más amplia.

Bertold Brecht está a favor de un arte popular:

“Es una opinión antigua y elemental que una obra de arte, en sustancia, deba actuar sobre todo los hombres, independientemente de su edad, educación y condición, el arte se dirige a hombres, a todos ellos, y no importa que

éste sea viejo o joven, trabajador manual o intelectual (con una cultura amplia o limitada).”¹

Hay dos palabras clave que definen nuestro mural: comunitario y colectivo. El mural es comunitario porque su función principal es comunicar en su entorno inmediato; no tiene otras pretensiones.

Pero, ¿a quién realmente se dirigen estos murales?

John Weber expone:

“Los murales orientados por la comunidad trabajan para una audiencia local sobre temas que conciernen a la comunidad inmediata, usando el arte como un medio de expresión por y para esta comunidad. Los artistas están envueltos en los problemas comunitarios, en la organización y en la respuesta de esta comunidad a sus trabajos. Son pintados en los barrios más pobres por gente de escasos recursos, casi siempre tienen un estilo figurativo, expresionista y son patrocinados por la comunidad o el gobierno.”²

Son colectivos porque están hechos por la comunidad, ésta toma la decisión, y los pinta: “el artista”, sólo es un coordinador.

La libertad de creación de los participantes en el TMC es el arma principal para motivarlos, para hacerlos sentir que el mural realmente les pertenece.

El verdadero arte comunitario es aquel que favorece el desarrollo de la comunidad, la cohesiona, la ayuda a enfrentar los cotidianos retos del mundo actual.

1.1.2 LA SOCIEDAD

El público, la gente de la calle, es lo más importante para el taller. La obra no puede ser un ente aislado; tiene por fuerza que influir en la sociedad.

Juan Acha expresa:

“En la producción artística existe una combinatoria de formas o signos que convierte la relación forma/contenido en signo/significado. Pero todo producto artístico cumple una función, cuyo valor se reduce a la vinculación popular que tenga.”³

1 Adolfo Sánchez Vázquez, *Texto de estética y teoría, Antologías - Lecturas Universitarias -* núm. 14, México, UNAM, 1982, p. 110.

2 Weber y Cockcroft, *Towards a Peoples Art*, Nueva York, Dulton, 1977, p.30.

3 Juan Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica el producto artístico y su estructura*, México, rct, 1981, p.19.

Por eso, toda acción positiva en la sociedad sirve para progresar, ya que el mercado, la ecología, los bienes de producción están interrelacionados. La superación individual y comunal es global.

Los murales comunitarios tienen una influencia mínima a consecuencia de la desinformación en los medios, ya que éstos exaltan la sociedad de consumo; la cual está creando una nueva generación: apática y controlada, y ésta requiere de positivas formas de expresión; el mural comunitario es, en cierta medida, un avance democrático de la sociedad. La apatía siempre conviene a los que manipulan, no a la sociedad; ya sabemos que la información es poder.

Ya Karl Marx explicaba la necesidad de llevar el arte a la sociedad:

“En lo concerniente al arte, ya se sabe que ciertas épocas de florecimiento artístico no están de ninguna manera en relación con el desarrollo general de la sociedad, ni, por consiguiente, con la base material con el esqueleto; por así decirlo, de su organización.”⁴

El arte –al inicio de este siglo– alcanza un desarrollo inusitado; es deber de los artistas y autoridades culturales llevar este desarrollo a la sociedad, aunque las autoridades, en lo general, estorban este desarrollo. Por lo que la responsabilidad debe recaer en la comunidad y en los artistas que pertenecen a ella.

1.1.3 LOS MEDIOS

El mal uso de los medios se ha vuelto un enemigo del pueblo, son una herramienta del poder para mantener el orden establecido. Michel Ragon opina:

“El libro y la pintura aparecen, pues, como los adversarios de la sociedad gregaria y del condicionamiento audiovisual. Para entrar en el mundo de la pintura, de la poesía y de la literatura escrita es preciso desconectarse de la civilización eléctrica. Para mayor abundamiento, la radio, y la televisión han transformado a todos en espectadores pasivos. La pintura, la música y el libro requieren participación, recogimiento y silencio, cosas raras en la sociedad industrial”.⁵

El taller une a los individuos, los convierte en un ente activo y los acerca irremediabilmente al arte.

⁴ Adolfo Sánchez Vázquez, *Texto de estética y teoría...*, op. cit., p.260.

⁵ Michel Ragon, *El arte para qué*, México, Editorial Extemporáneos, 1977, pp.24-59.

¿Por qué es tan importante el arte? Herbert Read puntualiza:

“La falta de educación artística, conduce a una atrofia de la sensibilidad. El hombre así atrofiado aspira a la violencia”.⁶

Por eso la creación artística, sobre todo la colectiva es indispensable para contrarrestar a la televisión, los pasquines, la publicidad que embrutece al mundo, porque la gente en sí está desvalorizada, asustada, no cree en sus habilidades para crear arte; cree en lo que dice la publicidad, que sólo sirven para trabajar, y en su tiempo libre, para beber y enajenarse. El TMC revaloriza esta situación aunque sea a una escala muy modesta.

1.2 ARTE

1.2.1 ARTE OFICIAL

El arte oficial vs. el arte alternativo. Esta polémica antigua, excusa de vanguardias, de artistas románticos al estilo Modigliani, nunca se va agotar. Es la fuente motivadora para continuar buscando, si no nuevos caminos en el arte, sí uno personal y diferente.

Esta misma vanguardia –creadora de artistas, visionarios, románticos–, siempre atacó el arte oficial, y éste se defendió ignorando y despreciándolos. Esta misma vanguardia, en este siglo, es la que se convierte en moda y se vuelve oficial.

¿Por qué criticamos tanto al arte oficial si en él, a veces, encontramos artistas genuinos?

Será, porque, Proudhon *dixit*, –refiriéndose al papel anestésico del arte–: “Hay que medir el grado de rebajamiento de las masas de un pueblo por la exageración de sus obras de arte y la importancia que se da a los artistas. Ha sido el secreto de los sacerdotes y de los déspotas: engañar al pauperismo de las masas con el prestigio de los monumentos. Los artistas, al desaparecer el propósito del arte, se convirtieron en los auxiliares naturales del sacerdocio y del despotismo contra la libertad de los pueblos. Ministros de corrupción, profesores de voluptuosidad, agentes de prostitución es lo que son quienes han enseñado a las masas a soportar su indignidad y su indignancia por la contemplación de sus maravillas”.⁷

⁶ *Ibidem*, p. 140.

⁷ *Ibidem*, p. 73.

El arte oficial es el arte del capitalismo, el arte del consumo; porque las galerías necesitan a la vanguardia para crear nuevos "artistas", y provocar consumo.

"La nueva industrialización, -recapitula Passolini-, ya no se contenta con que el hombre consuma; ahora ve en el consumo la única ideología posible".⁸

Pero no sólo el consumo afecta el arte; sino que la "vanguardia" convierte a éste, en un producto industrial.

Erich Kahler propone:

"Las vanguardias declaran que sus movimientos son los únicos que están de acuerdo con nuestra edad tecnológica, y quizá tengan razón al sostenerlo. No sólo utilizan ampliamente las técnicas mecánicas, sino que su funcionalidad ilimitada se da la mano con una tecnología dominante que persigue sus objetivos nunca definitivos de construir y afinar objetivos abstractos sin perder tiempo en sus implicaciones humanas, es decir, no funcionales".⁹

Pero si regresamos a la noción romántica de la vanguardia del siglo pasado, una vanguardia honesta y revolucionaria, ¿no sería, acaso, el taller comunitario, el H₂O, parte de ella?

Porque:

Es un arte de protesta, es nuevo. En los murales se conjuntan diferentes estilos, se mezclan diferentes técnicas: Son colectivos. Tienen un carácter local otorgado por las tradiciones. Además son narrativos y expresionistas. ¿Qué estas razones, acaso, no son las mismas características de lo que se conoce como posmodernismo?

Una crítica del arte oficial más generosa aceptaría al TMC como suyo. Pero la realidad es que no es tan generosa, ni tan crítica por eso los verdaderos artistas deben hacer a un lado los dictados de los "críticos" de arte y su vanguardia. La vanguardia se ha vuelto oficial y conservadora, sus defensores son los críticos de arte y, en general, a los críticos de arte no les gustan los murales comunitarios; es más, ni siquiera los consideran arte.

Habría que ver qué tanta importancia tiene la crítica oficial, y si ese es el verdadero reconocimiento al que aspiramos. En un arte hacia el pueblo de John Berger se da la respuesta:

"Pero el artista comunitario se enfrenta a una crítica más despiadada, la crítica de la calle! a veces más ignorante, más cerrada y más prejuiciada que los críticos

⁸ Guillermo Bonfil Batalla (comp.), *Cultura popular y política cultural*, México, FCE, 1976, p. 73.

⁹ Erich Kahler, *La desintegración de la forma en las artes*, México, 4a. edición, Siglo Veintiuno editores, 1978, p.108.

oficiales. Pero en la calle hay recompensas ya que la gente llega a comprender el esfuerzo del taller y es posible ganarse a este tipo de críticos mientras que el arte moderno difícilmente ganará la aceptación de la gente común".¹⁰

Sinceramente, la opinión de la gente común y corriente, es más importante que la de los críticos aunque, la verdad, nos gustaría ganarnos también el reconocimiento de éstos.

Quizá hemos sido injustos con este tipo de críticos –existen teóricos positivos y propositivos–, pero la experiencia es que muchos son como en este ejemplo de *Art in América* (mayo 1974): Brian O'Doherty se refiere al arte comunitario peyorativamente, los compara con periódicos murales, no les reconoce mucho valor artístico pero sí reconoce que por lo menos logramos acercar el arte a la gente, "aunque estos artistas al final sólo buscaban una audiencia más grande".¹¹ ¡Como si querer una audiencia más grande fuera un pecado!

Los artistas comunitarios, ante esta falta de respeto, no permanecieron con los brazos cruzados; y se pronunciaron en la famosa Declaración de los Artistas (*The Artist Statement*):

"Nuestros proyectos están localizados en las comunidades más pobres. Los críticos y los amantes del arte, es la gente que vive a los alrededores del mural. Los talleres trabajan con el apoyo de la comunidad. Ellos nunca preguntan por nuestras credenciales, nombre o prestigio. Ellos sólo demandan que el artista respete a la comunidad. Sólo si uno es testigo del entusiasmo de estos nuevos amantes del arte se da cuenta de la vitalidad y el potencial de los talleres". *The Artist Statement* William Walker y otros.¹²

Esto es una idea que nosotros, los artistas comunitarios en México, debemos seguir porque si tomamos la iniciativa en la calle, ¿por qué no tomarla en otras actividades pertinentes, sobre todo, si se trata de defender nuestro trabajo?

Se podría crear un arte popular que defendiera a las masas, que las dignificara; por supuesto, éste sí existe: está en el teatro callejero, en las antiguas carpas, en las películas de Tin Tán, en mucha de la música popular, en la lucha libre y en la finta de la "bicicleta" del *Gansito* Aaron Padilla. En la pintura es más difícil encontrarlo a consecuencia de la carencia de educación cultural. Pero el TMC es arte popular verdadero que no artesanías. Esto sin menospreciar a las artesanías, donde podemos,

10 Weber y Cockcroft, *op. cit.*, p.21.

11 *Ibidem*, p. 222.

12 *Ibidem*, p.xiv.

también, encontrar verdaderas obras de arte. Pero no es nuestra intención, en este momento, definir la palabra arte; René Berger explica la dificultad de este concepto:

“La primera consecuencia es la dificultad de emplear el concepto del arte, pues aunque siempre resulte conveniente disponer de una palabra para designar un conjunto común de preocupaciones, un objeto, no queda más remedio que admitir que hemos llegado a un punto en que, bajo el término de arte, dejamos hoy de ver las mismas cosas”.¹³

Aunque este último concepto no aclare nada, sí nos da más libertad para explorar otros caminos, y así podemos proponer que el TMC es un verdadero arte popular, Venturi Lionello lo sugiere al afirmar:

“Otra forma muy recomendable de comprender la pintura es la práctica de ella. Es, sin duda, una de las mejores formas, mas no a causa de los motivos que por lo general se le atribuyen. Si nuestra sensibilidad artística entra en contacto con la naturaleza; si retratamos una hoja o un árbol, un hombre o un animal; si mediante la tarea de pintar estudiamos la relación existente entre la figura y el espacio, entre la superficie y la profundidad, la línea y la plasticidad, el color y la luz y no sólo eso, sino también si podemos percibir la íntima correspondencia entre la vida del tema y lo que lo rodea, y las consecuencias teóricas o morales de esa correspondencia entonces nos será dado adquirir una imaginación perfectamente adiestrada, capaz de comparar nuestra propia reacción hacia la naturaleza con la reacción de todos los artistas del presente y pasado”.¹⁴

Nunca hay que aceptar autoridades sin cuestionarlas; por eso podemos afirmar que para entender el arte, no hay nada mejor que la participación, que todos seamos artistas en la medida de nuestras posibilidades, esto resultará en el verdadero arte popular.

1.2.2 ARTE ABSTRACTO

Personalmente he preferido siempre un arte figurativo; pero no pretendo llegar a la ya muy sobada discusión entre arte abstracto y figurativo. Debo plantear el porqué de la preferencia de este último, dentro del H₂O.

Diego Rivera explica en el libro de Bertram Wolfe:

“Una vez le pregunté (a Diego) que pensaba del arte no objetivo y expresó su admiración por pintores como Klee y Kandinsky, además de, como solía, por la constante experimentación de Picasso. A ello agregó: El pintor puede y debe

¹³ René Berger, *Arte y comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 27.

¹⁴ Adolfo Sánchez Vázquez, *Texto de estética y teoría...*, op. cit., p. 199.

abstraerse de muchos detalles al crear su pintura. Toda buena composición es, por encima de todo, una obra de abstracción. Los buenos pintores lo saben. Pero el artista no puede ignorar el sujeto sin que su trabajo sufra un empobrecimiento. El sujeto es para el pintor lo que los rieles para una locomotora. No le es posible prescindir de él. Sólo cuando el artista ha seleccionado un sujeto afín a él, apropiado a sus propósitos y atractivo, quedará en libertad de crear del mismo una forma plástica completa. El sujeto bien seleccionado libera al pintor para la abstracción, sin dejar por ello de guiarlo. Cuando rehúsa buscar el sujeto apropiado para sus experimentos plásticos, no se crea que deja de tener sujeto. Sus métodos plásticos y teoría estéticas personales se convierten en su sujeto, con lo que no hace otra cosa que volverse ilustrador de su propio estado de ánimo, el que probablemente sólo tenga una pequeñísima parte y lo que constituye el secreto del fastidio que uno siente en tantas exposiciones de arte moderno".¹⁵

Pero el problema principal, en el arte mural comunitario, es que se ha usado el arte abstracto para crear un estilo gráfico de decoración el cual está en contra de los principios del TMC. Porque el arte abstracto puede tener un gran valor plástico, pero, cuando éste se usa como diseño gráfico, se empobrece.

Es característico del arte abstracto su fuerza expresiva, al cual se llega gracias al desarrollo de un lenguaje y/o simbología personal después de años de esfuerzo y dedicación.

Los murales abstractos generalmente se convierten en diseño gráfico, porque:

1. Cambian de objetivo; de uno expresivo a uno decorativo.
2. Al cambiar de dimensión no existe un toque personal íntimo, perdiendo su fuerza expresiva.

En hacia un arte del pueblo se da un ejemplo de este fenómeno:

"Los urbanistas profesionales hablaban de solucionar los males de la vida urbana al no encontrar la solución trataron de disfrazarla. El American Institute of Architecture explica que el mayor defecto del (gray zone) cinturón de miseria. Es que lo vemos demasiado; acaso no se podría esconder o por lo menos disimular aquello que distorsiona lo mejor de nuestra ciudad. El gobierno decide darle brillo a lo gris y decorar las ciudades con Grandes Murales decorativos a las que llamaremos -Supergráfica-."

15 Bertram Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México, Diana/SEP, 1986, p. 338.

Ejemplo de supergráfica: entre 1967 y 1973, City Wallsinc, una organización de Artistas, con la ayuda del gobierno de Nueva York, maquilló las paredes de los barrios; ya Harold Hayder, crítico de arte del *Chicago Sun Times* prevenía el peligro de la supergráfica, que desplaza al mural comunitario; "ya que es más fácil apoyar arte decorativo de ejercicios abstractos de forma y color, que un verdadero arte de Contenido Social".¹⁶

En la ciudad de México tuvimos otro ejemplo; en la plaza de la Banca Nacionalizada se plasmó una supergráfica con diseños abstractos no integrados con el estilo del Centro Histórico...RIP.

Quiero dejar claro: para nada estoy en contra del arte abstracto; ni niego los avances en el arte moderno, pero este tipo de arte por el momento no entra dentro de los objetivos del TMC.

Lo que no se puede desdeñar son las técnicas pictóricas del Arte Abstracto.

1.2.3 ARTE REVOLUCIONARIO

Se ha criticado al arte abstracto, al oficial, al de las galerías, al del consumo.

Con el derrumbe del socialismo se es fácil criticar al arte revolucionario y a la izquierda en general.

Hubo muchos artistas de izquierda, dogmáticos, pero bien intencionados que cometieron un grave error. Según Bertold Brecht:

"Existen muchos artistas (y no de los peores) que están decididos a no hacer de ningún modo arte sólo para esta pequeña minoría de iniciados y que desean crear para todo el 'pueblo', es una intención democrática, pero -a mi entender- no del todo democrática. Es democrático hacer del 'pequeño círculo de entendidos' un 'gran círculo de entendidos'".¹⁷ Esto explica el grave error del realismo socialista y de los artistas de izquierda en general.

Los muralistas mexicanos, muchos de ellos, también sacrificaron calidad a cambio de comunicar.



16 Weber y Cockcroft, *Towards peoples ...*, op. cit., p.37.

17 Adolfo Sánchez Vázquez, *Texto de estética...*, op. cit., p. 110.

El TMC, —a consecuencia de la falta de preparación de sus integrantes, que resulta en una falta de concepto de plástica—, se compara negativamente con el arte moderno tradicional, aunque no se le puede considerar mediocre: Ya que los participantes crean a medida de sus conocimientos; en pocas palabras, hacen su mejor esfuerzo, y muchas veces van más allá de sus posibilidades.

Su importancia recae en la participación, en el despertar de las sensibilidades artísticas.

Por otra parte, se puede crear un arte revolucionario que comunique alta calidad. A la mente se viene el más obvio ejemplo, *Guernica* de Picasso.

