

EL SENTIDO PÚBLICO DE UN MURAL COMO EJEMPLO DE UN IMAGINARIO URBANO.

Carlos Salvador González González
casagogo@hotmail.com

La imagen como medio de comunicación y el espacio público como medio de difusión representan una sociedad de alcances ilimitados. Su combinación ha sido la base en la conformación de diversos imaginarios urbanos. Reflejo de ellos es el Sentido Público de un mural, noción mediante la cual David Alfaro Siqueiros promovía al muralismo como un arte público y de alcance masivo. El desarrollo de esta noción, su ejemplificación a través de diversas obras y sus repercusiones, conforman el contenido de la presente ponencia.

“El pensamiento es frecuentemente más nítido y objetivo durante el sueño y las cosas a distancia se abarcan mejor porque se engloban más simplemente.” (Siqueiros en Herner, 2004:21)

La imagen representa una invitación a la interpretación. Una práctica hermenéutica individual que en ocasiones conlleva a la configuración significados colectivos. Aceptaciones que influyen e incluso manipulan a una sociedad determinada. Es por ello que el poder de este medio de comunicación resulta inconmensurable, al grado que, como lo describe Rojas Mix: “Muchos intelectuales encargados de transmitir el saber conservador, recelan de la imagen. Sólo se acepta cuando es eficazmente controlada por el poder: religioso, político o económico. En su realización con diversas formas de poderío, cada icono se refiere a un tipo de conocimiento, escrito o figurado, que ha sido selectivamente utilizado en el marco de sus fines.” (Mix, 2006, p.28)

Cuando ese poder conferido en la imagen se combina con un medio de difusión masivo como lo es el espacio público, se gestan fenómenos inextricables. Fenómenos que, a través de sus denotaciones particulares, connotan un imaginario urbano. Un ejemplo poco explorado de esa poderosa relación entre espacio público e imagen radica lo que podríamos catalogar como el primer colectivo de arte mexicano del siglo XX: El Movimiento Muralista Mexicano Pos-revolucionario. Particularmente, en la inquietud que David Alfaro Siqueiros denominó como el sentido público de un mural. Pero, para entrar de lleno al análisis de este último concepto, es preciso hacer un breve resumen del panorama socio-cultural del México Pos-revolucionario.

La historia marca al 1920 como el año del desenlace de la Revolución Mexicana. Sin embargo, y como resulta común en una revolución, el fin del conflicto armado marca apenas el comienzo de una reestructuración social. No siendo esta la excepción, el gobierno emergente de la Revolución se encontró ante un escenario de infinitas incertidumbres. (Vid. Fig. I) Todos sabían que tenían un México nuevo, mas nadie sabía en que consistía. Había que formarle una identidad colectiva. Concientes de esta vital necesidad, el poder, representado en la Secretaría de Educación Pública por José Vasconcelos¹, entendió que el muralismo representaba un medio de comunicación simple, masivo y con gran potencial para lograr un entendimiento colectivo de la nueva nación. Sin titubear, el gobierno dotó de recursos extraordinarios (tanto materiales como económicos) al movimiento

¹ José Vasconcelos desempeñó distintos puestos gubernamentales, siempre vinculados con la educación y la cultura, de 1915 a 1924.

muralista. Rochfort Desmond, escritor y especialista en el Movimiento Muralista Pos-revolucionario, nos revela la voluntad del gobierno cuando escribe:

“En 1915, Vasconcelos se unió, como secretario de educación, al gobierno provisional de Eulalio Guitierrez. En 1920, bajo la administración del General Alvaro Obregón, Vasconcelos fue nombrado rector de la Universidad Nacional de México. En su discurso de aceptación Vasconcelos anunció que venía como un delegado de la revolución y que ésta debía gestarse también en la educación. En 1921, Obregón promovió, nuevamente, a Vasconcelos a secretario de educación pública, dotando a su secretaría con el doble de recursos en comparación a cualquier periodo anterior.” (Desmond [traducción propia], 1998, p. 21)

El naciente gobierno sabía que las probabilidades de éxito en su inversión mural eran altas pues los principales muralistas fueron sus activistas aliados durante la revolución. Tal era la confianza que el gobierno no les impuso condición alguna, y no era necesario pues los artistas sabían perfectamente lo que tenían que hacer. Así lo denota José Clemente Orozco cuando recuerda:

