TEXTOS · ARTÍCULO

El mural como herramienta de transformación social

Del muralismo mexicano a los festivales de arte urbano: qué funciones cumple hoy el mural en el espacio público y qué lo convierte, o no, en una herramienta de transformación social.

Javier Parra · Lectura: 30 min

Cada día pasan por delante de nuestros ojos cientos, incluso miles de imágenes. En nuestro teléfono móvil, nuestro ordenador o en la televisión, aparecen animaciones, ilustraciones, fotografías, memes, videos, etc. en un consumo vertiginoso de imágenes que forma parte ya de nuestra vida cotidiana y de nuestra forma de comunicarnos con los demás. Son imágenes que aparecen y desaparecen a la velocidad de la luz, y que en la mayoría de los casos no volveremos a ver, ni a recordar.

En ese mundo de lo efímero, y en esa sociedad que se sumerge a pasos agigantados en lo digital, resulta un fenómeno interesante cómo los barrios de muchas ciudades y pueblos comienzan desde hace unos años a llenarse de imágenes en forma de murales que permanecen ahí meses o años, y algunos de ellos perdurarán ahí tanto como el muro en el que son pintados. Obras que van desde lo clandestino a lo profesional, que sitúan a este lienzo en el que se ha convertido la arquitectura de las ciudades en un nuevo espacio de pugna ideológica y cultural.

Además, a lo largo y ancho de todo el mundo se celebran cada año innumerables festivales de arte urbano donde artistas locales o internacionales participan elaborando sus obras en los muros y las fachadas de edificios públicos y privados.

Podríamos decir que en estos momentos el muralismo vive un auge cuya importancia solo es comparable a la de principios del siglo XX en México, y que toma de aquel algunos de los elementos que inspiraron aquel movimiento pictórico mexicano.

---

1. La apuesta por la socialización del arte en el movimiento pictórico mexicano

En el desarrollo del muralismo mexicano, surgido al calor de la Revolución Mexicana a comienzos del siglo pasado, fue fundamental el viaje por Italia que realizaron los artistas David

Alfaro Siqueiros y Diego Rivera y que dedicaron al estudio de los frescos del Renacimiento. Estos artistas, entre otros, contribuirían en México al perfeccionamiento de la técnica utilizada en los frescos renacentistas, y buscaron los medios para adaptar la técnica a la climatología, ya que en muchos casos las obras se pintaban en el exterior. La pintura al óleo o el fresco no podía soportar la intemperie, por lo que comenzaron a desarrollar la pintura acrílica que, debido a sus componentes, permanecía estable ante cambios climáticos, y además se secaba rápidamente.

Es necesario señalar el paralelismo existente entre el movimiento pictórico mexicano y el Renacimiento, con el retorno a la centralidad del ser humano y el racionalismo que supuso este último en términos filosóficos y artísticos, y lo que estaba sucediendo en el mundo de principios del siglo XX: el auge de las ideas socialistas frente a un capitalismo en crisis. Sin duda, las ideas que impregnaban el pensamiento y la obra de Siqueiros o Rivera tuvieron mucho que ver en la recuperación de la pintura mural como un arte dirigido a las grandes masas. Tal y como describiría varias décadas después el historiador de arte Justino Fernández, el muralismo mexicano retomaba la pintura mural del Renacimiento bajo nuevos signos:

> *En casi una década el movimiento renovador del arte de la pintura se había abierto paso y era una realidad; era la primera vez que en la historia de América se producía un gran arte original y potente, enraizado en la historia de México, cuya savia fecundaba el espíritu y las obras de los artistas... problemas histórico-filosóficos y sociales de la época tenían su expresión, es decir, todas la preocupaciones fundamentales del siglo XX; era un arte que reinstauraba la gran pintura mural bajo nuevos signos; de hecho, desde el arte renacentista y sus derivados no había habido algo semejante en la historia de la cultura occidental; era una positiva renovación vital y su expresión en el arte tenía pleno sentido. (Fernández, 1952, p. 309)*

Tal y como explica en su autobiografía el también pintor y muralista mexicano José Clemente Orozco,