La relación entre los integrantes del mural comunitario y los grupos de izquierda, es mala. La izquierda, así como cualquier otra tendencia política, siempre quiere imponer el contenido.

Las publicaciones izquierdistas generalmente han alabado los murales comunitarios, pero en privado han pedido una pintura más cercana a la gráfica: más organizada (más burocrática).

No sólo la izquierda está en desacuerdo; cualquier persona tiene derecho a una opinión; y he aquí:

Los feministas la atacan por machista

Los radicales de oportunista

Los moderados de ser anarquista

Los pacifistas de violentas

Los grupos homosexuales de sexista

Los padres de familia de pornográficas

Por otro lado, no hay duda que los murales se han ganado a pulso muchos de los calificativos.

Pero siempre queda la impresión que los ataques son prejuiciados, superficiales, puesto que también muchas izquierdas son revolucionarias sin tener una verdadera experiencia de base, ni conocer las idiosincrasias de las comunidades, critican para no quedarse callados.

Por otra parte, la izquierda tradicional siempre ha preferido a la ciencia que al arte: deseaba tractores, plantas nucleares, fábricas; en fin, 'progreso', a lo que Frank Lloyd Wright dedica estas líneas proféticas.

...El arte y la religión desperdician su prestigio. Las dos riquezas del espíritu humano se convierten en crematísticas y lo mismo sucede, por consecuencia, con la vida entera. Ahora, la ciencia, más útil al comercio que el arte o la religión, aumenta su envergadura. La gente ya no echa de menos las necesidades artísticas o religiosas: compra sucedáneos. En nuestros días, el comerciante se ha convertido en el maestro

de canto y danza, en el gran árbitro en materia de casa y mesa. Como el arte, de ahora en adelante, es sospechoso de alineación burguesa, todo el mundo quiere ser 'científico'. Los arquitectos quieren ser considerados como ingenieros, los pintores como tecnólogos, los sociólogos dicen ser 'ciencias humanas' y el arte urbano ha convertido, por un golpe de varita mágica, en ciencia del ambiente. Que esta desafección por el arte a favor de la ciencia se haga por motivos políticos que se llamen de izquierda no deja de ser asombroso. Son las invenciones de los sabios las que han permitido el engrandecimiento cotidiano del capitalismo. Por el contrario, el arte le sirve de bien poco. A menudo incluso, es para el capitalismo como un insecto molesto que zumba desagradablemente en sus oídos.¹⁸

En conclusión, a causa de la falta de capacidad de respuesta en la cual se encuentra la izquierda, hoy en día el TMC junto con otros artistas visuales, poetas, filósofos, escritores y todos aquellos hombres y mujeres preocupados en comunicar sus inquietudes pueden ser una alternativa a los grupos capitalistas en el poder, al crear una polémica en torno al rescate de los verdaderos valores humanos, artísticos, ecológicos y de justicia social.

¹⁸ Michel Ragon, *El arte para...*, *op. cit.* p. 64.

CAPÍTULO II. ANTECEDENTES HISTÓRICOS RELEVANTES AL TMC

2.1 EL TMC INFLUENCIA INTERNACIONAL

2.1.1 ORÍGENES

Este subcapítulo es una breve reseña histórica de lo que ha sucedido dentro del muralismo comunitario a nivel internacional.

El taller de pintura mural comunitario no es un concepto nuevo. Sus orígenes se remontan a la Edad de Piedra, cuando la pequeña comunidad era la base de la subsistencia.

El muralismo es en general, a diferencia de la pintura de caballete, un arte público, o para la gran comunidad, y también es de autor. Fue evolucionando hasta llegar el mural comunitario y colectivo, el cual caracteriza al TMC. El muralismo empieza con la pintura Rupestre, y se puede considerar a unos de los primeros ejemplos del TMC, los que se encuentran en las Cuevas de Altamira o en Baja California Sur. No fueron propiamente murales ya que fueron pintados en las paredes de cuevas y no en muros, pero sí fueron superficies aunque no de casas o edificios propiamente dicho. Estos primeros murales fueron pintados por chamanes sacerdotes al servicio de la pequeña comunidad a diferencia de los murales siguientes como los prehispánicos de Cacaxtla, Bonampak, Teotihuacán. Estos murales ya fueron pintados por artistas, dirigidos por sacerdotes al servicio de una gran comunidad, y se encuentran en centros ceremoniales muy importantes.

Básicamente son similares a los murales pintados por los egipcios, griegos y aun los de las catedrales renacentistas, claro, guardando todas las proporciones, atribuyéndole esto a las diferentes necesidades culturales de sus respectivas comunidades.

El muralista que más admiro del renacimiento es Giotto. Viajando por Italia uno ve innumerables murales en casas, palacios, universidades y aun en las paradas de los camiones. La sensibilidad se vuelve inmune ante tanto mural, estatua y edificio antiguo. Como buen turista viajé a Assisi. Entré a el convento franciscano, quedando impresionado por la monumentalidad de las figuras, el color; pero, sobre todo, por la espiritualidad de la obra, me acerqué a ver la ficha documental para conocer el

nombre del autor –yo no conocía mucho de pintura– apenas tenía 16 años; pero el nombre de Giotto quedó grabado en mi memoria.

Después del Renacimiento, la pintura de caballete dominó el panorama, aunque encontramos significantes ejemplos en el movimiento manierista y en las catedrales y conventos del nuevo mundo.

En el siglo XX da comienzo el nuevo renacimiento muralístico que comprende tres movimientos importantes.

1. El muralismo mexicano representado por Diego Rivera, Siqueiros y Orozco; murales de autor al servicio de la Gran Comunidad.

2. *El New Deal*. Después de los treinta comprende murales de autor pero pintados al servicio de la pequeña comunidad (reseñado en el siguiente punto). Similares a este ejemplo encontramos los murales pintados al triunfo de las revoluciones socialistas de China y la URSS de donde sale el término de realismo socialista.

3. El muralismo comunitario como resultado del movimiento del 68. Con el nuevo despertar de la juventud y, por consiguiente, de nuevas inquietudes políticas. *El black power*, hippismo, pacifismo, chicanismo, ecologismo, feminismo, etcétera.

El TMC tuvo presencia generalmente en los barrios más pobres de las grandes ciudades del mundo. Berger explica el porqué de este fenómeno:

“¿Cómo dejar de ver que algunas ciudades desempeñan hoy en el mundo el papel de puntos ‘calientes’? Por ejemplo, Nueva York, París, Londres. No es que cuenten forzosamente con la mayor cantidad de artistas creadores, ni con los mejores (pese a la ley de los grandes números); es que la creación artística incluye progresivamente mayor cantidad de ‘medios’ que la señalan, la difunden y la acreditan (prensa, radio, TV, etc.) exigiendo que los veamos como actual parte integrante del ‘acontecimiento’.”¹

No es raro que el taller de muralismo comunitario tenga también su mayor impulso en estas ciudades, pues el arte moderno no se difunde si no es en una de estas ciudades ‘calientes’ aunque a los ejemplos anteriores dentro del mural comunitario habría que agregar otros tres grandes centros: Chicago, el sur de California y México. Este muralismo se caracterizó por estar dirigido a la pequeña comunidad manteniendo su carácter de mural de autor. De este movimiento nace la filosofía del H₂O. Sin Manrique, de Arte Acá, Arnold Belkin, los miles de pintores comunitarios como el de Chicago Mural Group y menos aún con los valiosos ejemplos de Diego Rivera y el New Deal, difícilmente hubiera podido surgir un grupo como el H₂O.

¹ René Berger, *Arte y comunicación*, op. cit. p.26.

Porque nosotros, y otros ejemplos que menciono más adelante fuimos un paso más allá. Porque dejamos a un lado el ego para crear un muralismo colectivo y democrático. Por lo tanto, más participativo que los ejemplos anteriores.

Además a diferencia de los murales espontáneos, de los graffities, de los murales de las bandas con aérosoles, nuestros murales incorporan el oficio.

Esto quiere decir que el instructor, ya sea artista o técnico, enseña a la comunidad elegida a pintar murales colectivos con cierta dificultad técnica, de ninguna manera son murales improvisados.

2.1.2 THE NEW DEAL

La mayoría de los libros sobre mural comunitario son estadounidenses, y cuando escriben sobre los orígenes siempre empiezan en el periodo del New Deal de Roosevelt en los años treinta.

Por lo tanto habría que entender qué fue el New Deal, etapa donde los murales sí fueron comunitarios pues se localizaban en edificios públicos pero en pueblos y comunidades pequeñas. Los murales son de autor o de un grupo de artistas, en otras palabras, la comunidad no participó plenamente en ellos y generalmente había un compromiso entre el artista, el gobierno y las autoridades locales para decidir sobre el tema y el estilo de los murales.

En pocas palabras no siguen exactamente el espíritu del H₂O.

¿Qué es el New Deal?

A finales de los veinte los Estados Unidos entran en la gran depresión: ciudadanos sin empleo, campesinos sin tierras y todos los efectos que ocasiona una gran crisis económica.

En los treinta Roosevelt toma el poder y crea varios programas sociales para hacer del país un lugar más justo y equitativo, a esto se le llama "New Deal" o nuevo trato.

R. D. Mackenzie escribe:

"Roosevelt quería una vida de abundancia para todos los americanos, siendo un aristócrata él se refería no sólo a la abundancia material sino también a la cultural."²

Por lo tanto, crea dos programas para ayudar a los artistas: Work Progress Administration (WPA) y Federal Arts Program (FAP).

2 R. D. Mackenzie, *The new deal for artist*, Princeton, Paperbacks, 1973, p.203.

El proyecto llegó a emplear 5 000 artistas que produjeron 2 250 murales y 13 000 esculturas para edificios públicos.

Mucho del arte que después dominó la escena artística mundial nace en este periodo; pienso en artistas como Jackson Pollock, que trabajaron para el WPA, para después destacar como abstracto expresionista.

Pero, ¿cuál era la filosofía detrás de estos programas? Mackenzie continúa:

"El jefe en WPA Holgen Cahill estaba en favor de que la masa participara y dejar el juicio de calidad a la posteridad. Él lo único que cuidaba era que hubiera una técnica y habilidad adecuada. Cahill creía que un gran movimiento en la que participara un gran número de artistas, produciría un pequeño grupo de grandes artistas como en París cuando el movimiento impresionista. Los motivos de Cahill siempre fueron artísticos no burocráticos ni políticos esa fue la clave de su éxito. El dinero de este movimiento fue reducido por culpa de los conservadores en el congreso y fue completamente abandonada por Roosevelt cuando empezó la segunda guerra mundial."³

No todos los murales fueron de autor; un ejemplo de arte mural colectivo de la WAP fue:

"Grant Wood trabajando en la Universidad de Iowa supervisó un proyecto de murales comunitarios patrocinados por la universidad, veintidós artistas trabajando en un alberca convertida en taller en donde pintores conservadores y radicales lograron subordinar los egos para trabajar como un grupo. Cuando llegó a faltar el dinero vivieron en tiendas de campaña, las mujeres cocinaban con el estilo del ejército y algunos salían a trabajar para conseguir fondos y continuar el grupo. Los críticos acostumbrados a tratar con individuos no con grupos desdénaron este esfuerzo pero aun así este grupo obtuvo reconocimiento."⁴

2.1.3 68 LA PROTESTA

A finales de los sesenta hubo varios movimientos juveniles en el mundo. En Francia casi hay una revolución socialista: en este movimiento *Los muros toman la palabra*: título de un libro (Editorial Extemporáneos, 1970), donde se recogen todo los mensajes que los jóvenes escribían, en la pared. Los muros se vuelven una forma de comunicación, el grafiti evoluciona hasta convertirse en una nueva forma de comunicación entre el arte y la poesía.

³ *Ibidem*, p. 80

⁴ Weber y Cockcroft, *Towards a peoples...*, op. cit., p. 109.

En los Estados Unidos hay diferentes causas que alimentan al renacimiento del mural.

1. Es político pero a diferencia de los otros países es que no sólo es de izquierda sino que está enfocada a una lucha contra la guerra de Vietnam.
2. Es racial, primero los negros después los hispanos, con diferentes resultados, pintan las paredes para reafirmar su identidad.
3. La psicodelia, las drogas, las nuevas religiones, en fin todo lo que significa el movimiento hippie y que en algunos aspectos se fue desarrollando al naturismo hasta llegar a ser un componente del nuevo movimiento ecologista.

El *Mural Manual* describe cómo se inicia el muralismo en E.U.

Empieza en 1967, en la primavera, en el barrio negro, al sur de Chicago, William Walker y 20 artistas pintan el exterior de un edificio que estaba condenado a demolición. Se llama *The wall of respect (La pared del respeto)*.

A la inauguración asistieron músicos que tocaron jazz, escritores que leyeron poesía, todo un movimiento comunitario que no necesitó patrocinadores.

Hubo enemigos, cartas amenazadoras a los artistas pero la comunidad los apoyó y hasta se conyirtió el mural en un atractivo turístico. En 1971, el fuego destruyó el edificio donde se encontraban los murales, algunos fragmentos se salvaron y se encuentran actualmente en la escuela Malcolm X.⁵

2.1.4 LOS SETENTA

En los sesenta el movimiento tomó forma pero se desarrolló en los setenta. He aquí algunos de los hechos más importantes

The CMG

En 1970 se funda el Chicago mural Group CMG por Walker, Eda y Weber.

1970 El manifiesto del movimiento se escribe por William Walker, Eugene Eda, John Weber y Mark Rogovin.

1971 La primera exposición: *Murales para la gente* en el Museo de Arte Contemporáneo en Chicago.

1972 Rogovin funda el PAW (Pública Art Workshop) (el taller del Arte Público).

1973 Se escribe el *Mural Manual* de Rogovin, Burton y Highfill.

5 Rogovin, Burton y Highfill, *Mural Manual*, 2a. edición, Boston Town, Beacon Press, 1975, p. 113.

1974 Walker sale de este grupo en 1974 para fundar International WallsInc.

1975 Para este año cerca de 200 paredes se habían pintado sólo en Chicago.

Probablemente el grupo más exitoso en cuanto a este movimiento sea el CMG ellos como grupo consiguen varios patrocinadores entre ellos el gobierno por medio del NEA (National Endowment for the Arts)

El CMG es un taller constituido por normas muy estrictas, tienen una estructura muy rígida que les ha permitido sobrevivir tiempos difíciles; por ejemplo, las condiciones para ingresar al grupo son:

1. Tener experiencia en haber pintado murales.
2. Empezar como aprendiz sin paga.

El movimiento muralístico no sólo es exclusivo de la ciudad de Chicago, resurge por todos los Estados Unidos tanto en escuelas como en barrios. Hasta llegaron a ser parte del programa de artes de algunas universidades.⁶

Otros grupos son:

- a) Summerthing 1968 a 1974. En Boston, Massachusetts pintaron unos 70 murales. Este grupo no tuvo una tendencia política muy definida, su filosofía era el Arte por el Arte.⁷
- b) Haigh Ashbury Muralist de San Francisco, California. Pintaron el famoso mural: *The rainbow people* 1972 contra la guerra de Vietnam.⁸

Hay miles ejemplos más; imposible citar todos. Como también los de otros países, pero vamos a dar una idea.

2.1.5 OTROS PAÍSES

EN CHILE

UN RESUMEN

Con el gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende surgió un movimiento cultural del pueblo, los murales no fueron la excepción y quizá el grupo más representativo fue las Brigadas Ramona Parra. Los murales estaban influenciados por Fernando Leger, el cubismo y el muralismo mexicano. Su filosofía era rescatar

⁶ Weber y Cockcroft, *Towards a peoples...*, op. cit., pp. 148-149 y 159.

⁷ *Ibidem*, p.54.

⁸ *Ibidem*, pp. 188-189 y 261.

siempre lo positivo con imágenes de la vida diaria, como el trabajo, las fiestas, etcétera. Su modo de trabajar era sencillo y rápido: mientras uno o dos miembros dibujaban los contornos con la línea gruesa, los demás, alrededor de doce, pintaban los espacios con colores muy brillantes. Los murales se encuentran generalmente en unidades habitacionales, mercados y fábricas. En la plástica socialista esto fue definitivamente un avance comparado al realismo socialista que proponían las burocracias. (Nomenklatura). Cuando cayó Salvador Allende se llevó, de paso, a las Brigadas Ramonas. Lástima.

Murales hay en todo el planeta: Australia, Inglaterra, Nueva Zelanda, Francia; en la Unión Soviética antes del derrumbe del socialismo. Si uno quiere tener más información ésta se puede encontrar en el *Community Mural Magazine*, revista trimestral, editada en Chicago. De murales comunitarios en los últimos años son miles de ejemplos, repito, imposible citar todos.

Pero si uno viaja al extranjero sólo hay que ir a visitar los barrios pobres de ciudades grandes para darse cuenta de su importancia y extensión. Para citar un ejemplo:

Dos murales en Inglaterra,

1. *The battle of cable street*, 1983

2. *From protest to progress*, 1981

Dirigidos por Desmond Rochfort.

Fueron murales pintados con el tema de la discriminación racial en el este de Londres, zonas muy pobres donde habitan muchos artistas y negros.

Estos murales fueron atacados por organizaciones fascistas. Los dos murales han sido restaurados.⁹

2.1.6 CHICANOS

Probablemente los murales en el escenario internacional más importante para nosotros son los murales chicanos.

Para los norteamericanos, el arte latino siempre ha sido étnicopasional, de colores fuertes, y siempre se ha visto al arte mexicano o latino con curiosidad aunque nunca se le ha reconocido a la fecha su valía dentro del movimiento de Arte Moderno, a excepción de Tamayo.

El Arte Chicano es esencialmente mexicano:

1. En los colores

2. En la forma (con gran influencia de los tres grandes)

⁹ Desmond Rochfort, "Murals Against Racism", en *Community Mural Magazine*, otoño, 1983, pp. 14-15.

3. En las imágenes (de dioses prehispánicos, fauna y flora, tropicales, Virgen de Guadalupe).
4. En las figuras de culto. (Frida Kahlo principalmente.)

El arte chicano se ha superpuesto a la discriminación cultural. Esto ha resultado en un trabajo muy fuerte, espontáneo y creativo; por otra parte la mayor facilidad que existe en USA para acceder a los medios ha contribuido a una mayor difusión que los murales comunitarios de nuestro país. También esto se explica a causa del poder económico-político que van ganando en la lucha por la subsistencia diaria.

Shifra Goldman nos explica qué ha sucedido:

"El arte chicano trata de recapturar lo mexicano, imágenes que en el mismo México la élite artística desecha en su afán de internacionalizarse. En los sesenta nace el movimiento Chicano influenciado por el movimiento negro *Black Power*".