“A nosotros nos tocó llevar la pintura a la calle, al muro, meterla en la vida nacional, y hemos tratado de interpretar a México como es, cosa que aún alarma a muchos inocentes. Los buenos murales, como usted comprende, no son pinturas precisamente ordinarias. Son en realidad Biblias pintadas, y el pueblo las necesita tanto como las Biblias ‘habladas’. Hay mucha [gente] que no puede leer libros; en México es muchísima; aun en este país [hablaba en Estados Unidos] la hay, y en cualquier parte del mundo. Pintar en muros públicos es, obviamente, una gran responsabilidad para el artista. Porque cuando una nación le otorga su confianza, el pintor aprenderá, pues se desenvolverá y, al fin, cobrará dignidad artística. Nada le proporciona más valiosa experiencia o mayor disciplina que la oportunidad de pintar murales bajo tales condiciones.” (Orozco en Fondo editorial de las plástica mexicana, 1960, p. 50)

El Movimiento muralista mexicano pos-revolucionario fue pues un primer ejercicio de convergencia entre arte e imaginario. Un ejercicio a través del cual, “Para ganar tiempo y afianzar sus enseñanzas, los artistas revolucionarios –al tanto de la pobreza doctrinaria del medio- recurren interminablemente a los símbolos, que provocan una lectura alegórica de la historia y permanecen una vez agotado el origen.” (Monsiváis en INBA, 2003: 31)

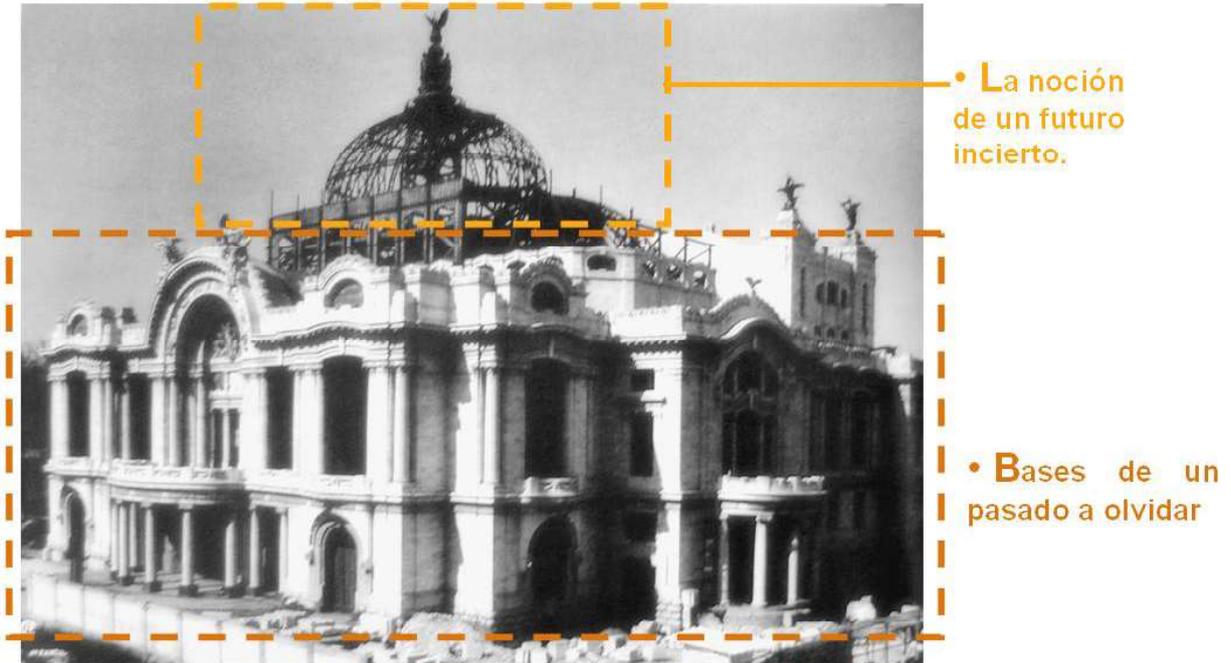


Figura I: Panorama social del México Post-revolucionario ilustrado a través de una imagen del Palacio Nacional de Bellas Artes de 1920. (Landucci [modificación propia], 2005, p. 576).