> *La pintura mural se encontró en 1922 con la mesa puesta... las ideas que le iban a dar vida, ya existían en México y se desarrollaron y definieron de 1900 a 1920. Eran los días en los que se creía que cualquiera podría pintar.*
>
> *[…]*

> *En 1922 ya estaba organizada la flamante Secretaría de Educación Pública... Fueron llamados todos los artistas e intelectuales a colaborar, y los pintores se encontraron con una oportunidad que no se había presentado en siglos. Una de las manifestaciones más singulares de las aptitudes críticas de los pintores fue la constitución de su Sindicato de Pintores y Escultores. (Clemente Orozco, 1945, pp. 23-24)*

Es bajo el liderazgo de David Alfaro Siqueiros, a finales de 1922, cuando se crea el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores. El Sindicato fue la bandera de las ideas que se venían gestando en el proceso revolucionario en México basadas en las teorías socialistas contemporáneas.

En 1923 se da a conocer un Manifiesto programático del sindicato, redactado por Siqueiros y firmado también por Diego Rivera, José Clemente Orozco, Carlos Mérida, Fermín Revueltas, Germán Cueto Guadarrama, Ramón Alva de la Canal y Xavier Guerrero, dirigido a las “razas indígenas humilladas y ofendidas” (Siqueiros, 1923, p.1), a los soldados, obreros, campesinos e intelectuales que no estuvieran al servicio de la burguesía. Este manifiesto proponía la socialización del arte, la destrucción del individualismo burgués, repudiar la pintura de caballete y cualquier otro arte salido de los círculos ultraintelectuales y aristocráticos, y abogaba por producir solamente obras monumentales que fueran de dominio público.

Según Renau (1963), la gran hazaña de los pintores mexicanos consistió en haber sabido integrar creadoramente las conquistas plásticas occidentales a las exigencias de un arte revolucionario asequible a las grandes masas. El movimiento muralista mexicano de principios del siglo XX, impulsado por una serie de pintores mexicanos al calor de la Revolución Mexicana, se distinguió por su afán por difundir la cultura y la vida mexicana al gran público a través de pinturas monumentales en edificios públicos.

El carácter revolucionario de este movimiento pictórico, que contó con Siqueiros, Rivera y Orozco como figuras más destacadas, tuvo precisamente en el apoyo del gobierno mexicano encabezado por Álvaro Obregón un impulso decisivo. Sería José Vasconcelos, nombrado en 1921 por Obregón secretario de Educación Pública de México, quien en vista de las altas tasas de analfabetismo en el país (un 90%), apostó por una nueva forma de educar a la población, y de la mano de jóvenes artistas como los antes mencionados, por dar forma a este movimiento de vanguardia.

El muralismo mexicano tuvo una repercusión internacional de grandes proporciones, aunque hacia el año 1923, con la destitución de José Vasconcelos, se retiró el apoyo a Siqueiros y a otros artistas

por sus críticas a un gobierno que no había llevado a cabo las reformas prometidas, y solo Diego Rivera seguiría pintando bajo el paraguas institucional.

Fue precisamente Siqueiros quien materializaría en Los Ángeles, en el año 1932, el primer mural pintado en un muro exterior. El muro estaba ubicado en la azotea de un inmueble situado en la calle Olvera, en el barrio chicano de Sonora Town, centro neurálgico de la ciudad y con un gran tránsito de vehículos, lo que permitía que la obra se pudiera ver como una gran pantalla. Para su elaboración, Siqueiros constituyó un colectivo de artistas entre los que se encontraban pintores, ilustradores y especialistas en escenografía procedentes de la industria cinematográfica de Hollywood. El mural se abordó y se resolvió de manera colectiva y estuvo finalizado en veinte días desde el comienzo. La temática, aunque inicialmente debía ser una imagen paradisíaca de Latinoamérica, tal y como había previsto el mecenas de la obra, lo que finalmente reflejó fue la tragedia de América Latina, representada por un hombre de rasgos indígenas atado a una cruz sobre la que posa sus garras un águila imperial representando a los EEUU.La obra fue recibida con una enorme controversia por su contenido, y sus detractores la calificaron de propaganda comunista. Durante su inauguración, Siqueiros pronunció un discurso en el que vaticinaba un futuro ideal en el que los edificios serían cubiertos por pinturas dinámicas creadas por colectivos de artistas (Guadarrama, 2010).