El arte chicano surge como un arte contestatario de lucha política perteneciente a la clase trabajadora. Hoy en día este arte se ha transformado en un arte para la clase media, menos de lucha política, más de un arte personal expresionista, aunque todavía mexicanista. Esto se debe a dos factores.

1. Un sector de la comunidad chicana ha logrado superar el nivel económico en el que se encontraba
2. Los artistas, al ganar reconocimiento han ganado más dinero por lo consiguiente, se han aburguesado

Hoy en día ya existen galerías exitosas especializadas en arte chicano. El muralismo chicano se manifiesta principalmente en el sur de California, en este estado hay más de 2 000 murales, pero no sólo aquí sino también en Texas, en Nuevo México, en fin a lo largo de los estados fronterizos, aunque también podemos encontrar murales en Chicago, en Denver, y hasta en Las Vegas.¹⁰

Para darnos una idea de la importancia de este movimiento, el famoso crítico de arte Robert Hughes escribió en *Time Magazine*:

"Entre los muralistas más exitosos encontramos a los 4, Los Four, Carlos Almaráz, Gilbert Luján, Frank Romero y Beto de la Rocha."¹¹

Es muy importante que *Time Magazine* reconozca estos artistas porque les da una aceptación casi oficial, a lo que ellos nunca aspiraron.

Otro mural importante es el de *Balboa Park* por un grupo de pintores mexicanos chicanos y americanos anglosajones que fundaron el Centro Cultural de la Raza en San Diego, California.

¹⁰ Shifra Goldman, *Arte Chicano*, Berkeley C.A., Chicano Students Library, 1985, p. 9.

¹¹ Robert Hughes, "Arte Latino", Nueva York, en *Time Magazine*, julio II, 1988, p. 62.

2.2 EL TMC INFLUENCIA NACIONAL

2.2.1 MURALISMO TRADICIONAL



En este subcapítulo se verá el desarrollo del H₂O y algunos ejemplos relevantes de la historia del muralismo en México que influyeron en nuestro grupo.

El edificio de San Ildefonso, en la ciudad de México, podría ser el primer ejemplo de muralismo colectivo, —ya que muchos pintores cooperaron para decorar este recinto—, pero no es así ya que cada pintor trabajó en su propia individual obra. Sólo que lo hicieron en el mismo edificio, esto sin querer negar la calidad pictórica de los murales de Orozco, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Siqueiros y otros destacados muralistas.

El primer experimento del TMC es de Diego Rivera, “ni más ni menos”. Fue en el edificio de la SEP, obra encomendada a Diego en los veinte por Vasconcelos.

Diego Rivera fundó un sindicato de artistas para pintar junto con él los murales de la SEP, pero nadie mejor que Bertram Wolfe para explicar lo que aconteció:

“Terminado el Patio del Trabajo, Diego fijó su atención en la porción mayor del gran patio. Habría confiado dicha porción como director que era de la totalidad de la empresa, a un número de pintores jóvenes pertenecientes al sindicato. Pero el patio del trabajo habría quedado lleno con su incansable brocha y su desbordante imaginación, mientras aquellos se dedicaban a discutir decorando tan sólo partes insignificantes de los muros todavía vírgenes. El trabajo colectivo sonaba muy bonito en teoría, pero en la realidad se dificultaba. Es posible que no tuvieran el necesario adiestramiento o que fueran en extremo discrepantes en cuanto a estilos y temperamentos, o que Rivera haya tenido la culpa por no imponer su autoridad como director de la obra. De cualquier modo, ni se habría avanzado como debía ser, ni los cooperativistas de marras, al trabajar por separado, tampoco pudieron dar mucho de sí. Los ‘colectivistas’ acabaron separándose para trabajar individualmente, cada uno ayudado por colaboradores. Aun así, para cuando Diego terminó su patio y un mundo de vida se agitaba en sus muros, los ‘colectivistas’ apenas si habían completado cuatro de las veinticuatro pinturas que, de acuerdo con el contrato debían haber hecho en ese mismo lapso. Vasconcelos decidió que el plan colectivista era utópico, y que el contrato no habría quedado cumplido según lo estipulado, en virtud de lo cual pidió a Rivera que terminara él mismo el otro patio y los tres pisos completos, salvo la sección de escudos de los estados.”¹²

Diego Rivera se decepcionó de este tipo de muralismo aunque siempre se rodeó de ayudantes aprendices los cuales —muchos de ellos— destacaron después.

De Diego Rivera ya mucho está dicho y escrito, su gran importancia como precursor del muralismo en México, el cubismo, sus ideales, la técnica del fresco

¹² Bertram Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, op. cit., pp. 150-151.

que él rescató, todo esto y más. Los talleres comunitarios le debemos mucho, pero lo más importante es su amor a México, el rescate cultural de lo mexicano y su capacidad de trabajo; nadie mejor que Frida para explicar estas ideas.

“Ningunas palabras pueden describir la inmensa ternura de Diego hacia las cosas bellas... En especial ama a los indios... por su elegancia, su belleza, y porque son la flor viva de la tradición cultural de América. Ama a los niños, a los animales, en especial a los perros mexicanos sin pelo, a las aves, las plantas y las piedras. Su diversión es trabajar; detesta las reuniones sociales y le encantan las fiestas auténticamente populares... Su capacidad de energía acaba con relojes y calendarios... En medio de la tormenta que son para él reloj y calendario, trata de hacer, y lo ha hecho, aquello que considera justo en la vida: trabajar y crear...”¹³

No sólo Diego se aproxima al espíritu del H₂O, sino también Siqueiros.

En 1949, en un edificio colonial en San Miguel Allende, donde hoy se encuentra el Centro Cultural “El Nigromante”, antes fue un cuartel. El maestro con un grupo de alumnos trató de pintar un mural colectivo con el tema de Allende. Existe un libro de Siqueiros *Cómo se pinta un mural*, donde narra este experimento. Por cierto, a mediados de los ochenta este centro cultural funcionó para dar clases de muralismo a las cuales asistió gente de todo el mundo. Estas clases fueron impartidas por un español, el maestro Linaza y patrocinadas por el INBA.¹⁴

En los cincuenta, Chávez Morado organizó el taller de Integración plástica en la Ciudadela, asistieron becados de Bellas Artes y había materiales en abundancia.

Este grupo colectivo, tenía la filosofía del H₂O, dejar las individualidades para acoplarse a un sólo estilo. En esa época, se experimentó con los nuevos materiales acrílicos. Un mural que fue pintado por ellos se encuentra en la cuenca del Palapaopan en 1956. Entre los integrantes se encontraban muchos de los Fridos, Guillermo Murray, Arturo Estrada Bustos y Héctor Ayala, quien me platicó este hecho.

2.2.2 MURALISMO NO CONVENCIONAL

En 1968 se pintó un mural colectivo del cual se tiene el testimonio gracias a una película corta documental producida por la UNAM y dirigida por Raúl Kamffer.

¹³ *Ibidem*, p.345.

¹⁴ Rose Tanner, “Mexican Mural movement alive and well in San Miguel Allende”, en *Community Mural Magazine*, invierno, 1986, p. 12.

Dejemos que Daniel Cazés en un artículo que escribió para *La Jornada* nos describa este mural. "Mural colectivo en CU".

"Hoy hubo más festivales domingueros artísticos-políticos tan concurridos como hace una semana. En CU, además de música, canciones, poemas y tandas, varios pintores continuaron el mural iniciado hace ocho días. Se trata de una obra colectiva sobre las láminas que ocultan el andamiaje para la interrumpida reconstrucción de la estatua de Miguel Alemán abrazando a la Constitución y vestido con la toga doctoral. El monumento, erigido en la explanada de Rectoría por el mismo presidente al que representa, ha sido dinamitado en varias ocasiones. La última vez, en junio de 1966, perdió la cabeza. Desde entonces permanece entre láminas acanaladas. Se ha sugerido sustituirlo por una estatua de Justo Sierra, pero la actual administración de la UNAM ha dejado en suspenso cualquier decisión. Así, la mediocre escultura musoliniana de Asúnsolo (que cuando Alemán se afeitó el bigote hizo lo mismo con su efigie), deja su sitio el fresco de los pintores que de esta manera se han incorporado al movimiento. Entre ellos estaban Electra Arenal, Gustavo Arias Murrueta, Alfredo Cardona, José Luis Cuevas, Roberto Doniz, Jorge Emmanuel, Manuel Felguérez, Miguel Hernández Urbán, Francisco Icaza, Benito Messaguer, Adolfo Mexiac, Guillermo Meza, José Muñoz Medina, Carlos Olachea, Mario Orozco Rivera, Manuel Pérez Coronado, Pedro Preux, Fanny Rabel y Ricardo Rocha."

Jueves 25 de agosto de 1988.

Después del 68 mucha gente, debido a la represión, pintaba murales incitando a la juventud a la lucha guerrillera.

Ejemplos son los murales de Falcón con imágenes del Che Guevara en CU o el mural de 1972 en la EPA (Escuela Preparatoria Activa) pero este mural sí fue colectivo pintado por los alumnos y dirigido por Melecio Galván.

En el barrio de Tepitito a finales de los setenta y ochenta se formó el Grupo Tepitito Arte ACA el cual encabezó Daniel Manrique; al principio los murales se trabajaron en grupo pero poco a poco el señor Manrique se fue quedando solo.

Para ver muestra de estos trabajos, sólo hay que caminar por Tepitito.

BELKIN

El recién fallecido Arnold Belkin, maestro de la ENAP en pintura mural, siempre pintó sus murales de autor aunque recurrió a sus alumnos de ayudantes. Él tenía la teoría de una producción cinematográfica donde él era el director, y otros el guionista, el fotógrafo, el pintor, la secretaria, etcétera.

Belkin al dar sus clases pintó varios murales colectivos con sus alumnos pero no tienen la fama y calidad de sus propios murales.

En el *Community Mural Magazine* se escribió un artículo el cual aquí resumo:

1. "No hay ninguna duda, Arnold Belkin es un optimista, sus figuras son idealizadas e impecablemente pintadas.
2. Belkin es digno heredero de la gran tradición muralista mexicana.
3. Probablemente uno de sus mejores murales fue el pintado en la UAM Iztapalapa."¹⁵

Para nosotros los mexicanos este último mural es importante, porque no sólo recobra imaginaria azteca, el fuego de la vida, sino que también menciona la matanza del 2 de octubre, tema tan importante para que los universitarios no olvidemos nuestra historia.

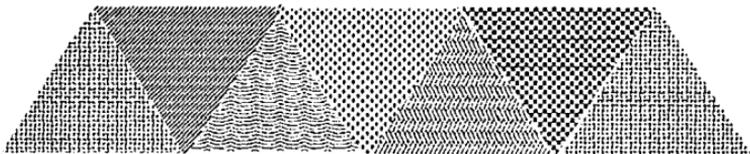
Entre 1985 a 88, del temblor a las elecciones. Hubo muchos ejemplos de murales comunitarios.

Después del temblor:

1. Arte ACÁ y el Grupo H₂O en Tepito
2. La uvyb pinta en la colonia Roma
3. En 1987 la Asamblea de Barrios pinta en las colonias Guerrero y Pensil.

En 1988 a un costado de televisa, en Niños Héroes y Balderas, un grupo de artistas con Superbarrio, pinta un mural para protestar contra el fraude electoral y a favor de la libertad de prensa (julio 17), entre otros participaron Felipe Ehrenberg, Cuauhtémoc Cárdenas hijo, Macotela, El Fisgón, Eloy Tarcisio, niños y otros entusiastas. Por cierto este mural fue borrado y fue vuelto a pintar por los moneros de *La Jornada* el 21 de julio en domingo.

En este mural cada quien pintó su pedazo de pared y se unió con un sistema de línea diagonal que formaban triángulos. Cada participante pintó su triángulo.



Otros grupos que pintaron murales en las calles antes que el H₂O fueron los grupos de artistas "Suma" y "Proceso Pentágono" al cual también perteneció Felipe.

¹⁵ Shifra Goldman, "Entrevista a Arnold Belkin", en *Community Mural Magazine*, otoño, 1984, p.8.

2.2.3 H₂O

La información en esta tema se obtiene de haber participado con Felipe Ehrenberg y el Grupo H₂O entre los años de 1986 y 1987.

También los remito al manual del Taller y de entrevista que del *Community Mural Magazine* con Felipe.¹⁶

El Grupo Halto-2-Ornos se formó en 1979.

Patrocinado por la SEP Dirección de Promoción Cultural con los talleres de:

1. Taller de Labor editorial (mimeógrafo)

2. Taller de cartel

3. Taller de muralismo colectivo

Los integrantes del Grupo H₂O son:

Grupo fundador:

1.- Ernesto Molina

2.- Abraham Chávez

3.- Santiago Rebollo

4.- Jesús Reyes Cordero

5.- Felipe Ehrenberg

Después:

6.- Jesús Galván

7.- Katy Carey

8.- Radaid Esparza

9.- Alejandro Navarro

10.- Marcos Límenes

Siguieron

11.- Alicia Bueno

12.- Nicolás de Jesús Salazar

13.- Raúl Paz

14.- Rafael Pérez-Grovas

15.- Jorge Torres

16.- Rubén Durán

17.- Mario Núñez

18.- Eloy Tarcisio

19.- Ana Cecilia Campos

20.- Graciela Cervantes

21.- Edgar Guzmán

22.- José de Jesús Guzmán

23.- Carlos Guzmán Hernández

24.- Maribel Rotondo

25.- Roberto Sepúlveda

26.- Jorge Torres

27.- Martín Gálvez

28.- Sofía Rodríguez

29.- Cuauhtémoc Kamffer

30.- Ana Cecchi

31.- Julio Castillo

32.- Claudia Fernández

33.- Luciano Carlo Hernández

34.- Marieliana Montaner

35.- Alejandro Galván

36.- Fernando Campos Dorado

37.- Alejandro Escalante

¹⁶ Yolanda López, "Entrevista a Felipe Ehrenberg", en *Community Mural Magazine*, invierno, 1986, pp. 7-9.

El H₂O desarrolló un sistema pedagógico cuyo dos principales objetivos son (del Manual del H₂O):

- a) Impartir los conocimientos esenciales sobre el tema dado de la manera más compacta y clara posible.
- b) Procurar, que los participantes continúen practicando dichos conocimientos por cuenta propia.

El H₂O en la década de los ochenta produjo más de 1 000 murales. El grupo tiene como política interna el participar en las decisiones, lo que le ha permitido resolver dos problemas fundamentales de su labor, a saber, la de sostener y elevar la calidad de los talleres que se imparten, y el de introducir los cambios y mejoras que exigen las circunstancias con la agilidad requerida. Los integrantes siempre compartimos una mística de trabajo poco usual basada en la conciencia de las carencias que en materia cultural padece México, disciplinados en el desempeño a condiciones de trabajo harto incómodas, a veces hasta peligrosas.

Por ejemplo, muchas veces hemos trabajado en escuelas con huelgas, otras hemos sido amenazados por el cacique de pueblo, también robados, ya que en general, México no es un país seguro, menos en provincia y mucho menos en las cárceles donde también se ha trabajado.

LOS LOGROS DEL H₂O

- a) El proyecto piloto de pintura mural en el estado de Nayarit Duración tres semanas del 5 al 23 de marzo de 1984.

Patrocinado por: La SEP promoción cultural el estado de Nayarit USED.

Se organizó en tres sedes:

Acaponeta

Tepic

Ixtlán del Río

Objetivo: Fundar Talleres de Muralismo comunitario capacitar instructores y pintar muchas paredes.

Primera semana:

En cada sede un instructor capacita y pinta un mural con un grupo de 10 a 15 maestros de comunidades rurales.

Segunda semana:

Estos maestros regresan a su comunidad donde en turno ellos capacitan a otros 10 a 15 maestros y también pintan su mural.

Tercer semana:

Estos maestros pintan murales con sus amigos o alumnos fundando los respectivos talleres de muralismo comunitarios.

Entre la segunda y tercer semana los instructores del H₂O viajaron por las comunidades coordinando los murales que se estaban pintando.

Suponiendo que sólo 10 maestros se convirtieron en instructores y que de éstos sólo lograron que otros 10 maestros pintaran 10 murales fundando un taller:

Resultando que:

Primer semana: 3 murales pintados

Segunda semana: 30 murales pintados

Tercer semana: 300 murales pintados
y talleres fundados

b) H₂O; El temblor

El 19 y 20 de septiembre tiembla en la ciudad de México dejando devastada la zona centro.

De una entrevista a Felipe Ehrenberg de la revista *Community Mural Magazine* invierno; 1986.

Entre los lugares más afectados fue el barrio de Tepito.

Felipe dice: "Yo siempre he considerado que un artista debe servir a su comunidad, sin dejar por eso de participar en galerías, o sea en el mundo del arte convencional. Uno no se opone al otro si no se complementan. En Tepito primero hubo que responder a una emergencia. Hubo que organizar brigadas, traer comida y medicina dejar un lado los pinceles. Los instructores del H₂O empezaron primero a pintar murales con niños, la gente grande después se empieza a interesar y también participa. Los murales que pintaron todavía se encuentran en la cerrada de González de León y otros lugares aunque muchos desaparecieron con el Programa de la Renovación Habitacional. Los murales salen en televisión no sólo sirven para concientizar al país del problema de los damnificados, sino que a estos les funciona como terapia ocupacional, como catarisis, también para juntarse: no sólo para pintar sino para reclamar sus derechos."¹⁷

c) H₂O en el extranjero

En 1986 tiembla en El Salvador, pronto se organiza la operación de barrio a barrio. (de una plática con Felipe):

De Tepito sale una caravana para ayudar a los damnificados de los barrios más pobres de San Salvador, la caravana lleva tiendas de campaña, medicinas, cobijas pero sobre todo pinturas y brochas.

Dos instructores y Felipe Ehrenberg van en la caravana, no sólo a pintar murales comunitarios, sino a ayudar en todo lo que se pueda. Pocos artistas han hecho a un lado

¹⁷ ídem.

su trabajo creativo para trabajar desinteresadamente como Felipe, ya sea organizando la ayuda a los damnificados de Tepito o a los de El Salvador, también fue candidato a diputado por la oposición, ha donado obra y hasta ha sido subastada, para obras de caridad.

Todas estas actividades por ningún motivo han dañado su obra artística sino que la han enriquecido.

d) H₂O en Burkina Fasso

En 1986 Felipe propone a la ONU un plan para llevar a los países africanos el taller de mural comunitario.

En 1988 auspiciado por la ONU viaja a Burkina Fasso, el plan es pintar un mural en cada aldea.