Lamentablemente, como normalmente sucede en todo ciclo artístico, la llama del nacionalismo en el arte se fue consumiendo sucesivamente hasta apagarse. El Movimiento Muralista Mexicano Pos-revolucionario perdió fuerza a mediados de 1920 y sus protagonistas tomaron rumbos distintos. El propio Siqueiros describe así el ocaso del Movimiento:

“Discrepancias políticas con el Gobierno, nuestro patrón en el campo de la pintura mural, trajeron consigo el rompimiento de nuestra organización profesional. Rivera y sus ayudantes siguieron pintando murales. Xavier Guerrero, Amado de la Cueva, Reyes Pérez, etc., y yo optamos por la gráfica en las páginas de *El Machete*. Orozco, y otros se fueron, por algún tiempo, a los Estados Unidos y a Sud-América.” (Siqueiros, 1996, p. 23)

Así pues, el Movimiento muralista mexicano pos-revolucionario concebido como un movimiento artístico-social, llegó a su fin. Sin embargo, la fuerza de su inercia impulsó a sus protagonistas por distintos caminos en busca de nuevos imaginarios artísticos. Una de esas rutas, la que siguió Siqueiros, nos lleva precisamente al sentido público de un mural, imaginario artístico que en gran medida prolongó las premisas del Movimiento Muralista Mexicano Pos-revolucionario.

El sentido público, de un mural es la noción espacial a través de la cual David Alfaro Siqueiros pretendía darle al muralismo una vocación específica: un arte plenamente público y, por ende, de apreciación masiva. Ahora bien, cabe recalcar que, la intención de hacer de la gráfica mural un bien común no significaba ninguna innovación. El propio Siqueiros reconocía la autoría de esta invención a las culturas antiguas al escribir: “...el arte había tenido una gran función social en todos los importantes periodos de la historia, ya fuera arte de Estado o arte subversivo contra el estado [...] Nos pareció evidente [a los muralistas mexicanos pos-revolucionarios], frente al asombro de los estetas embriones del arte “purista”, que el arte cristiano había sido, ni más ni menos, un arte de

propaganda.” (Siqueiros en Herner, 2004, p.170) Si el arte que emplea la arquitectura como vehículo a la popularidad ha sido una constante histórica, entonces, ¿en qué radica la importancia del llamado sentido público de un mural de Siqueiros?

Si bien es cierto que la intención de publicitar el arte a través de la arquitectura no es una innovación de Siqueiros, también es cierto que en el contexto histórico en el que se desarrolló dicha práctica estaba extinta. El arte de principios del siglo XX se había divorciado de la arquitectura, separándose también de un importante sector social, para adoptar formatos que resultaran más comerciables. Dicho fenómeno es descrito por Siqueiros así: “Ahora bien, el mundo moderno, mundo pos-Renacentista, mundo de economía burguesa, optó naturalmente, por la *pintura decorativa*, por la *pintura adorno*, por la *pintura complemento estético exclusivo* al margen de toda implicación supuesta extrapictórica. A su vez la Iglesia y el Estado se desentendieron, total o parcialmente, de ese problema. Así lo determinaba el nuevo orden social.” (Siqueiros, 1996, p.18) En un mundo en el que el capitalismo comenzaba a moldear a las sociedades a *su manera*, Siqueiros decide reanudar el discurso de un arte público a través de la vieja sociedad arte-arquitectura. Es en ello donde radica la relevancia del sentido público de un mural.

Pero, ¿qué factores influyeron la readaptación del discurso del arte público en Siqueiros? Definitivamente, uno de los factores que impulsaron a Siqueiros hacia el sentido público del muralismo fue su firme convicción comunista, pues como señala Irene Herner: “Desde 1922 Siqueiros estaba no sólo identificado, sino comprometido con la ideología comunista, envuelto del grandilocuente optimismo bolchevique. El arte era propaganda y debía ser realista para representar los anhelos populares, denunciar las inquietudes y mostrar la ruta Verdadera hacia la liberación.” (Siqueiros en Herner, 2004, p.160) (Vid. Fig. II y III) Pero, además de su plena simpatía con los ideales comunistas, hay otro factor que pudo pesar más en su decisión de fundamentar el muralismo público. Un factor que anticipa en tiempo y prioridad a su fervor comunista, dicho factor era: la necesidad imperante que tenía México de forjarse una identidad nacional pos-revolucionaria. Los muralistas mexicanos, en general, apoyados en primera instancia por el gobierno, sabían que las imágenes eran (y siguen siendo) el vehículo más rápido de la comunicación. Y que, a su vez, la arquitectura, por su inerte naturaleza y gran escala, resultaba un lienzo inmejorable. La conjunción de ambos, aunque antigua, era la estrategia ideal para regimentar el nacionalismo, y con ello el espíritu de unión entre los mexicanos. Ejemplificando la comprensión y comunión de dicha estrategia Siqueiros escribió: “Nuestro movimiento en México estuvo a favor del arte público, que dio vida por primera vez en siglos a un nuevo tipo de artista, el artista ciudadano, combatiente, opuesto a los artistas mexicanos tradicionales anteriores a la Revolución.” (Siqueiros en Herner, 2004, p.168) Pero a pesar de que esta noción fue un fin común en base al cual arrancó el Movimiento Muralista Mexicano Pos-revolucionario, fue Siqueiros, de entre los mismos muralistas, el único que lo mantuvo vigente y lo evolucionó a lo largo de su práctica mural.