Plática con Felipe:

"Burkina Fasso es un país en el Sahara que fue colonizado por los franceses, es uno de los países más pobres del mundo. De una aldea a otra no se habla el mismo idioma, la mayoría es analfabeta el país está dividido en etnias, no hay una identidad nacional. La idea del proyecto es que si no te puedes comunicar con palabras sí te puedes con imágenes. Imágenes para educar a la población para resolver sus necesidades como higiene, agua, alimentación, agricultura, alfabetización, etc. Al principio se buscó artistas locales para cooperar con el proyecto pero éstos se comportaron como la mayoría de los artistas del mundo y no se pudo avanzar. Entonces se buscó a jóvenes rotulistas y otros con facilidad en la pintura, estos sí responden positivamente, se enseña con el ejemplo, primero un seminario intensivo en la capital después se pintan unos murales con los nuevos instructores, se espera que ellos lleguen a pintar 400 murales sobre láminas ya que en este país no hay paredes."

Desafortunadamente el trabajo del H₂O no ha sido reconocido por el mundo del arte establecido.

Los críticos de hoy se comportan como los de antes.

Me recuerda un comentario del conocedor del arte Luis G. Sepúlveda:

"José Clemente Orozco y Diego Rivera, teniendo todas las capacidades y las cualidades del artista, quisieron, por lucro o por miedo, dedicarlas a complacer a la ignorancia y a la plebez. El arte es, y ha sido siempre, un producto de la cultura. Hacia él puede ascender la masa ignorante siempre que se someta a la disciplina de la preparación; en cambio, el arte nunca podrá descender hasta la ignorancia. Esto último es lo que Orozco y Rivera han pretendido."¹⁸

¹⁸ Teresa del Conde, J.C. Orozco. *Antología crítica*, México, UNAM, 1983, p. 37.



Solidaridad, grupo Génesis, Ensenada, Baja California, agosto de 1986.

CAPÍTULO III. DESARROLLO DE LA ACCIÓN

3.1 EL CURSO

3.1.1 INTRODUCCIÓN

El objetivo de este capítulo es que cualquier persona se sienta con la confianza necesaria para iniciar un taller colectivo, dar un curso, y, leyéndolo con atención servir como un manual. Para ello se relata la dinámica de un taller impartido por el H₂O, pero también se complementa con la experiencia de otros manuales internacionales y algunas experiencias personales.

Esta guía obviamente no servirá a un muralista profesional. Por ser hecha en México, está enfocada a los problemas de nuestro país.

3.1.2 MANUALES

Los dos manuales que ayudaron a formar este capítulo son:

1. *Manual de apoyo al Taller de Pintura Mural Comunitaria* escrito por: Alejandro Escalante, Jesús Galván, Felipe Ehrenberg, con la ayuda de Maribel Rotondo. Es el manual de cabecera del Grupo H₂O.
2. *The Mural Manual* escrito por Rogovin, Burton y Highfill en los E.U.¹

Existen también otros manuales como: *The Greenwich Mural Manual*, un manual muy completo aunque está enfocado sólo hacia Inglaterra. En él se encuentra información sobre patrocinadores, cuentas y la historia local del Mural Comunitario.

3.1.3 EL GRUPO

Para pintar un mural, se necesita de un grupo de participantes. Para el mural comunitario, la dinámica de grupo es todo. ¿Cómo juntar este grupo?

1. Desmond Rochfort, "The Greenwich Mural Manual", en *Community Mural Magazine*, verano, 1986, p. 7.

En el H₂O nuestros viáticos, salarios y materiales eran pagados por las autoridades federales del ISSSTE y la SEP, se suponía que la autoridad local conseguía al grupo muralístico, suposición incorrecta en muchos de los casos.

Nos encontramos en un lugar desconocido con autoridades incompetentes, en el mejor de los casos, pero teníamos a nuestro favor el conocimiento, la mística de trabajo y lo más importante, los recursos materiales. Conseguir el grupo no era tan difícil para esto contábamos con varias opciones:

1. Hablar con las autoridades culturales locales.
2. Ir a las escuelas.
3. Ir a los grupos comunitarios, sindicatos, agrupación vecinal.
4. Ir a los centros de trabajo, oficinas, fábricas, ejidos.

En caso de no contar con el apoyo económico empezamos con la gente que uno conoce, compañeros de escuela, trabajo, vecinos, etcétera, convencerlos del proyecto y después conseguir el dinero.

Teniendo al grupo hay que saber motivarlo, desarrollar un sentimiento de colectividad, que sepan que el mural es suyo, y que participen en la toma de decisiones.

El *Mural Manual*² ofrece unos consejos que aunque obvios es necesario tener en mente para planear las juntas:

1. Que sean todos puntuales.
2. Que estén cerca de la pared.
3. Que sean pintados en un lugar público, escuela, centro cultural, presidencia municipal, etc.
4. Usar este lugar como base de operaciones, guardar materiales y equipo.
5. Puede ser que al final del mural los dueños o responsables del lugar se interesen por otros murales.

Tenemos que aprender a dirigir una junta en la que todos opinen, comuniquen sus ideas y sepan defenderlas sin ofender al otro, para alcanzar un consenso.

El *Mural Manual*³ dice: Cuando tienes a un equipo siempre hay 3 o 4 que muestran más interés. Hay que motivarlos para que tomen más responsabilidad, siempre es bueno desarrollar las cualidades de líder en ellos ya que ellos van a ser los responsables de continuar el taller, de traer más gente, de formar otro taller.

² Rogovin, Burton y Highfill, *Mural Manual*, op. cit., p. 17.

³ *Ibidem*, p.16.

Es importante favorecer la competencia entre los participantes: da como resultado una mayor dedicación al trabajo y los hace sentir orgullosos de su actividad.

Al que no esté muy motivado hay que integrarlo, dándole responsabilidades más fáciles pero importantes para todos, (ir por los refrescos, traer el agua; lavar las brochas).

Una vez motivado el grupo, el taller tiene que funcionar democráticamente, algunos saben dibujar mejor, o tomar fotos y otros no, pero se tienen que rotar las responsabilidades, no se puede siempre mandar a la misma persona a limpiar las brochas, en fin; todos tienen una función que realizar.

El taller es una fiesta. Es una ocasión social y lúdica, música y comida no deben faltar y, entre más diversión, más participación; claro, estamos trabajando, se debe respetar un horario, se debe cumplir con su área de responsabilidad.

3.1.4 CLASE TEÓRICA

Antes de empezar un mural debe haber un conocimiento del procedimiento y las técnicas que se emplean; a esto en los cursos del H₂O lo llamamos clase teórica y comprende varios temas:

1. ¿Qué es el taller?
2. Historia del muralismo
3. Tiempo
4. Recursos
5. Locación
6. Tema
7. Diseño
8. Materiales y equipo
9. Técnicas

El *Mural Manual*⁴ agrega algunos consejos que se deberán tomar en cuenta:

1. El instructor debe preparar siempre su clase.
2. Debe llevar el material necesario: fotos, transparencias, libros, etc.
3. Si hay murales en la localidad ir a visitarlos.
4. Visitar a otros muralistas e invitarlos para que hablen de su trabajo con el grupo.

4 *Ibidem*, p. 57.

Con respecto a la historia del muralismo es importante que el instructor conozca y hable mínimamente de:

1. El arte rupestre

Altamira, España.
Baja California, México.

2. La antigüedad

Los egipcios.
Los romanos, Pompeya y Herculano.
El Renacimiento, Giotto.

3. El México prehispánico

El templo de las mariposas.
El Tlalocan y el Jaguar en Teotihuacán.
Bonampak los mayas.
Cacaxtla en Tlaxcala.

4. La Colonia

Los murales de Acolman.

5. El México actual

Los chistes y anécdotas siempre harán una clase más amena. Sólo queda agregar que el instructor que imparte la clase teórica también debe ser un buen maestro y no te olvides que:

1. No es una clase académica.
2. Dar tiempo de relajamiento.
3. No aburrir a los participantes.

La mejor clase teórica es la que se puede relacionar con la vivencia de los participantes y, claro, se debe respetar la forma de comunicar de cada quien.

3.1.5 TIEMPO

Los cursos del H₂O patrocinados por el gobierno tenían una estructura y un tiempo definido. Pero en cualquier taller siempre se debe de tomar a consideración estas reglas básicas del *Mural Manual*:⁵

- a) Procura que el proyecto sea fácil de realizar.
- b) Que no se alargue demasiado el tiempo de trabajo (esto evita complicaciones y la participación es mejor).

⁵ *Ibidem*, p.59.

- c) Que el día de clausura coincida con un evento de la comunidad, fiesta del pueblo, fin de cursos, día del niño, o bien realizar una actividad que despierte la inquietud de toda la comunidad.
- d) Los integrantes del taller si son motivados adecuadamente trabajan más tiempo del programado al cual se comprometieron.
- e) En periodo de vacaciones siempre hay más tiempo libre.

A esto le podemos agregar según el Manual de H₂O:

- a) Desde el principio hacer un plan de trabajo y cumplirlo.
- b) Insistir en la puntualidad, la falta de ésta crea apatía y desmoralización.
- c) Verificar la electricidad; ver si se puede trabajar de noche, si no, hay que saber aprovechar la luz del día.

Por otra parte si existe un patrocinador es importante señalar que generalmente éste impondrá un tiempo. Por ejemplo, en la SEP trabajamos un mural en cinco días hábiles 6 horas diarias, cosa que siempre era imposible y terminábamos trabajando el sábado y el domingo. Con el ISSSTE pintábamos dos murales en dos semanas 3 horas diarias cada uno, (más razonable).

A continuación aparecen dos cuadros de trabajo; uno de 5 días y el otro de 10 días de actividad. Deben saber cómo estructurar su propio plan de trabajo, ya que cada mural requiere su propio tiempo.

PLAN DE TRABAJO PARA CINCO DÍAS				
LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES
Clase Teórica	Preparación del muro	Cuadrícula el muro		Acabados
Selección del muro	Afinar bocetos hasta el diseño final con cuadrícula	Trazos		Titulación y créditos
Estudio Arquitectónico y plástico del espacio vital	Fotos	Pintura (sólo manchados)	Pintura efectos	Inauguración difusión a los medios
Investigación y selección del tema				
empezar bocetos				
Fotos	Fotos	Fotos	Fotos	Fotos

PLAN DE TRABAJO PARA DIEZ DÍAS				
LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES
Teoría	Teoría	Práctica	Práctica	Práctica
1. Sensibilización sobre el taller	organización	Afinar bocetos	Cuadricular papel	Trazar pared
2. Historia del muralismo	Definir tema y locación	Preparar pared	Preparar boceto final ya cuadrículado	Empezar a pintar manchados
3. Planear locación	Empezar			
4. Investigación del tema	Bocetos			
Fotos	Fotos	Fotos	Fotos	Fotos

LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES
Práctica	Práctica	Práctica	Práctica	Práctica
Terminar trazo	Pintar y empezar efectos	Terminar efectos y pintar acabados	Últimos detalles	Clausura
Empezar a pintar bien			Titulación	Ceremonia de inauguración
			Créditos	Difusión a los medios
				Plática. Objetivo: motivar al grupo para continuar pintando, o sea, fundar un grupo
Fotos	Fotos	Fotos	Fotos	Fotos

3.2 PATROCINIO Y RECURSOS

3.2.1 INTRODUCCIÓN

El H₂O fue patrocinado por el gobierno. Los integrantes del grupo no sólo obtenían dinero para viáticos y materiales sino también un salario digno el cual se fue haciendo menos digno hasta desaparecer en 1988, al cambio de gobierno. El objetivo principal del grupo, aparte de pintar paredes, fue el de fundar grupos de muralistas comunitarios por toda la república.

Otros grupos tienen que ser autogestionarios, es decir, conseguir apoyo económico para poder seguir pintando.

Esto sólo se consigue con organización; en este punto veremos los problemas económicos al que se tiene uno que enfrentar.

En México siempre son tiempos de crisis económica, especialmente en cuanto al arte se refiere, veamos qué dice *Hacia un arte del pueblo*⁶:

“Durante tiempos difíciles económicos es cuando la unidad del grupo se pone a prueba, muchos grupos desaparecen aunque, quizá, algunos aparecen debido a alguna respuesta política. El punto esencial es que en estos tiempos no se puede ser flojo ni esquivar problemas. En estos tiempos las diferencias salen a relucir: las personales, de habilidad, talento y/o políticas. Todo explota a causa del individualismo irracional, a las conveniencias e intereses creados. Por lo que se deben enfrentar los problemas, honesta y democráticamente o llegando a una solución aceptable.”⁶

3.2.2 APOYOS ECONÓMICOS

CÓMO CONSEGUIR DINERO

Felipe Ehrenberg siempre nos dijo (palabras textuales): “Los muralistas comunitarios deben dejar de mamar chichi del gobierno”.

Esto no quiere decir que no es válido que el gobierno apoye la cultura y qué mejor que el Arte Comunitario.

El gobierno debe apoyar la cultura, pero los muralistas comunitarios no podemos depender sólo del erario público.

El *Manual del H₂O* y el *Mural Manual*, nos dan a continuación algunos consejos para obtener recursos.

- a) El grupo debe nombrar a responsables para encargado de finanzas.
- b) Si trabajas para una institución (p. ej: una escuela) puedes conseguir que ésta financie el mural o que lo incluya dentro del programa escolar.
- c) La comunidad puede contribuir; por ejemplo: las amas de casa con comida, las tiendas y llapalerías con pintura y equipo.
- d) Iglesias, escuelas, municipios y otra clase de organizaciones pueden prestar equipo: escaleras, andamios, cubetas.
- e) Puedes conseguir que el gobierno federal (Conaculta) mediante un plan bien estructurado contribuya.
- f) Hacer loterías, tómbolas, ventas de garaje, rifas, fiestas, etc.

⁶ Weber y Cockcroft, *Towards a peoples... op. cit.*, p.276.

- g) Conseguir el patrocinio de los negocios o industrias pequeñas de la comunidad. A cambio de ello se anuncian o mencionan en los créditos.

En estas tareas es sumamente importante que el responsable de los fondos realmente lo sea:

- a) Las cuentas deben ser llevadas y publicadas a los contribuyentes.
- b) Se deben dar recibos a los contribuyentes.
- c) Se deben mandar cartas de agradecimiento a los contribuyentes.

Para conseguir el patrocinio hay que hacer labor de convencimiento con los contribuyentes:

1. Que se interesen con el mural, y que éste responda a sus necesidades. Los contribuyentes deben saber la locación, el tema y en qué medida va a ayudar a la comunidad.
2. Los contribuyentes tienen que sentir la solidez del proyecto; los responsables en este momento deben ser los mejores vendedores.
3. Enseñar la carpeta de murales realizados, ésta debe tener una impecable presentación.
4. Transmitir el entusiasmo por el mural, explicar cuánto va a gustar. Cuánto va a mejorar la apariencia de la vecindad.
5. Por último ofrecer una mención en los créditos, y en la ceremonia de inauguración.⁷

3.2.3 PROBLEMAS

Necesitamos el dinero y la cooperación, y no admitimos que nos censuren. Entonces surgen problemas: cuando encontramos un burócrata o un pequeño empresario que nos quiera dictar cómo pintar un mural. Aquí es mejor buscar otro patrocinador y sugerirle que se busque un rotulista, que le cumplirá sus deseos. *Hacia un arte del pueblo* nos da un consejo contra la censura:

“Cuando uno logra el patrocinio de una iglesia, autoridad local, escuela y hasta negociantes en pequeño éstos siempre podrán imponer condiciones porque tienen la sartén por el mango. Ellos no. Pero si uno no tiene uno sino varios contribuyentes entre sólo autoridades o negocios locales pero vecinos amigos, artistas, gente en general que entiende el proyecto, estos lo defenderán contra la censura.”

⁷ Rogovin, Burton y Highfill, *Mural Manual*, op. cit., pp. 83-86.

Las vecindades, la comunidad en general, es el mejor patrocinador ya que, si uno va con la burocracia probablemente sólo pierde uno el tiempo en trámites sin sentido, el gobierno de por sí destina muy poco dinero a la cultura.⁸

Otro problema es la estafa y robo al que cualquier artista comunitario se expone, por trabajar en zonas marginales; siempre están presentes las razzias, los asaltos, el vandalismo; aunque cuando hablo de estafa es a la que nos enfrentamos con el problema de derechos de autor como este ejemplo que ocurrió con el grupo de Aztlán.

Un día una persona en la calle le pidió permiso a los integrantes del Grupo Aztlán Guadalupeños de San Diego, California, que si le dejaba fotografiar sus murales. Pronto esta persona empezó a vender postales y carteles de los murales a todo color. A esta persona se le fue a reclamar, a lo cual contestó que le había hecho propaganda gratis al mural ya que más gente conocía sus murales. La verdad es que esta persona hizo un buen negocio y los Aztlán Guadalupeños apenas y pudieron ajustar sus ingresos para poder seguir pintando.⁹

Los muralistas comunitarios tenemos que aprender a defender nuestros derechos de autor registrándolos en el Registro de Derechos de Autor.

Tenemos que llevar nuestro propio registro de los murales pintados; también aprender a comercializar los murales: imprimiendo camisetas, postales, carteles, ya sea asociados con otra persona o con el propio dinero del grupo; un ingreso extra al grupo no cae nada mal.

3.3 LOCACIÓN, TEMA Y DISEÑO

3.3.1 INTRODUCCIÓN

El tema, el diseño, y la locación están interrelacionados. No se puede decidir sobre un tema sin tomar en cuenta los otros dos.

Estos puntos son la base de nuestro mural, y las decisiones deben ser por consenso, es importante que todos los integrantes discutan y aclaren cualquier duda.

Eso si una vez tomada una decisión ésta es definitiva o casi definitiva ya que puede haber excepciones. Aquí es donde realmente empieza el trabajo de equipo y hay que saber avanzar.

⁸ Weber y Cockcroft, *Towards a peoples...*, op cit., p.230.

⁹ *Ibidem*, p. 210.

3.3.2 TIPOS DE MURALES

Hay varias maneras de pintar un mural colectivo y comunitario: *hay mucho más rumbos que el nuestro.*

El *Mural Manual* nos da varias opciones:

1. El tradicional. Un artista apoyado por varios asistentes.
2. El artístico. Muchos artistas tratando de pintar sobre la marcha, sin estructura: termina en pleito, generalmente.
3. Cada quien su parte. Muchos artistas se dividen la pared con un solo tema, unificador.
4. Un mural gráfico. Se proyecta una imagen a la pared y ésta es copiada tal cual.
5. Un mural guerrillero. Sin permisos y poca planeación, generalmente con un tema político se pinta un mural de este tipo en un par de horas, se debe realizar rápido para esquivar la represión. Este mural se puede facilitar si se pintan con aerosoles y plantillas.
6. Un mural de domingo. En la barda de tu casa o alguien conocido empieza a pintar un mural los domingos pero invitas a la comunidad a participar (*Clr. Tom Sawyer*). Que se junten los vecinos para que se convierta en un día de campo y hasta de fiesta pero que todos participen donando tortas, refrescos, materiales, incorporando idcas, pintando, etc.¹⁰

3.3.3 LOCALIZACIÓN

La primera consideración es dónde se pinta el mural.

En el H₂O los alumnos proponían varios muros éstos se visitaban y después de una discusión se escogía el más conveniente.

¿Qué es lo que se busca en un muro?

1. ¡Que sea público!, no estamos en esta actividad para pintar murales privados; se debe buscar y encontrar el mejor lugar para ser visto y observado. Por ejemplo: en una cafetería, parada de autobuses, escuela, mercado, centro de recreación, etc.
2. Que la pared no esté muy lejos y no se vaya a ver, a menos de que sea de grandes dimensiones. Si es en interiores, que se pueda ver a lo lejos, que tenga luz del día.

¹⁰ Rogovin, Burton y Highfill, *Mural Manual*, op. cit. pp. 13 y 14.

3. Que el muro esté en buenas condiciones, tomar en cuenta la humedad, salitre y definitivamente no cuarteaduras.
4. Que sea cómodo, que tenga una toma eléctrica, un lugar cerca para guardar el equipo, facilidades de agua y sanitarios; que esté bien ubicado para que los participantes se transporten fácilmente.

“Ya encontraste el muro que querías pintar ahora hay que pedir permiso al dueño”. En México no se necesita ninguna autorización oficial.

Con el H₂O nunca hubo problemas al respecto. Aunque el *Mural Manual* da varios consejos.

1. Si es un edificio federal hay que ver a la autoridad correspondiente (En México si no tienes influencias, olvídate).
2. Encontrar al dueño del muro. Si no vive ahí indagar con el vecindario dónde localizarlo y, si se fracasa, acudir al registro de la propiedad. Este se encuentra en las oficinas municipales o de las delegaciones.
3. Localizado el dueño hay que usar la mejor mercadotecnia: estar bien presentado, ser cortés, explicar el proyecto lo mejor posible, enseñar tu folio de trabajo, llevar a una persona importante de la comunidad, que te apoye un maestro, el presidente municipal, un amigo, el cura, etc.
4. ¿Qué pasa si quiere imponer sus ideas en el mural?, si son razonables bien; si no, busca otro muro.
5. Si te dice que no, busca y encuentra otro muro, éstos sobran. Pero si es el muro ideal regresa otro día; generalmente la gente necesita un poco de convencimiento ya que por naturaleza le tiene miedo a las ideas y más si son renovadoras.
6. Rentar la pared; se puede hacer si el costo es razonable; si se alquila para anuncios por qué no para murales. Esto te protegería de nuevos dueños o del mismo dueño si lo quisiera borrar.¹¹

3.3.4 SELECCIONANDO TEMAS

El tema puede ser la motivación primordial para pintar un mural. El estar contra la guerra es un deseo común y todos apoyan sin mayor discusión el tema, por ende, la decisión está tomada. Y nos adelantamos al siguiente punto.

Pero, ¿qué es el tema? Venturi Lionello lo define así:

¹¹ *Ibidem*, p. 33.

"El tema es lo que el pintor ha reproducido; el contenido, la forma como ha concebido el tema. Cuando una habla de cómo se ha concebido algo se habla realmente de la forma, así pues, el contenido y la forma están identificados."¹²

En los talleres del H₂O la decisión del tema es profundamente democrática; en ningún caso debe ser el instructor o cualquier otro integrante del grupo el que tome la decisión. Mucho menos una autoridad, aunque este sea el patrocinador o el dueño de la barda.

En caso de apatía el instructor debe motivar la discusión tomando a consideración que:

1. Se debe visualizar el tema. El diseño y el tema van ligados: un buen tema no funciona sin un buen diseño y al revés.
2. El lugar del mural *influye* en el tema. No se va pintar lo mismo en una pared de un mercado que en un jardín de niños.
3. Se debe sondear a la comunidad para que ella participe con ideas, un conocimiento de la problemática de la comunidad es fundamental para poderse comunicar.

Al final de la discusión quizá habrá varios temas y a veces no se llega a un acuerdo, el grupo entonces votará en dos vueltas.

Por último, tomada ya la decisión, mantén el tema así como el diseño simple; -no se pueden resolver todos los problemas del mundo- además un tema o diseño complicado pueden resultar en frustración, por lo consiguiente, el fracaso.

3.3.5 DESARROLLO DEL DISEÑO

Teniendo resuelto la locación y el tema debes ya de haber *visualizado* el diseño. En los cursos del H₂O muchos participantes no saben nada de forma, dibujo y color. Es imposible enseñárselos en poco tiempo pero hay que dar una o varias ideas. Ayudar en lo que sea posible; sin embargo, los resultados siempre son mejores de los que uno espera.

Antes de dibujar nuestros primeros bocetos se deben seguir estas indicaciones según el *Mural Manual*¹³ y el *Manual del Grupo H₂O*. Hay que tomar todos los factores en cuenta:

12 Adolfo Sánchez Vázquez, *Texto de estética y teoría*, op. cit., pp. 201-202.

13 Rogovin, Burton y Highfill, *Mural Manual*, op. cit., pp. 24 a 28.

1. Integrar el ambiente, no sólo en la pared, sino en todo el edificio: la atmósfera es esencial para el nacimiento del próximo mural. Si hay tiempo construir una maqueta.
2. Hay que hacer un estudio poliangular del espacio. Jugar con la perspectiva.
3. La escala es importante, no es lo mismo tener un mural muy grande; por ejemplo de 20 metros de altura, que uno chico. Porque cada uno se tiene que adecuar un diferente espacio vital.
4. Las figuras deben ser monumentales: que se vea a la distancia; por ejemplo es mejor pintar una mariposa gigante que simbolice a todas las mariposas que a muchas chiquitas, y que a lo lejos parezcan 'moscas'.
5. El bosquejo final debe ser lo más terminado posible: es más fácil borrar una parte de un bosquejo que cambiar parte del mural.
6. Colores. Aquí hay que saber cuáles son los colores primarios, su combinación y valor econográfico y cultural.
7. Simbolismo. No uses simbolismo particulares, a muchos artistas no les importa que la gente les entienda o no. Este no es el caso en el taller, por eso hay que conocer la cultura de la audiencia, usar símbolos que puedan ser entendidos y no sean ofensivos a la comunidad.

Como instructor encontré estos problemas:

El primer día se les explica qué es un boceto, que lo importante es la idea en este momento, que no importa la escala ni composición ni el detalle.

El segundo día la mayoría, como de costumbre, llega sin ningún boceto, después de un breve regaño los obligas a dibujarlo. Los que lo hicieron mal que lo vuelvan a hacer, los que lo hicieron bien que dibujen la pared a escala.

Una vez que todos han dibujado un boceto éstos se pegan en el pizarrón. Y a discutir: la composición, los colores. De algunos bocetos tomas ideas de otras imágenes; que todos sientan que participaron en el boceto final.

Cuando ya está suficientemente discutido, los dos o tres que sepan dibujar mejor que hagan el boceto final en la cartulina cuadrículada. Es importante que los demás estén ocupados, pueden, por ejemplo, empezar a preparar la pared y a cuadricularla, etcétera.

3.4 CEREMONIAS

3.4.1 AL FINAL DE CADA DÍA

Después de terminar (cansados por la larga faena de trabajo) se recomienda acordarse de *Mural Manual* y *Manual del H₂O*, y por lo tanto:

- 1) Al finalizar cada día se debe dejar bien limpia el área de trabajo
- 2) Hay que borrar cualquier mancha accidental
- 3) Las brochas y contenedores deben quedar exageradamente limpios. Esto es una regla de oro.
- 4) Guardar todo el equipo y material (estos cuatro consejos son esenciales para mantener la disciplina de trabajo).
- 5) Si uno trabaja con niños, que regresen limpios a casa; no es muy agradable ver un niño bañado en pintura; además hay que evitar ver a padres al borde del ataque de nervios.¹⁴

Por último, debe haber una plática sobre el progreso logrado y los planes a futuro. Esto es importante porque aclara dudas y resentimientos pero sobre todo sirve para motivar a los participantes para que le “sigan echando ganas”.

3.4.2 TITULANDO LA OBRA

A parte de los últimos retoques, casi terminando el mural, uno no debe olvidar incluir:

- a) El título
- b) La fecha
- c) Nombres de participantes
- d) Nombre del grupo
- e) Nombre de patrocinadores
- f) Una leyenda o dedicatoria

Estos títulos deben ser suficientemente grandes para leerse y suficientemente chicos para que no lastimen el mural plásticamente.

3.4.3 LA INAUGURACIÓN

Debe haber una fiesta que celebre la terminación del proceso y la inauguración del mural. Se debe invitar a los medios de comunicación social, a las autoridades, patrocinadores y comunidad en general.

Al principio de esta fiesta se recomienda realizar una ceremonia donde se otorgue un reconocimiento a los participantes; ya sea un diploma, regalos o por lo menos cariñosos aplausos.

¹⁴ *Ibidem*, p.59.

3.4.4 RESUMIENDO LA FAENA

Se debe tener bien documentado el mural:

- a) Fotografías del proceso diario. Desde el principio, la pared en blanco, hasta la inauguración y los créditos.
- b) Guardar todos los bocetos y archivarlos.
- c) Tener una lista de los participantes con sus direcciones.
- d) Reporte escrito. Debe contener todo el proceso día a día. Las fotos, nombre de los participantes, los títulos, nombres de autoridades que ayudaron o en su defecto obstaculizaron la realización del mural, los permisos oficiales. Cualquier documento sobre el mural, diplomas, reportajes de periódicos. En fin, toda la información relevante.
- e) Si es posible videgrabar el proceso.
- f) Todo esto es muy importante ya que a veces por la acción del hombre o la naturaleza, el mural se destruye y este reporte puede ser el último testimonio.

3.4.5 FUNDANDO UN TALLER

Una de las finalidades principales del Grupo H₂O fue no sólo instruir en la factura de cientos de murales, sino también fundar cientos de grupos que pintaran bajo la filosofía del H₂O; muchas veces se logró fundar grupos, menos veces estos grupos volvieron a pintar murales y mucho menos veces estos grupos siguieron pintando murales por un largo periodo.

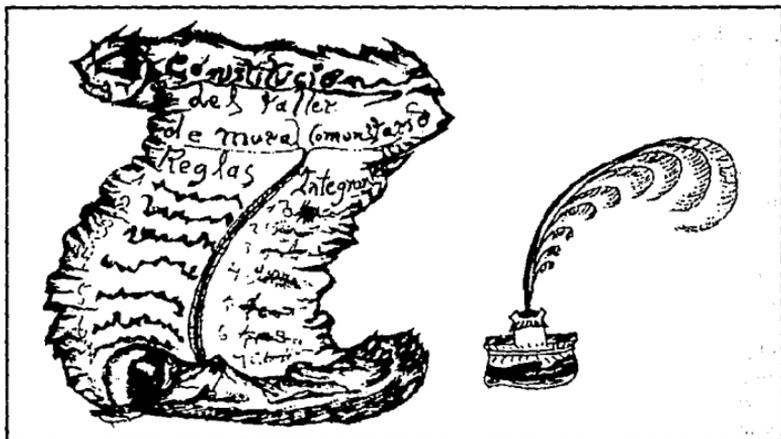
Para fundar un grupo el instructor siempre debe reconocer el trabajo desempeñado. Alentar a todos los participantes, explicarles qué es un grupo y la función que éste va a tener dentro de la comunidad.

Si es posible mantener contacto y regresar a visitarlos para revisar el progreso y enseñarles nuevas técnicas.

La ceremonia de la *constitución* es de suma importancia; debe ser un evento paralelamente inaugurativo. Para fundar el grupo se necesita una constitución:

1. La constitución debe ser redactada según la conveniencia del grupo.
2. Debe ser firmada por los integrantes; y como testigo de honor, el instructor, y si existen los patrocinadores. (Instituciones gubernamentales, directores de escuela, reclusorios, negocios pequeños, etc.)
3. Deben comprometerse a pintar dos murales al año mínimo.
4. Tener un lugar para guardar equipo y papelería.

5. Saber delegar funciones y rotarlas cuando esto sea necesario. Por ejemplo, se necesita un administrador, un fotógrafo, un secretario, un encargado de relaciones públicas, etc.
6. Tener un archivo.
7. El grupo debe ser activo, en lo plástico, e investigar siempre nuevos materiales técnicos y teoría e historia del arte.
8. El taller debe ser autofinanciable; esto ya se vio en patrocinadores y recursos.
9. El taller debe ser profundamente democrático. Esto es imprescindible para poder fundar un taller. El grupo, conforme a su experiencia, va a ir cambiando.



Hay muchos grupos que se han mantenido por un largo periodo. En el segundo capítulo Historia, vemos el Chicago Mural Group. Este grupo tiene salarios para sus integrantes, secretarías, sistema de aprendices, local, etcétera, y este no es el único ejemplo, hay muchos otros grupos que han obtenido éxito aunque éste, a veces, no sea tan reconocido.

CAPÍTULO IV. TÉCNICAS Y MATERIALES

4.1 INTRODUCCIÓN

En este capítulo se tocan algunas técnicas del mural donde se explican los problemas que encontré al pintar los murales comunitarios del H₂O. Muchas de las recomendaciones en sí, son simples y de sentido común.

Para murales con mayor grado de dificultad –por su técnica– el nuevo muralista comunitario tendrá que investigar por su cuenta en la extensa bibliografía que hay en esta materia.

Porque existen diversas técnicas a las empleadas por el H₂O:

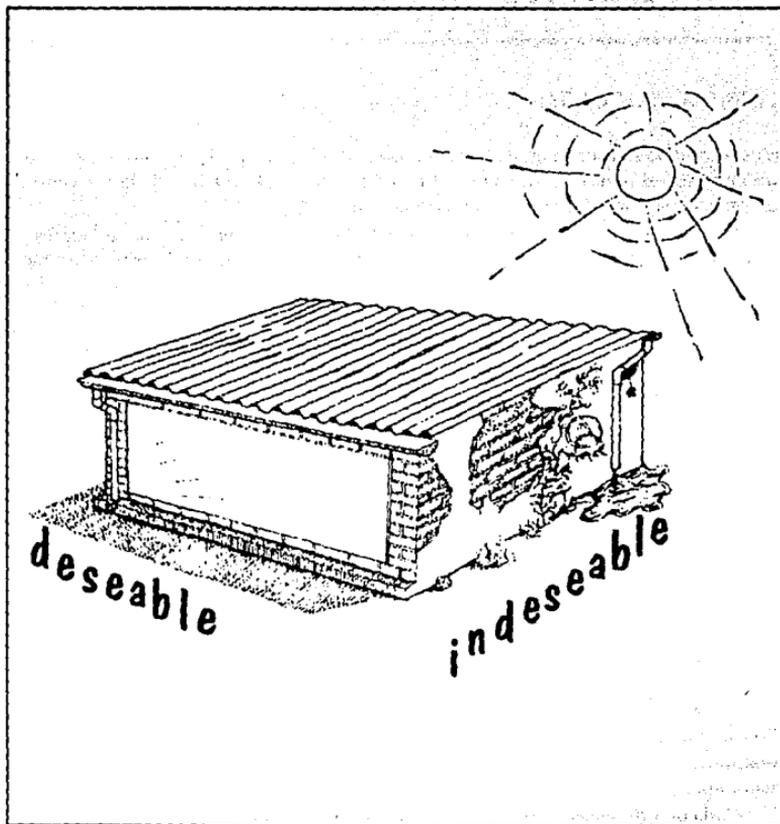
1. La de aerosol; el nuevo graffiti de las grandes ciudades, se puede decir que el metro de Nueva York era un mural andando.
2. La del fresco; empleada por Diego Rivera.
3. Cerámica, utilizada por muchos artistas, como Miró en el aeropuerto de Barcelona.
4. Piroxilinas, chapopote, metal y muchos otros materiales industriales utilizados por Siqueiros.
5. Los murales no sólo se pintan sobre los muros, sino también podrían ser en mantas como los del taller de la Gráfica Monumental, pero realmente lo que está de moda son los tableros. Hoy se puede hacer un mural en un soporte de madera o metal, como los de Burkina Fasso o llegar a cambiar un anuncio, o sea, repintarlo para que diga totalmente lo contrario, como se hace en California, todas estas son diferentes técnicas de hacer muralismo y todas son válidas.

Personalmente admiro mucho los graffiti con aerosoles, sino fuera porque están acabando con el ozono, aunque parece que ya existen unos nuevos que no dañan esta capa.

Cada una de estas técnicas sería una tesis por sí sola.

4.2 LA PARED

4.2.1 CONDICIONES DE UNA PARED



Ya sabemos cómo encontrar y negociar una locación, ahora vamos a ver cuáles son las mejores características; por ejemplo, el soporte en una pared para pintar un mural.

Resumo de la *Guía completa de pintura* de Henry H. Blume,¹ del *Mural Manual del H₂O* y de mi propia experiencia:

Generalmente pintamos sobre las paredes que ya existen, ya que nadie nos va a construir una pared especial a menos que sea un tablero.

La pared debe tener ciertas especificaciones, si no las tiene ello no representa un obstáculo para realizar la obra.

1. Orientación al norte. Protege del sol directo.
2. Cornisa o techo que proteja de la lluvia y el sol.
3. Fijarse que las ventanas o tubos no derramen el agua sobre nuestra pared.
4. No hay que escoger paredes con grietas o ladrillos que se desprendan o desmoronen, y que por sus características pongan en peligro la obra a realizar.
5. Por eso, si vas a pintar sobre pared de ladrillo que sea de preferencia nueva.
6. Que no sea una pared de ladrillo que llegue directamente al piso, esto crea humedad.
7. En interiores hay que revisar que el techo no tenga humedad.
8. Si las paredes están pintadas ver si están en buenas condiciones ya que la pared hereda cualquier problema que tenga.
9. El salitre tiende a formar pompas blanquear o decolorar una superficie pintada.
10. Pueden aparecer eflorescencias o florecimientos de cal en cristales blancos y esponjosos. (Esto es atribuible al agua que queda después de subir la temperatura). Generalmente mancha o despega la pintura.
11. El salitre y eflorescencias se pueden quitar raspando bien la pared con un cepillo de alambre y después aplicando una capa de sellador.
12. Crecimientos naturales como los mohos, algas, líquenes y musgos pueden manchar el mural. Éstos se pueden quitar aplicando una capa de lejía con ocho de agua o sulfato de zinc con diez de agua.