Figura II: Siqueiros, [primero de izquierda a derecha] como integrante integrante de la Liga Nacional Campesina. En esta fotografía, tomada en 1928, también aparece Diego Rivera [cuarto de izquierda a derecha] (Cruz, 1997, p.45)



Figura III: Portada diseñada en 1924 por Diego Rivera para la publicación de la revista *Sangre roja versus literarios*, Ediciones de la Liga de Escritores Revolucionarios. En ella un obrero y un campesino unen sus herramientas, el marro y la hoz respectivamente, respaldados por una estrella de fondo. Una clara alusión a la iconografía de la bandera comunista. (INBA, 2003, p. 51)

Hoy en día la sociedad: publicidad-urbanidad nos resulta un hecho evidente, pues lo vivimos cotidianamente, sin embargo, a Siqueiros le tomó diez años encontrar dicha sociedad considerando que sus primeros murales los realizó en 1922, y no fue sino hasta 1932 que los exteriorizó. Irene Herner resume así el primer encuentro de Siqueiros con el espacio urbano:

“Madame Nelbert. M. Chouinard, directora del Instituto de Arte Chouinard de Los Ángeles, conoció a Siqueiros durante su arresto domiciliario en Taxco, y a sabiendas de las tendencias políticas del Maestro, lo invitó a impartir un curso de muralismo en su instituto, el más vanguardista de Los Ángeles de su época; pero a la hora de que él se propuso llevar a cabo con los alumnos una indispensable práctica mural, ella le negó un muro interior. Le ofreció, en cambio, algo que parecía imposible; que pintaran un de los muros exteriores del edificio. Ella nunca pensó que el artista transformaría esta censura en el reto de pintar en Los Ángeles el primer mural político de exteriores de la modernidad, dando inicio así a un proceso experimental inédito.” (Herner, 2004, p. 180).

Fue a raíz de su experiencia mural en Los Ángeles que Siqueiros emprendió una incansable lucha a favor de una técnica mural que fuera plenamente congruente con su discurso público mural. (Vid. Fig. IV y V) Una práctica mural que, aprovechando la condición exterior de la arquitectura, diera al muralismo la verdadera potencialidad de un arte de alcances masivos. Al respecto, el propio Siqueiros escribió:

“Desde 1932, en Los Ángeles, California, al realizar una práctica de pintura mural en la “Chouinard School of Art”, sostuve teórica y prácticamente, la necesidad de pasar del muralismo en edificios viejos a un muralismo en edificios modernos y particularmente, hacia el exterior, hacia la calle, es decir que estuvieran en condiciones materiales de ser vistos por el mayor número posible de personas.” (Siqueiros, 1996, p. 28)

Una vez lograda la congruencia entre el discurso artístico, en el sentido público de un mural, y el soporte, es decir la arquitectura exterior, a Siqueiros sólo le restaba encontrar una técnica cuya longevidad significase el cierre de su búsqueda artística. Una tarea en la cual Siqueiros invirtió los restantes 50 años de su vida.