¹ Henry H. Blume, *Guía completa de pintura y dibujo. Técnicas y materiales*, España, Phaidos Press, Londres, 1974, pp.106-108.

13. De todas maneras siempre hay que limpiar bien la pared escarapelándola con una cuña y lavándola con zacaté y jabón.
14. Si hay grietas en la pared habrá que rellenarlas con cemento y arena.
15. Si se acumula la humedad y el agua de lluvia en la base de la pared se puede hacer un canal que lleve la lluvia hacia afuera.
16. Para quitar pintura vieja se puede usar:
 - a) Vapor.
 - b) Dicloruro de metileno.
 - c) La llama de un soplete.

A la pared vieja también se le puede aplicar sellador acrílico para consolidar la superficie.

Por último hay que recordar que una pared está sometida a una concentración muy destructiva de rayos ultravioleta, a ataques químicos de ácidos y derivados del azufre, y continuos bombardeos por partículas de arena y polvo. Todo esto causa un insalvable deterioro, "de todas maneras Juan te llamas".

4.2.2 PREPARACIÓN DE LA PARED

Para un mural en seco se puede aplicar una capa de yeso, entonces habría que llamar a un yesero profesional. Ellos tienen su propia fórmula pero si le agregamos polvo de mármol y óxido de zinc, se dará un acabado más fino.

Una vez que se enyesa la pared se continúa la preparación o enlucido; para esto se cuenta con tres fórmulas:

1. Las que se usa casi siempre en los talleres del H₂O.

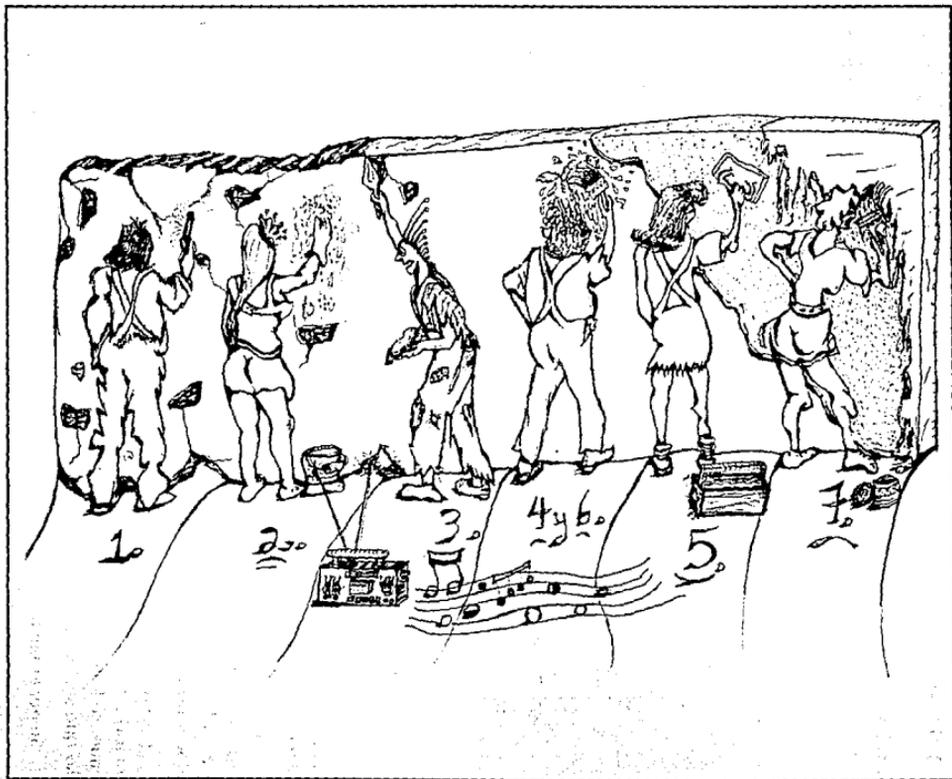
1 Mano de Sellador Acrílico
1 Mano de pintura blanca vinílica

2. Una fórmula más aceptable:

1 litro de pintura blanca.
1/3 litro de sellador acrílico
300 gramos de óxido de zinc
300 gramos de carbonato de calcio

3. Una fórmula mas elegante sería la de Nishizawa:

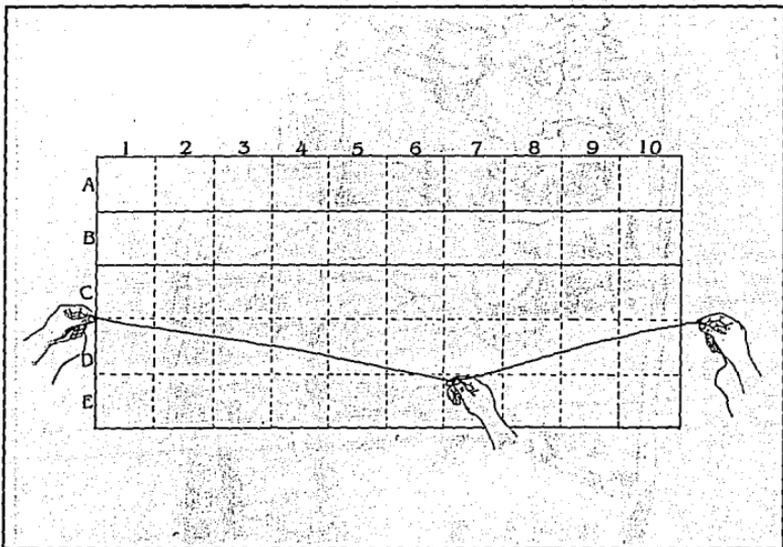
1/2 carbonato de calcio
1/4 caolín ingles
1 litro mowilith
1/4 óxido de zinc.



1. cepillar, 2. lavar, 3. resanar, 4 y 6 aplicar sellador acrílico, 5. enyesar, 7. fondear

4.3 EL SOPORTE GRÁFICO ESTRUCTURAL

4.3.1 CUADRÍCULA



Ya preparado el muro el siguiente paso es cuadricular, como cita del *Manual del H₂O*:

“Para facilitar el trazado del boceto se cuadrícula el muro (una cuadrícula de 50 cms. es recomendable) si tomamos la escala de 1m.: 10 cms. en nuestro boceto los cuadrados serán de 5 cm. numeramos del 1 al 10 en sentido horizontal y de A-D en sentido vertical.

Las líneas de la cuadrícula en el muro se trazan con el hilo de albañil, se marcan por todos lados del muro puntos a 50 cm. de distancia, se desmorona un gis de color tenue, se le agregan unas gotas de agua, se humedece bien con este pigmento, el hilo que será un poco mayor que los extremos del muro.

Se necesitan tres individuos; dos sostienen y estiran lo más posible el hilo en los puntos marcados en los extremos (A-A), (1-1).

La tercera persona estira el hilo por la parte central y lo suelta imprimiendo una línea recta.

Así se continúa trazando las otras líneas.

Terminada la cuadrícula del muro se pasan sin mayor dificultad las líneas y figuras de la cuadrícula del boceto al muro.

En mi opinión una cuadrícula más pequeña facilitaría el trazo en lugar de 50 cm. de 20 cm. y en el boceto sería de 2 cm.

Si el mural es de niños es más recomendable el trazo directo sin cuadrícula.

4.3.2 TRAZO DEL DIBUJO

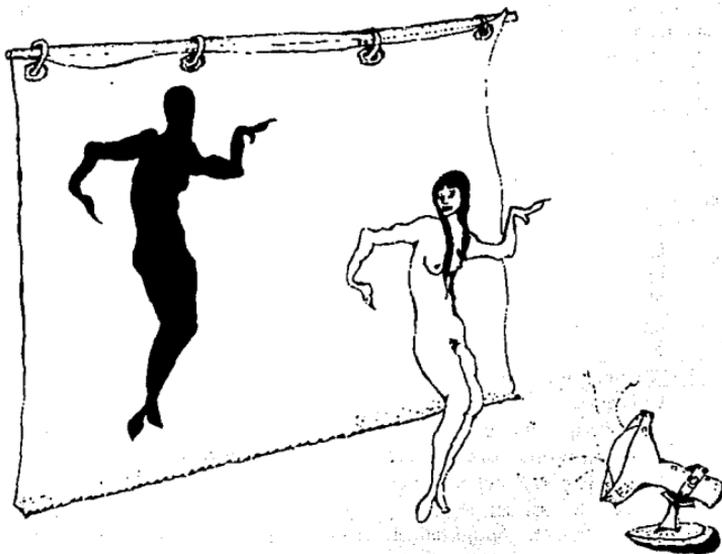
A continuación se darán algunos consejos sobre cómo dibujar:

1. Se dibuja con gises de colores pero ¡cuidado! ya que se pueden borrar fácilmente con un trapo mojado; cuando se está satisfecho con el dibujo se va delineando con pintura lo más rápido posible, no vaya a llover. Por último se recomienda utilizar el gis y la pintura del mismo color de la figura en la que se trabaje; por ejemplo, si es una planta se usa el color verde.
2. Si dibujas una curva practícala varias veces; si es una recta dibújala con una regla.
3. Para dibujar te puedes ayudar de la tecnología moderna: el proyector de cuerpos opacos, o proyector de transparencias.
4. Se puede con papel calca pero mancha mucho la pared.
Se mancha con gis un papel y pegarlo a la pared del lado manchado y marcar bien tu dibujo del otro lado aunque esto también mancha la pared.
5. Se mancha con gis un papel y pegarlo a la pared del lado manchado y marcar bien tu dibujo del otro lado aunque esto también manche la pared.
6. Dibujar en una cartulina o papel, hacerle hoyos por donde va la línea, pegar el papel a la pared y marcar con una muñeca impregnada de gis de color.

En caso que uses proyector de transparencias o cuerpos opacos debes recordar que:

1. Este tiene que estar derecho para evitar distorsiones.
2. Si el boceto es muy grande se puede proyectar en partes.
3. Se tiene que proyectar en una relativa oscuridad, para lograr mayor precisión en el trazo.

4.3.3 PROYECCIONES Y SILUETAS



Se puede pintar figuras en *silueta* y con un proyector o con un foco. Se ilumina la pared utilizando la sombra que producen objetos y figuras, estas sombras se van delineando sobre la pared.

Se puede hacer muchos juegos y contrastes; se pueden lograr diferentes efectos cambiando de posición la luz, figuras largas, chaparras, etcétera. Se debe usar un esquema atractivo de colores, sobre todo si dos siluetas se cruzan.

Mantén a dos o tres gentes dibujando; la gente se cansa en las poses. Si es la cabeza que se dibuja hay que ayudar a la persona a sostener la cabeza.

Este tipo de murales se practicaba mucho dentro del H₂O.

4.4 LA PINTADA

4.4.1 LA PRIMERA MANO

No es por demás repetir algunos consejos de cómo pintar aunque a veces éstos sean demasiados sencillos:

1. Siempre debe mezclarse bien la pintura, que esté bien diluida.
2. Se debe trabajar de arriba-abajo para no chorrear.
3. Se debe tener un trapo húmedo para limpiar cualquier error o salpicada, inmediatamente.
4. Primero se debe delinear el dibujo con la capa del color que va a quedar; cada uno de los motivos; después se dan los acabados.
5. Si pintan en interior, procura que haya ventilación.
6. Se debe pintar el mural y al mismo ritmo ir desarrollando la gama de colores. Esto nos dará unidad al final.

4.4.2 EFECTOS ESPECIALES

Las diferentes técnicas de acabados tomadas del *Manual de H₂O*.

- a) Puedes hacer plantillas y pintar con aerosoles.
- b) Puntillismo: crean movimiento textural al romper el color; esta técnica permite más participación de los miembros del grupo ya que es más entretenida.
- c) Jaspeado para efectos de luz.
- d) Estampados: se puede estampar, hojas, cuerpos, manos.
- e) El pintar con trapos permite que el color quede parejo.
- f) Hacer efectos con escobas, cepillos, trapos, tenedores, etc.

Otros acabados o técnicas, que yo experimenté son:

- 1) Usar masking para las líneas rectas o para pintar un margen.
- 2) A todo los murales les pongo un margen que sirven para enmarcar la obra que contraste y la resalte.
- 3) Tratar siempre de aprovechar los errores, esto depende mucho de la creatividad de todos.
- 4) En el lugar que uno se encuentra, ya sea en una ciudad, en la montaña o el mar, se encuentran materiales locales que se pueden incorporar al mural, arena, piedras de río, pedazos de metal o madera, cartelones viejos, basura, etc. Para su empleo se tiene que usar la imaginación.

- 5) Se puede romper con lo tradicional en el empleo de materiales y técnicas, siempre y cuando se agregue expresividad y tenga un sentido plástico. Se debe evitar una *payasada innovadora* provocando que la comunidad en general repudie todo el esfuerzo.

4.4.3 PROTECCIÓN DEL MURO

Siempre hay que proteger nuestro trabajo lo más que se pueda de la destrucción, tanto del medio ambiente, como de otros miembros de la comunidad, por eso se emplean diferentes tipos de barnices.

1. Laca transparente en aerosol (caro)
2. Barniz tradicional (amarillea)
3. Fórmula del taller de Restauración ENAP-DEP:
10 Gramos de paraloid B-54
1 Litro de xilol. (Difícil de conseguir)

Se pueden aplicar con brocha o pistola de aire; más bien todos los barnices se aplican de esta manera ya que el rodillo podría desprender la pintura.

La fórmula que se usó en los murales que yo participé fue:

- 1 Litro de resina acrílica Comex o
Sellador vinílico
- 1/2 Litro de agua

Esta se aplica dos veces, es cómoda, fácil de conseguir y no altera el color como los barnices tradicionales.

4.5 LOS MATERIALES

4.5.1 INTRODUCCIÓN

Para principiar el material y la técnica no es lo más importante aunque sí son necesarios. Venturi dice:

"Lo que importa en la pintura no es la tela el tinte del aceite o la ténpera, la estructura anatómica y todos los otros detalles medibles sino su contribución humana o nuestra vida, su sugestión a nuestras sensaciones, a nuestro sentimiento e imaginación".²

2 Adolfo Sánchez Vázquez, *Texto de estética y teoría*, op. cit., p. 201.

En los murales comunitarios lo más importante no es la permanencia a largo plazo o el resultado del mural, sino *el acto de pintar*, aunque realmente todo está ligado, la gente no pintaría si no aspirara a obtener un buen resultado.

El material que usamos es el más barato y el más fácil de comprar. Esto no quiere decir que no nos gustaría usar mejores materiales; y que muchos otros grupos conforme vayan avanzando mejoren la calidad en todos los aspectos.

4.5.2 PINTURAS

En el taller del H₂O se han usado diferentes materiales. Algunos integrantes han usado pigmentos y empleando como aglutinante mowillih, pero generalmente usamos pinturas de la Compañía Comex, hemos encontrado que es la mejor porque tiene los colores básicos y buenos pigmentos. Usamos vinílica porque para muchos principiantes sería muy difícil manejar otro medio que no fuera el agua; como solvente, también es el más fácil de conseguir.

A continuación la lista de pinturas para un mural de 10m²:

Pintura	No. de Serie	Cantidad
1. Sellador acrílico		2 litros
2. Blanco	700	4 litros.
3. Negro	734	1/4 litro.
4. Amarillo concentrado	797	"
5. Amarillo canario	726	"
6. Rojo cardenal	710	"
7. Rosa mexicano	786	"
8. Azul rey	724	"
9. Azul colonial	786	"
10. Verde bosque	720	"
11. Mostaza	714	"

También se pueden comprar sólo los básicos, los cuales ocasionarían más problemas para las mezclas; pero aquí está la lista:

1. Negro	734	1 litro
2. Azul rey	7204	"
3. Amarillo concentrado	797	"
4. Rojo cardenal	710	"
5. Blanco	700	4 litros.

Algunas recomendaciones:

1. No se debe mezclar una marca de pintura con otra ya que siempre varían en su composición, y afecta el fijado al muro y la plasticidad del material al aplicarlo.
2. Nunca se debe pintar con pintura vinílica sobre una pared que tenga pintura con base de aceite porque no se adhiere bien.
3. Se debe quitar muy bien el polvo antes de pintar, de lo contrario afecta la adherencia de los materiales.
4. Siempre hay que leer bien las instrucciones que se den en los botes de pintura.

Por otra parte, en Estados Unidos se usan mucho los acrílicos caros pero hay que recordar que éstos son para pinturas de interiores y que la vinílica es para exteriores, una buena pintura vinílica es mejor y más barata que una mala pintura acrílica.

También en California, entre los chicanos, se pusieron de moda los politec, mi opinión es que si hay dinero pues es mejor los politec y si hay más dinero pues los liquetex, ambos productos son similares a la pintura vinílica, sólo que la calidad de los pigmentos y los aglutinantes son de mayor resistencia al tiempo en su fijado y calidad cromática.

4.5.3 BROCHAS Y PINCELES

Se requieren brochas y pinceles de diferentes medidas, se pueden comprar:

7 pinceles	3 al 9	
2 brochas	1/4	pulgada
2 "	1/2	"
2 "	1	"
2 "	2	pulgadas
2 "	4 y 5	"

Éstos se pueden adquirir en una casa de arte pero es más económico si lo hacemos en una buena llapalería.

No es recomendable tener pinceles caros. Me gustaría comentar cómo "me dieron baje" en el mural que pintamos en La Penitenciaría Sta. Martha Acatilla, ya que me robaron todos mis pinceles de cerda y plástico caros que tenía aunque, bueno, eran presos y necesitaban los pinceles para las artesanías que venden entre sus familiares.

El precio de los pinceles no representa la calidad en el empleo de estos tipos de trabajos.

Para terminar: un rodillo con una bandeja serviría mucho para fondear. En las llapalerías ahora venden rodillos y pintura especial para hacer texturas, nunca las he usado, pero convendría investigar.

4.5.4 EQUIPO

Para pintar un mural comunitario no sólo se necesita pinceles y pintura sino todo un equipo que facilita mucho la labor.