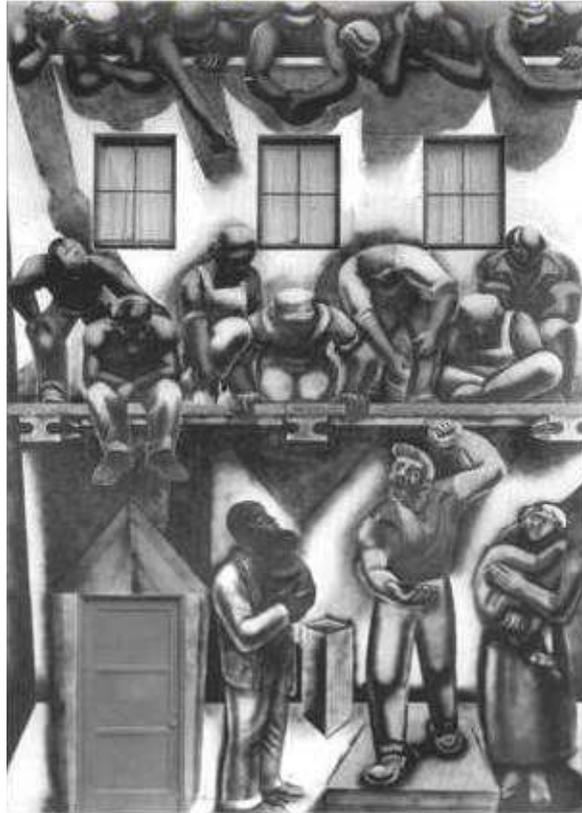


Figura IV: *Mitín Obrero*, mural realizado por Siqueiros en 1932 sobre un muro exterior de la Chouinard School of Art de Los Angeles, California. (Tibol, 1998, p. 70)



Figura V: Fragmento del mural titulado: *América tropical oprimida y destrozada por el imperialismo*. Obra realizada por Siqueiros en 1932 en The Plaza Art Center de Los Ángeles, California. (Tibol, 1998, p. 98)

En sí, el espacio arquitectónico exterior viene a reforzar la idea de una función pictórica mural. El espacio arquitectónico exterior se convierte en términos connotativos en el elemento central del discurso muralista y, en particular, la médula de la plástica unitaria de Siqueiros. Esa vitrina inerte, ese lienzo incorruptible que significa el espacio arquitectónico da un sentido público y, por consiguiente, un alcance masivo a la gráfica. Y, el mensaje en ella, aunque de interpretación individual, posee una accesibilidad común. Físicamente, el espacio dota de coherencia a la ideología del muralista. Una ideología que, como todo buen arte, refleja el pensamiento de sus autores, en este caso un pensamiento orgullosamente comunista.

Pero los alcances del espacio público implícito en el sentido público de un mural no terminan aquí; además de ser un medio que dota de congruencia al propósito mural, el espacio público fue interpretado por Siqueiros como un fin. Siqueiros forjó entorno al espacio público una utopía mural. Forjó, en torno al espacio público, la visión de un mundo futuro en el cual el arte y la arquitectura se fusionan como reflejo y consecuencia de una mejor sociedad. Dicho sueño es descrito por el propio Siqueiros así:

“La sociedad nueva será, cada vez más, una sociedad colectivista, infinitamente más amplia en este sentido, de lo que fueron las sociedades engendradoras del pasado artístico, pues aquéllas tenían un carácter teocrático, colectivo-religioso, y estuvieron dirigidas por minorías esclavistas.

El mundo del hoy, anticipo inicial del de mañana, es ya un mundo multitudinario, para servicio, entre otras muchas cosas más, de la plástica integral.

No cabe, pues, la menor duda. En el futuro se construirán arquitecturas de escala urbana (la arquitectura edificio-autónomo dejará de existir), inmensos estadios, teatros y cines; inmensas escuelas, hospitales, casas de reposo, inmensos museos, monumentos a los héroes de la vida nacional y a los héroes de la ciencia y el arte. Y estas obras, que no se levantarán solamente en las grandes ciudades, o en la proximidad de ellas, sino en toda la extensión territorial de los países, tendrán necesariamente un carácter plástico-integral, esto es, un carácter funcional integral.” (Siqueiros, 1996, p. 16)

Es a través de la noción del sentido público de un mural que Siqueiros comienza a hablar de la ciudad. Es el espacio público de dicha noción el que hace de la *plástica unitaria* una utopía, dándole el sentido de trayecto más que de fin. Siqueiros hace del espacio exterior, del espacio urbano, un fin y un medio del muralismo moderno.

Hoy en día la lejanía histórica nos abre la perspectiva para evaluar la utopía mural de Siqueiros. El tiempo, en su papel del más certero juez, nos revela una ciudad que en definitiva da mayor cabida al arte, aunque no en los términos exactos que Siqueiros presagiaba. La urbanización del arte ha tomado distintos matices, distintos enfoques tanto positivos como negativos. Comparando este fenómeno con la visión original de Siqueiros, Irene Herner Comenta:

“Algo que hoy es nuestro pan de cada día [refiriéndose al arte urbano] y que se ha convertido en pesadilla de campañas electorales o comerciales que, en nombre de la democracia, han convertido el entorno urbano, en un lugar de información visual tan excesivo, como caótico. Siqueiros soñaba con una ciudad que tuviera acceso al arte y a la ciencia, ya que la revolución social traía consigo una revolución en las comunicaciones tanto como en el alma. El arte, para ser eficaz, debía refinarse y perfeccionarse al máximo. No era puro sentimiento ni expresión espontánea, sino obra de oficio y talento. Sólo así podía conmover y revolucionar las ciencias. Con ideas como éstas, se actualizaban los ideales utópicos del Renacimiento, como los de Campanella y Tomás

Moro, pero también las imágenes distópicas del aterrador *Mundo feliz* de Aldous Huxley, publicado en Estados Unidos en 1932.” (Herner, 2004, p.171)

Un fenómeno que resulta natural, considerando que la pluralidad del vivir social se refleja en la ciudad y, por lo tanto también en el arte que ésta alberga, pues, como escribe el arquitecto Alberto Pozos:

“Cuando la ciudad y su espacio se convierten en lienzo, germina la posibilidad lírica de comunicar o vender posturas, sentimientos, conciencias, etc. más allá de las letras, la inocencia y la ignorancia, esto responde impulsos de llenar los espacios en blanco, o peor aun los espacios grises, deteriorados, olvidados, oxidados por la mugre del agotamiento de la ciudad y sus actores.” (Peredo en Departamento de Arte, Ciudad y Territorio Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2006 [Tomo I], p. 402)

Así pues, el tiempo ha hablado y lo seguirá haciendo. Y, aunque la visión urbana de Siqueiros no se cumplió al pie de la letra, la utopía sigue en pie mientras la ciudad sea el laboratorio plástico más activo del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- CONACULTA, INBA y Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil. (1996). *Siqueiros en la colección del Museo Carrillo Gil*. México, D.F.
- CONACULTA, INBA y Sala de Arte Público Siqueiros. (1999). *Reencuentros con la obra mural de Siqueiros, proceso creativo del Polyforum*. México, D.F.
- CONACULTA, INBA y Sala de Arte Público Siqueiros. (1999). *Siqueiros en Lecumberri, una lección de dignidad 1960-1964*. México, D.F.
- Cruz, R. (coord.) et al. (1997). *Iconografía de David Alfaro Siqueiros*. México, D.F.: INBA, Centro nacional de investigación documentación e información de artes plásticas y Fondo de cultura económica.
- Departamento de Arte, Ciudad y Territorio Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. (2006). *La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura* (Tomos I y II). Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones.
- Desmond, R. (1998). *Mexican Muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*. E.U.: Chronicle Books.
- Fernández, J. (2001). *Arte moderno y contemporáneo de México, Tomo II* (2da. ed. 1ra. reimp.). México, D.F.: UNAM.
- Fondo editorial de la plástica mexicana. (1960). *La pintura mural de la revolución mexicana*. México, D.F.: Banco de Comercio Exterior S.A.
- Herner, I. (coord.) et al. (1994). *Siqueiros: un lugar de la utopía*. México, D.F.: INBA y Sala de Arte Público Siqueiros.
- Herner, I. (2004). *Siqueiros, del paraíso a la utopía*. México, D.F.: CONACULTA.
- INBA y Museo de Arte Alvar y Carmén T. de Carrillo Gil. (2003). *Estética socialista en México. Siglo XX*. México, D.F.
- Landucci, S. (coord. edit.) et al. (1995). *Los murales del Palacio de Bellas Artes*. México, D.F.: INBA y Américo Arte Editores, S.A. de C.V.

- Mix, Miguel. (2006). *El Imaginario civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Scherer, J. (1996). *Siqueiros la piel y la entraña* (3ra. ed.). México, D.F.: CONACULTA.
- Siqueiros, A.D. (1996). *Como se pinta un mural* (3ra. ed., 1ra. reimp.). Chile: Ediciones Universidad de Concepción.
- Tibol, R. (comp.). (1996). *Palabras de Siqueiros*. México, D.F.: Fondo de cultura económica.
- Tibol, R. (coord.) *et al.* (1998). *Los murales de Siqueiros*. México, D.F.: INBA y Américo Arte Editores S.A. de C.V.