1. EL ANDAMIO

La verdad es que en México los andamios son difíciles de conseguir, en el mural de Ensenada, el Ejército mexicano me proporcionó uno, pero sin esta clase de ayuda mejor no hay que aventurarse a pintar murales muy altos. El *Mural Manual* y la *Guía de pintura* dice: "Los andamios son muy caros y en la vía pública pueden tener problemas legales, mejor si la pared no es muy alta se puede montar uno con escaleras, dos bancas y una tabla de madera atravesada. Esto puede ser peligroso, hay que hacerlo con cuidado. Nunca hay que usar los andamios de poleas que usan los limpiadores de vidrio, son muy peligrosos. Si tenemos un andamio hay que poner un letrero que avise del peligro y que niños ni *niñotes* jueguen en ellos menos los participantes. Cuidado con los rateros por si los andamios se querlan en las noches. Nunca usar escaleras o bancos para incrementar su alcance. Los andamios sólo deben ser montados por especialistas. Para subir pintura y materiales del suelo hasta arriba de éste se pueden usar poleas. Se pinta de arriba abajo desmontándolo según se vaya avanzando. También hay equipos más complicados como plataformas hidráulicas, estas son ideales, pero imposibles para el bolsillo."³

2. ESCALERAS MESAS Y SILLAS

Todo esto si el mural no es muy alto y sirven en lugar de andamios. Las mesas y las sillas sirven para sostener los materiales, sentarse a comer ya que *para eso fueron inventadas*.

3. CARRITO DE SUPERMERCADO

Inmejorables para cargar y organizar el equipo también sirve cualquier otro vehículo de locomoción.⁴

4. BINOCULARES O LENTES REDUCTORES

Para observar el mural desde diferentes perspectivas.

5. TRAJOS, ESTOPAS, JERGAS, ESPONJAS Y ESCOBAS

Todo esto sirve sobre todo para limpiar pero también se pueden utilizar para pintar.



³ Rogovin, Burton y Highfill, *Mural Manual*, op. cit. p. 88.

⁴ Henry H., Blume, *Guía completa...*, op. cit. p. 114.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

6. CONTENEDORES, PLATOS Y VASOS DESECHABLES

Sirven para las mezclas, que cada integrante tenga, mínimo, siete.

7. CUBETAS GRANDES Y CHICAS

Para cargar agua, lavar pinceles y mezclas.

8. HILO DE ALBAÑIL

Trazar líneas rectas sobre todo en la cuadrícula.



9. MASKING TAPE

Para plantillas y para pintar líneas rectas o márgenes.

10. METRO O FLEXÓMETRO

Esto permite mayor precisión en el trabajo.

11. GISES DE COLORES

Para dibujar el mural son inmejorables porque se borran con un poco de agua.



12. EQUIPO PARA DIBUJAR

Lápices, gomas, papel, papel calca.

13. EQUIPO PARA PLANTILLAS

Cutters y cartulinas.

14. CÁMARA FOTOGRÁFICA

Para registrar todo el progreso.



Handwritten notes and stamps at the bottom of the page, including the word 'MUSEO' and various illegible markings.

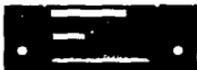
15. PALOS DE MADERA O DE ALUMINIO

Para sostener brochas y rodillos logrando más alcance.

16. PROYECTOR DE CUERPOS OPACOS Y/O TRANSPARENCIAS

17. SIEMPRE SE PUEDEN COMPRAR CAMISETAS Y GORRAS

Añadir el logo del grupo con serigrafía o aerosoles servirá para mantener el ánimo y crear espíritu de grupo.



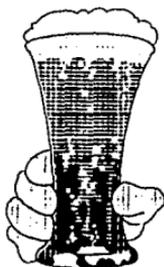
18. GRABADORA Y CASSETTES

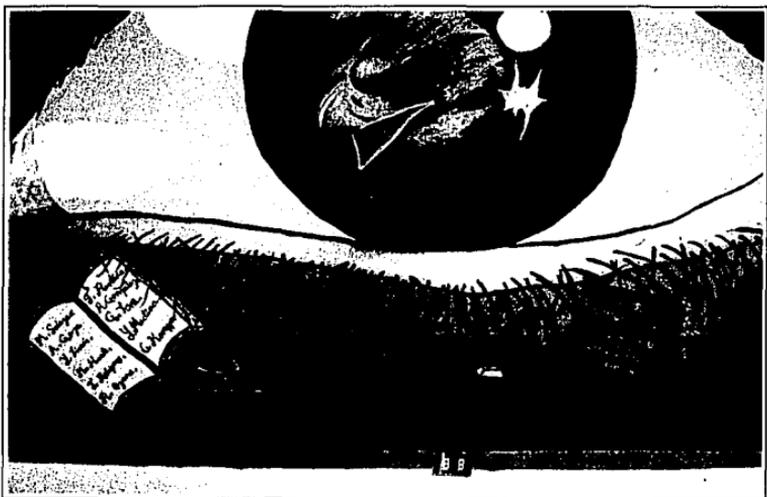
Escuchar diferente música es importante ya que *pintar un mural no es un velorio.*

19. HIELERA Y CAFETERA

Según sea época de frío o calor, y para mantener el espíritu no hay nada mejor que una cerveza o refresco bien fríos o un reconfortante café.

Con esto se termina la lista del equipo de materiales. Esta lista no es una biblia, se le puede agregar o quitar según sea el caso o el carácter de los participantes.





Visión juvenil, grupo Cuautli, Monclova, Coahuila, abril de 1987.

CAPÍTULO V

EXPERIENCIAS PERSONALES. CRÓNICA DE ALGUNOS TALLERES REALIZADOS

5.1 INTRODUCCIÓN

Este capítulo busca sistematizar las experiencias como instructor del grupo H₂O, registrando la acción de pintar el mural así como su resultado final: parte fundamental del trabajo.

A veces nuestras expectativas plásticas no corresponden con el resultado, pero lo importante es la participación.

Los murales que se describen a continuación me hubieran gustado más agresivos, experimentales: libres, esto no correspondía con la idiosincrasia de los participantes. Sin embargo, para muchos de ellos estos murales fueron innovadores y, hay que recordar que el mural en sí pertenece a la comunidad y los participantes, nunca al instructor.

El presupuesto para pintar los murales fue proporcionado por:

1986 SEP Promoción Cultural. Jefe del Departamento, Fernando Poot.

1987 ISSSTE en la Subdirección de Acción Cultural siendo el Jefe del Departamento, Javier Nava.

En total coordiné 11 (once) murales de los cuales describo sólo 5 (cinco), los más importantes.

Siempre que terminábamos un mural se entregaba un reporte, una especie de bitácora acompañada de las fotos de los murales que documentaban todo el proceso.

Los dos primeros murales están descritos a manera de reporte para tener una noción de cómo eran. Los tres siguientes, para no caer en la repetición, sólo describo los hechos más relevantes y esto a manera de anécdota.

La lista completa de murales realizados es:

SEP

1. Mexicali, Baja California.

Locación:

Escuela Miguel Hidalgo

Durango y Calle 4

Col. Pueblo Nuevo

Fecha:

11 al 15 de agosto 1986

Medidas:

12 x 3 Mts. all.

Técnica:

Vinílica/pared de ladrillo

Asistencia:

Nueve participantes

Título:

Mexicali, tierra cálida

Nombre del Taller

fundado:

GEM (Grupo Experimental Muralista)

Responsable:

Mtra. Nora Granados

Jefa de Promoción Cultural SEP

2. Ensenada, Baja California.

Locación:

Colonia El Ciprés

Pared del exterior del cine

Fecha:

18 al 22 de agosto 1986

Medidas:

6 x 3.5 m.

Técnica:

Pintura vinílica y aerosol/pared

cubierta de cemento

Asistencia:

17 participantes

Título:

Solidaridad

Nombre del Taller

fundado:

Génesis

Responsable:

Mtra. Amalia Gaytán

Jefa de Promoción Cultural de la SEP

3. Tijuana, Baja California.

Locación:

Escuela Mártires de Cananea

Col. Obrera Tijuana

Fecha:

25 al 29 de agosto 1986

Medidas:

1.7 x 2.5 m.

Técnica: Vinílica y aerosol/pared de ladrillos
Asistencia: 16 participantes
Título: *La generación del mañana*
Nombre del Taller fundado: MUTI (Muralista Unidos de Tijuana)
Responsable: Mtro. Eliud Váidez
Supervisor SEP

4. Aguascalientes, Aguascalientes.

Locación: Estancia Infantil ISSSTE.
Fecha: 13 al 24 de octubre 1986
Medidas: 10 x .60 m.
Técnica: Vinílica/pared cubierta de cemento
Asistencia: 52 niños de 5 años divididos en dos grupos (26 por semana)
Título: *La casa*
Responsable: Lic. Alma Ruelas Olvera
Jefe del Departamento del ISSSTE Cultura

5. Cañada Honda, Aguascalientes

Locación: Normal Justo Sierra
Auditorio
Fecha: 13 al 24 de octubre 1986
Medidas: 5.60 x 3.10 m.
Técnica: Vinílica y aerosol/pared preparada con yeso
Asistencia: 13 alumnos normalistas
Título: *Sendero de mi escuela*
Nombre del Taller fundado: GEMA: (Grupo Estudiantil Muralista de Aguascalientes)
Responsable: Lic. Alma Norma Ruelas
Jefe del Departamento del ISSSTE Cultura

6. Tapachula, Chiapas.

Locación: Escuela Secundaria Técnica del Socunusco
Central Pte. 17

Fecha: 9 al 20 de enero 1987
Medidas: 4.80 x 1.90 m.
Técnica: Vinílica y aerosol/pared de ladrillo
Asistencia: 25 participantes
Título: *Paraíso maya*
Responsable: Juan Pablo de los Santos
Director de La Casa de la Cultura
del Soconusco

7. Monclova, Coahuila

Locación: Primaria Escuela Moderna
Venustiano Carranza
Turno matutino
Fecha: 23 al 30 de abril 1987
Medidas: 2 x 1.20 m.
Técnica: Vinílica/pared de ladrillo
Asistencia: 20 niños
Título: *El día del niño*
Responsable: Directora Raquel Martínez Castro

8. Monclova, Coahuila.

Locación: Conalep Monclova
Fecha: 23 al 30 de abril 1987
Medidas: 6.20 x 2.80 m.
Técnica: Vinílica y aerosol/pared preparada
con yeso
Asistencia: 10 alumnos
Título: *Visión juvenil*
Nombre del Taller
fundador: Grupo Cuauhtli
Responsable: Elsa Aguirre
Jefa del Centro Cultural issSTE

9. Distrito Federal

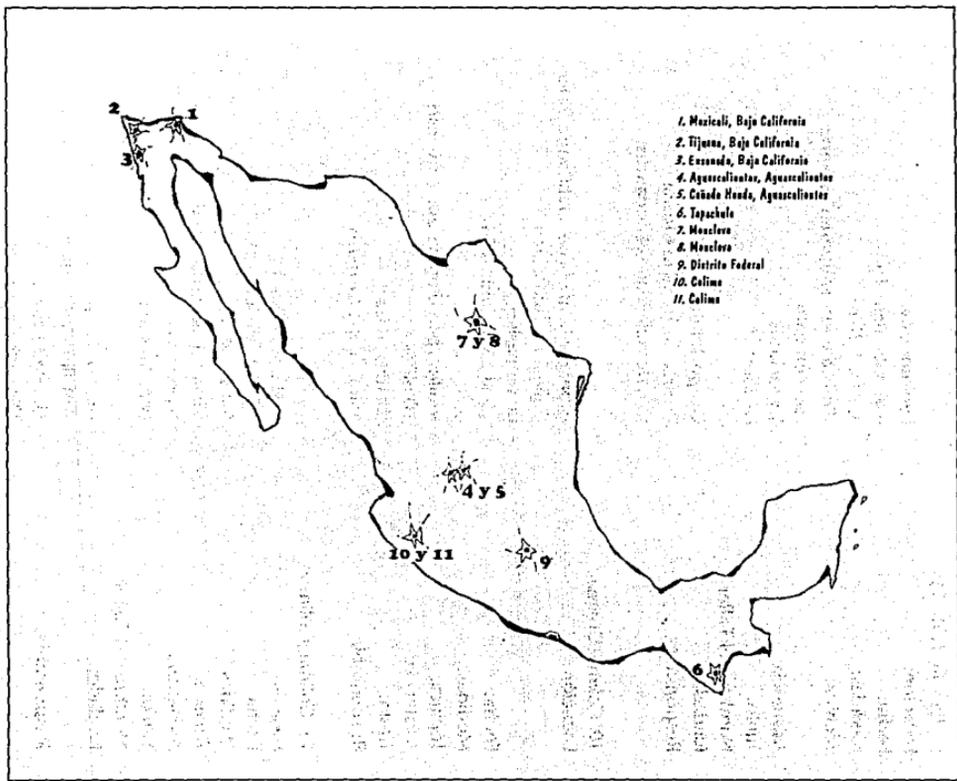
Locación: Penitenciaría
Fecha: 4 al 8 de junio 1987
Medidas: 4.30 x 1.20 m.
Técnica: Vinílica y aerosol/pared cubierta con cemento
Asistencia: 13 reclusos
Título: *La libertad*
Nombre del Taller fundado: Grupo Tramafat
Responsable: Profr. José Trinidad Osuna
Jefe de Actividades Educativas

10. Colima, Colima

Locación: Albergue infantil Fco. Gabilondo Soler
Calle Francisco Zarco
En un pasillo
Fecha: 15 al 26 de junio 1987
Medidas: 6.20 x .80 m.
Técnica: Vinílica/pared preparada con yeso
Asistencia: 10 niños
Título: *La naturaleza*
Responsable: Mtra. Gloria Cisneros

11. Colima, Colima

Locación: CERESO del estado
Fecha: 15 al 26 de junio 1987
Medidas: 5.4 x 2.60 m.
Técnica: Vinílica y aerosol/pared
Asistencia: 8 personas
Título: *Nuestro sueño*
Nombre del Taller fundado: GIMCO (Grupo de Iniciación Artística de Colima)
Responsable: Lic. Roberto Pizano
Director de la Prisión



5.2 DOS REPORTES

5.2.1 AGUASCALIENTES: ESTANCIA INFANTIL

LUNES 13

Cita con Alma Norma Ruelas, jefa del Departamento del ISSSTE Cultura y con el jefe de Servicios Culturales y Deportivos, Francisco Moreno Aguilar.

Ellos me llevan a la Estancia Infantil del ISSSTE y me presenta con la directora del plantel, Luz del Carmen Romo.

Hablamos sobre el curso y me proponen dar clases a niños de cinco años de edad.

Explico a la directora los objetivos del curso y entiende que no se trata de que yo pinte un mural y tampoco es un curso diseñado para niños de cinco años, de todas maneras seguimos adelante con lo programado.

El curso se va dar a 52 niños; divididos en dos grupos de 26 por cada semana.

Me presenta a la Profra. Teresa Macías, del Grupo Uno a quien habló de los materiales, como 26 pinceles y de los objetivos del curso.

La directora también habló con mis nuevos alumnos, sobre el curso y lo que significa.

MARTES 14

Empezan propiamente las clases; un pasillo de la estancia se escoge para el sitio del mural, medidas 10 x .60 mts.

Empezamos pegando un papel en la pared donde los niños van a dibujar con crayones sus ideas de lo que van a pintar en el mural.

Se escoge el tema de *El hogar o Mi casa*.

MIÉRCOLES 15

Les doy gises de colores a los niños y les explico que dibujen directamente a la pared de ellos.

JUEVES 16

Preparo los colores y les enseño a pintar, después empezamos el mural.

VIERNES 17

Seguimos pintando con los colores del día anterior y se avanza lentamente ya que ellos usan pinceles muy pequeños.

LUNES 20

Cambio de grupo. Me presenta la directora a la Profra. S. Juana Salas y a su grupo, hablo con ella y después con los alumnos. Dibujan con lápices de colores, en papel, todas sus ideas.

MARTES 21

Los alumnos con sus propias pinturas pintan sobre papel lo que dibujaron el día anterior o ideas nuevas.

Les enseño a pintar y los preparo para el día siguiente.

MIÉRCOLES 22

Preparo colores nuevos y comenzamos a pintar en el mural ya empezado por el grupo anterior pero en los espacios vacíos.

JUEVES 23

Se sigue pintando y les digo a los alumnos que ahora sólo rellenen con colores los espacios vacíos.

VIERNES 24

Enmarco de azul-verde el mural y relleno de color donde falta. La idea es que la pared quede como si fuera mosaico de colores alegres.

Al final del día me despido de la directora y de las profesoras; ellas se quedan contentas con el trabajo realizado, según dicen.

OBSERVACIONES

Es difícil dar clases de mural comunitario a 52 niños que se la pasan aventándose pintura y peleando, ya que el instructor no es niño; por otra parte, la emoción de dejar que los niños, a quienes por primera vez se les deja rayar y pintar una pared sin represión, probablemente sea una experiencia única.

DESCRIPCIÓN DEL MURAL DE LOS NIÑOS

Este mural fue reconocido por las autoridades culturales de la ONU.

En un pasillo los niños pintaron con colores (primarios) imágenes de su casa con grandes soles contrastando con el verde de las plantas -fue una larga pintura- y enmarcada por un azul rey.

No creo que haya tenido mucho éxito entre los educadores de la estancia infantil, puesto que ellos no están acostumbrados a dejar que los niños se expresen tan libremente, además que, según ellos, iba a ser un mal ejemplo, puesto que ahora iban a empezar a rayar y pintar las paredes de la escuela y su casa: "Al fin que eso le enseñaron en la clase".

Plásticamente este ha sido uno de los murales más exitosos. Por su libertad, uso del color, tiene ritmo y expresión, podría competir con un buen número de pinturas modernas. El trabajo reflejó la alegría de los participantes.

5.2.2 CAÑADA HONDA: ESCUELA NORMAL JUSTO SIERRA

LUNES 13

El Profr. Joaquín Bernal me presenta a los alumnos de la Escuela Normal Justo Sierra, a quien les doy clase teórica.

Se escoge tema alusivo al Cincuentenario de la Normal.

Este tema tiene alto significado político, ya que la escuela está amenazada con el cierre por las autoridades gubernamentales.

Se proponen 3 muros. A las 19:00 hrs. me presentan al director Profr. Javier Martínez, él me ofrece todas las facilidades en cuanto a escaleras y la preparación del muro escogido.

MARTES 14

Se escoge la pared del auditorio, lugar de espacio cerrado pero con una ventana muy grande que da a la calle.

Se termina Clase de Técnicas en Mural y se descarapela la pared.

MIÉRCOLES 15

Mientras un albañil enyesa la pared, se reúnen los bocetos para crear un dibujo a escala.

JUEVES 16

La pared se pinta de blanco y se cuadricula.

VIERNES 17

Se dibuja el boceto en la pared.

LUNES 20

El dibujo se termina al mismo tiempo que se empieza a pintar los detalles como son, las uvas que enmarcan la pintura.

MARTES 21

Hoy noté un poco de relajamiento y apalía por eso antes de pintar el mural les hablé una vez más sobre la importancia de éste y la seriedad en el trabajo, después de la plática trabajan con más entusiasmo.

MIÉRCOLES 22

Siguen pintando el mural e introduzco el uso de aerosoles.

JUEVES 23

Las estudiantes *paran* actividades académicas porque hay huelga total en la escuela. Las alumnas secuestran un camión y el plantel es rodeado por la policía.

Gracias a la identificación que los integrantes del taller sentían por el mural, así como por la comunidad normalista en general, el taller del mural continuó, sin importar el paro de actividades, con más ganas.

Por cierto, la policía entró al Auditorio para hacer preguntas a las alumnas y a mí, pero no pasó a mayores.

El Comité de Alumnas trató de cancelar el curso por nuestra propia seguridad, pero rápidamente las convencí de lo contrario.

VIERNES 24

Continúa la huelga pero esto no impide festejar la Gran Ceremonia de Clausura con la asistencia del Profr. Javier Martínez, director de la escuela así como el Lic. Mario Llamas, subdirector del plantel, el Profr. Joaquín Bernal, coordinador cultural, el cuerpo técnico de la escuela y 500 alumnas de la Institución.

En el auditorio del plantel fue declarada la Inauguración del Mural por el Lic. Francisco Moreno Aguilar, Jefe del Departamento de Servicios Culturales del ISSSTE.

La ceremonia continuó con una pequeña fiesta en la que el director de la escuela ofreció todo su apoyo al nuevo Grupo del Taller Comunitario GEMA (Grupo Estudiantil Muralista de Aguascalientes), fundado al término del mural. *Sendero de mi escuela.*

OBSERVACIONES

Lo más importante fue la motivación, y pese a la huelga, las normalistas sintieron el mural como suyo y no del orden establecido, por consiguiente: siguieron trabajando.

DESCRIPCIÓN DEL MURAL REALIZADO POR LAS NORMALISTAS

En sí el mural consiste en una mujer revolucionaria cargando un fusil de un lado, en el centro del edificio la escuela, y del otro lado una maestra enseñando a una niña criolla y a un niño indígena, todo enmarcado por plantas de uvas agregando colorido y sabor local.

En la fachada de la escuela, Hernández Delgadillo, famoso muralista tradicional, pintó algunos que fueron reproducidos en nuestro mural.

Aunque la comunidad no le entiende mucho a los murales de Hernández Delgadillo sí siente respeto y aprecio por ellos.

Pero realmente estaban más entusiasmados por su propio mural, le entendieron más porque era realmente suyo.

Personalmente me gustó más el nuestro, porque tiene más vida y es menos pretencioso aunque sin quitar el mérito del maestro Hernández Delgadillo, de quien,

por cierto, Alberto Híjar escribe en el periódico *El Día* el domingo 12 de agosto de 1990: "Hernández Delgadillo ha superado la Acción Individual y se ha integrado al movimiento Revolucionario Popular ha significado los muros de normales Rurales (Justo Sierra) e Instituciones semejantes por todo el país; dependiente del activismo. El procura integrar el mural a la Participación Comunitaria".

5.3 ANECDOTARIO

5.3.1 TAPACHULA: SECUNDARIA

Probablemente este es el mural que más disfruté y encontré más dificultades:

El ISSSTE organizó un convenio con la Casa de la Cultura de Tapachula que estaba al mando de Juan Pablo de los Santos, un cacique hijo de una de las familias más poderosas e influyentes del pueblo.

El ISSSTE ponía los instructores y el señor Santos nuestros gastos y los materiales.

Nos presentamos tres instructores del H₂O, Alejandro Navarro, Gabriela Cervantes y un servidor. El señor Santos tenía la intención de que pintáramos un mural en la casa de la cultura y otro en el sitio de la Feria Regional Ganadera de Tapachula.

Realmente a él no le interesaba el curso ni nuestra propuesta, nosotros le explicamos que no éramos muralistas profesionales sino sólo instructores, en fin, toda la filosofía del taller, el señor Juan Pablo se enojó, nos amenazó, llamó a México, no nos dio dinero, para gastos sólo teníamos el hotel donde se comía y dormía pero no teníamos "ni para un chicle extra". El tiempo de los murales se fue retrasando y él no conseguía alumnos, hubo un momento en que llegamos a tener miedo hasta por nuestra propia seguridad. Pero cuando vio que nada nos iba a ser cambiar, que teníamos el apoyo del ISSSTE en México, por fin cedió; a los cuatro días consiguió que unas secundarias nos proporcionaran alumnos. Ellos escogieron hasta cierto punto el lugar de los murales porque dos se pintaron en la casa de cultura y otros dos en las escuelas, y se tuvo que llegar a un compromiso con el señor Santos.

Yo coordiné el de la secundaria del Soconusco, fue una experiencia agradable. Era la secundaria más pobre a una cuadra de la zona roja, había mucho centroamericano. En muchos salones no había ni vidrios. Casi todos eran *alumnos problema* ni atendían las clases, tuve que comprarles a los alumnos lápices ya que ni eso tenían.

El mural que tomó el tema de *El paraíso perdido de los mayas* dio para una gran creatividad. Es el mural más cercano a mi estilo de pintor. El último día los alumnos y autoridades del plantel estaban muy emocionados, y aun con el señor Juan Pablo de los Santos terminamos bien.

En el mural tenía en el centro un templo maya cerca del cual volaban unas mariposas gigantes. De un lado, un maya cultivando la tierra y del otro un jaguar; en el fondo había un volcán, todo con mucho colorido, los alumnos estaban realmente impresionados, no creían que ellos hubieran sido capaces de pintarlo.

Llegando a México como no nos habían dado dinero en efectivo para viáticos el ISSSTE se comprometió a revelar las fotos del mural. Cabe decir que ellos no sólo no revelaron las fotos sino que hasta perdieron los negativos.

Poco tiempo después el señor Juan Pablo de los Santos fue despedido de la Casa de Cultura a causa de malos manejos de dinero aunque no se quiso ir y tuvo que ser desalojado a la fuerza por la policía.

5.3.2 MONCLOVA: CONALEP

Este fue técnicamente el mejor mural. Aunque no estuvo exento de problemas, como siempre, de orden burocrático.

El curso estaba programado para el ISSSTE Departamento de Acción Cultural en Torreón.

Primer día

Llegué a Torreón. Me entrevisté con la señora Rosario Soto: ella dijo no tener conocimiento del curso aunque, en realidad, estaba mintiendo: simplemente no le importó el curso porque después se disculpó, aduciendo que no había podido conseguir alumnos.

Segundo día

Mientras discutía con esta señora, Elsa Aguirre se comunicó vía telefónica, ella se encontraba encargada del Centro Cultural del ISSSTE en Monclova éste, sí tenía interés en el curso.

Tercer día

Compro materiales en Torreón y salgo para Monclova.

Cuarto día

Me entrevisto con Elsa Aguirre, tampoco tiene alumnos, ni idea de lo qué es el curso.

Quinto día

Vamos al Conalep, por fin encontramos alumnos, hablamos con el director y logramos un compromiso para empezar el curso en sábado.

Sexto día

(Y los cuatro días siguientes), el curso sigue un proceso rápido, a marchas forzadas logramos terminar el mural, los alumnos del Conalep se motivaron mucho y tuvimos una agradable ceremonia de clausura

del curso e inauguración del mural *Visión juvenil en la Biblioteca con el tema de la educación y el CONALEP*.

El mural es un ojo gigante, de la pupila sale un águila, símbolo del Conalep, alrededor del ojo hay varios símbolos, como el mapa de Coahuila, una fábrica, obreros y técnicos trabajando, unos muchachos jugando basquetbol. En este mural se usó el proyector de cuerpos opacos.

Los alumnos quedaron muy gratamente sorprendidos con el resultado, nadie se esperaba que quedara tan bien entendiendo que, ninguno de ellos sabía dibujar y pintar.

5.3.3 COLIMA: CERESO

Todos sabemos de las múltiples injusticias que se vive en las cárceles en México.

Cuando coordiné los dos murales comunitarios en las cárceles, entre los participantes hubo de todo; por ejemplo, había un homosexual acusado de matar a su pareja cuando el asesino había sido el hijo de un cacique en Colima. Todo el pueblo sabía que era inocente pero él estaba preso.

Tuve alumnos presos acusados de fraude cuando fue su jefe el que robó; otros están ahí nomás porque no se resuelve su caso a causa de la burocracia y corrupción, y así puedo seguir citando miles de injusticias.

Un curso fue en la ciudad de México; el mural no fue muy bueno ya que lo pintamos en tres días.

Las autoridades de la penitenciaría de Santa Martha Acatitla no me dejaron tomar fotos y en general hubo muchas fricciones: se preocupaban mucho que el mural fuera a resultar ofensivo para ellos, teniendo la mala experiencia del mural de Bellkin, el cual les ocasionó muchos problemas a las autoridades por su temática *Todos somos inocentes*.

En Colima fue diferente. Aunque las autoridades no fueron un ejemplo de ayuda. Acababan de tener un molín (por malos tratos a los internos). Trataron de molestar lo menos posible; este mural sí está documentado con fotos por lo menos el último día me dejaron pasar la cámara.

El taller comunitario nunca es un paseo, menos en las cárceles, aquí los problemas son otros. Las autoridades corruptas, las revisiones, los permisos, etcétera, pero a cambio los internos están muy motivados para pintar ya que no tienen otra cosa que hacer.

En los dos murales el tema fue el mismo (qué raro) *La libertad*.

En el de Colima los internos escogieron una figura que la tomaron de un mural de Diego Rivera de la Escuela Nacional Preparatoria: *La creación* en la que se supone que Rivera simboliza la fuerza creadora de la naturaleza, nosotros mostramos a este mismo hombre rompiendo las cadenas de la opresión; en el fondo se trató de simbolizar al estado de Colima.

Los volcanes de Colima, que están todavía en activo, atrás del hombre, de un lado un paisaje marino y del otro montañoso, también había otros símbolos de Colima como su escudo, una lima y una iguana.

El mural tuvo de todo; una gran ceremonia de inauguración, asistieron las autoridades culturales del ISSTE en Colima y el director de la prisión incluyendo al subdirector que tanto se opuso en un principio a la realización del curso. Hubo refrescos para todos, todo un lujo.



Nuestro sueño, grupo Gimco, Colima, Colima, junio de 1987.

CONCLUSIONES

Muchos colegas de generaciones más jóvenes que han leído el presente trabajo opinan que es extemporáneo. Sin embargo, yo pienso que con demasiada frecuencia se confunden equivocadamente *actualidad con moda*, cuando todos sabemos lo fugaz que es ésta. Al mural comunitario se le critica diciendo que es un fenómeno del 68, pero, ¿qué acaso la filosofía de los sesenta no está siendo revalorizada y por lo tanto está resurgiendo? Esto no implica que vuelva a surgir un taller como el H₂O. Porque las condiciones son otras, ya que la nueva tecnología, el arte por computadora, los nuevos sistemas de impresión, el foto-muralismo, instalaciones, performance, holoigramas, proyecciones de transparencias, los productos industriales y sus desechos, la basura, etcétera, introducen un nuevo cambio y, claro, también en el TMC. Las contradicciones en este mundo de más smog, violencia y hacinamiento que tiende a convertir a la gente en máquinas de producción, y también se les *resuelve* el tiempo libre con las revistas baratas, el alcohol o la televisión. Para este nuevo mundo de macrópolis grises, de gente aislada en sus departamentos, se necesita un arte vivo, *participativo*.

Los jóvenes de las ciudades más grandes del mundo viven en la calle. Para ellos el arte no es el de los museos o galerías, para ellos el arte está en la calle, en las fiestas, en festivos, en el teatro callejero, danza, performances, música, en la manera de vestir, y también claro en los muros.

México tiene sus particularidades pues viven circunstancias más inhibidas. La juventud se expresa; en tocadas, manifestaciones políticas y fiestas religiosas, de pueblo o barrio pero no hay una intención rotunda y clara de crear arte. Por eso los jóvenes tienen que salir a la calle como en los sismos del 85, o en los veranos de 68 y 88 y pintar murales; en el futuro próximo el concepto de muralismo comunitario debe crecer y ampliarse: no tiene por qué repetir la experiencia del H₂O pero ésta sí puede servir como fundamento para un nuevo muralismo comunitario más radical, más dinámico; bien puede recobrar sentido y convertirse en una herramienta para lograr una sociedad más democrática: cuando hay revolución, hay murales.

Los nuevos murales ya existen: son los grafitis de los punks en los metros, en la calle, la deformación de anuncios. Ahora sólo falta incorporar la nueva tecnología y la energía acumulada para que el taller mural comunitario sea más que una fiesta, para que se convierta en todo un carnaval ✨

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Acha, Juan, *Arte y sociedad. Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*, México, FCE, 1981, 581 pp.
- Arthem, Rudolf, *Arte y percepción visual*, México, Alianza Editorial, 1984, 553 pp.
- Berger, René, *Arte y comunicación*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1976.
- Blume, H. Henry, *Guía completa de pintura y dibujo. Técnicas y materiales*, España, Phaidos Press, 1978, 223 pp.
- Bonfil Batalla, Guillermo (comp.), *Cultura popular y política cultural*, México, FCE, 1976.
- Chalfont, Henry y James Prigoff, *Spray can art*, Londres, Inglaterra, Thames and Hudson, 1987, 97 pp.
- Cockcroft, Eva, *Murals for the people of Chile*, EU, Public Art Workshop, 1973.
- Del Conde, Teresa, J.C. Orozco. *Antología crítica*, México, UNAM, 1983, 155 pp.
- Ehrenberg, Felipe, Alejandro Escalante y Jesús Galván, *Manual de apoyo al taller de pintura comunitaria*, México, Tepito, Ed. H₂O, 39 pp.
- Fernández, Justino, José Clemente Orozco. *Forma e idea*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1955.
- García, Rupert, *Raza murals and muralist. An historical view*, San Francisco, Public Art Workshop, 1974, 35 pp.
- Græmberg, David y Kathilyn Smith, "Mega Murals and Super Graphics", en *Brg. Art Pennsylvania*, Filadelfia, Running Press, 1972.
- Goldman, M. Shifra, *Arte Chicano*, Berkeley C.A., Chicano Students Library, 1985.
- , "Entrevista a Arnold Belkin", en *Community Mural Magazine*, Chicago, otoño, 1984.
- Gutiérrez, José, *From fresco to plastics new materials for easel and mural paintings*, Canadá, Ottawa National Gallery, 1952. Introduction by Siqueiros.
- , *Painting with acrylics*, Nueva York, Watson, 1969. Introduction by Siqueiros.

- Hughes, Robert, "Heritage of a rich imagery. Hispanic art celebrates diverse ethnic spirit", en *Time Magazine*, Nueva York, julio II, 1988, 84 pp.
- , "Arte Latino", en *Time Magazine*, Nueva York, julio II, 1988, 84 pp.
- Kahler, Erich, *La desintegración de la forma en las artes*, México, Siglo Veintiuno editores, 4a. edición, 1978, 139 pp.
- Kahn, Douglas, "Correcciones de anuncios", en *Community Mural Magazine*, Chicago, diciembre 1984, 23 pp.
- López, Yolanda, "Entrevista a Felipe Ehrenberg", en *Community Mural Magazine*, invierno, Chicago, 1986.
- Mackencie, R. D., *The new deal for artist*, Princeton, Nueva York, Nueva Paperbacks, 1973, 203 pp.
- Mackinley, Helm, *Modern mexican painters*, Nueva York, Publications, 1941.
- Mayer, Ralph, *The artist's handbook. Materials and Techniques*, EU, Viking Press, 1970, 138 pp.
- Muller, Mary, *Murals creating an enviroment*, Worcester, Massachusetts, Davis Publications, 1979.
- O' Connor, Francis V., "New deal murals in New York" en *Art Forum*, nov., 1968, 49 pp.
- , *The new deal art projects. An anthology of memoirs*, Washington D.C., Smithsonian Institution, 1972.
- Ragon Michel, *El arte para qué*, México, Editorial Extemporáneos, 1977, 157 pp.
- Rochfort, Desmond, "Mural against racism", en *Community Mural Magazine*, otoño 1983.
- , "The Greenwich Mural Manual", en *Community Mural Magazine*, verano, Chicago, 1986.
- Rodríguez, Antonio, *A history of mexican mural painting*, Nueva York, G.P. Putnams Son's, 1969.
- Rogovin, Mark, Marie Burton y Holly Highfill, *Mural Manual*, 2a. edición, 1975, Boston, Beacon Press, 113 pp.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las ideás estéticas de Marx*, México, ERA, Colección Biblioteca, 259 pp.
- , *Texto de estética y teoría del arte. Antología*, Lecturas Universitarias, núm. 14, México, UNAM, 1982, 493 pp.
- Serrano, Nina, "Chicano murals making a defínite mark on the art scene", en *Community Mural Magazine*, Chicago, invierno, 1984.

Siqueiros, David Alfaro, *Cómo se pinta un mural*, Cuernavaca, Morelos, México, Ed. Taller Siqueiros, 1979, 148 pp.

Tanner, Rose, "Mexican mural movement alive and well in San Miguel Allende", en *Community Mural Magazine*, Chicago, invierno, 1986.

Tibol, Raquel, *Siqueiros: introductor de realidades*, México, UNAM, 1961.

Weber, John, "Murals as peoples Art", en *Liberation*, vol. 16, núm. 4, Nueva York, 1971.

—, Eva Cockcroft y James Cockcroft, *Towards a peoples Art. The contemporary mural movement. Foreword by Jean Chalot*, Nueva York, A Dutton Paper Back, 1977, 290 pp.

Wolfe, Bertram, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México, Diana SEP, 1986, 366 pp.



The Rolling Stones

Paint it black

Arte mural comunitario en México, experiencias de un instructor, obra en cinco capítulos donde se cuenta un robo en Santa Martha Acatitla y aparecen Elsa Aguirre y Aarón El Gansto Padilla; inicia con U2 y termina con *Paint it black*, de los Rolling Stones; narra el intento de sabotaje de un cacique hijo de una de las familias más poderosas de Tapachula, Chiapas, y el descubrimiento del color en los niños; rinde un mercedísimo homenaje a Giotto y a casi toda la comunidad pictórica de México y otros países; excluye, a propósito y por supuesto, a varios villanos de la cultura oficial; se terminó de imprimir el 26 de febrero (domingo de carnaval) de 1995. Se tiraron sólo 500 ejemplares numerados y firmados. La producción editorial fue realizada por el equipo de *Signa*, diseño para la comunicación. El autor termina este colofón con un agradecimiento a todos aquellos que tuvieron a bien obsequiarle una sonrisa estando en plena faena muralística.

108/500

Cuate