Cabe destacar que uno de los pilares sobre los que se sustentaba el movimiento muralista mexicano era la importancia de la participación colectiva en la elaboración de las pinturas murales, algo sobre lo que teorizó y llevó a la práctica el propio Siqueiros. Sería Renau (1976) quien, en un artículo publicado décadas después, relatase su experiencia con el artista mexicano en la elaboración del *Retrato de la Burguesía*, pintado en 1939 en el Sindicato Mexicano de Electricistas por un grupo de artistas dirigido por Siqueiros.

A mediados de julio de 1939, Siqueiros crea el equipo que sería responsable de llevar a cabo el mural. Dicho equipo estaba compuesto por los mexicanos Luis Arenal, Antonio Pujol y el propio Siqueiros, y los españoles Miguel Prieto, Antonio Rodríguez Luna y Josep Renau. En la primera reunión, Siqueiros explica el contrato con el Sindicato Mexicano de Electricistas y expone que cada miembro, incluido él mismo, cobraría 17,5 pesos diarios (el salario de un oficial electricista), además de los gastos materiales. En seis meses debía estar acabada la obra.

Por otro lado, el carácter y el régimen interno del equipo propuesto por el artista mexicano se basaba en la libre iniciativa y libre discusión de todo, y las decisiones serían colectivas y democráticas sobre todos los problemas de forma, contenido y organización del trabajo. Además, todos los componentes del equipo tendrían los mismos derechos y deberes, y el dirigente del grupo debía ser quien mayor iniciativa y capacidad mostrase con la práctica. Más allá del funcionamiento interno del colectivo de artistas, el diálogo con los trabajadores del edificio, el

estudio de sus movimientos, de sus ángulos de visión y de los distintos puntos de vista desde donde se observaría el mural, hacían del proceso de elaboración de la obra una experiencia colectiva que trascendía a los propios muralistas.

Un siglo después de aquel movimiento de vanguardia, podemos comprobar como algunos de sus elementos distintivos son claramente compartidos por el movimiento muralista contemporáneo, como es el caso de la apuesta por la socialización del arte y la producción de obras monumentales de dominio público. Ahora bien, el componente transformador o revolucionario de aquel, que era además el pilar sobre el que se sustentaba, en nuestros días solo forma parte como una más de las visiones sobre el papel del muralismo, de todas las que pugnan por conquistar el espacio público.

---

2. Los años 60 como origen del muralismo contemporáneo: grafiti *versus* muralismo militante

Aunque el movimiento pictórico mexicano es el origen de muralismo moderno, los años 60 fueron clave para el desarrollo de las distintas visiones existentes en el muralismo contemporáneo. Por un lado la del muralismo comprometido, militante y con vocación transformadora, influido directamente por las aportaciones de los muralistas revolucionarios de México, como la Brigada Ramona Parra, a la que nos referiremos más adelante. Por otro, la visión individual de quien quiere reivindicar su lugar en el mundo, que hunde sus raíces en los barrios marginales de Filadelfia y Nueva York a finales de los años 60 con el objetivo de “reconquistar la calle como escenario” (Barrasa, 2020). Primero a través de firmas (*tags*) y después a través de piezas mayores y más elaboradas, los grafitis fueron conquistando cada vez más espacios de esas ciudades con el objeto de ser vistos por cada vez más gente, aunque con una ausencia absoluta de vocación transformadora ni colectiva. Los autores se escondían detrás de seudónimos ya que era y sigue siendo una actividad de carácter ilegal.

A partir de los años 80 y 90 el grafiti comienza a popularizarse en todo el mundo, y mientras muchos grafiteros continúan manteniendo el carácter clandestino y la acción al margen de la legalidad (pintura de mobiliario urbano, trenes, metros, etc.), el ámbito del diseño comienza a interesarse por el movimiento y este empieza a introducirse en galerías de arte y a suscitar el interés de instituciones que le dedican exposiciones. Por otro lado, y gracias al interés de medios de comunicación e instituciones por el llamado arte urbano, muchos grafiteros, que hasta entonces no habían ido más allá de reivindicar el espacio público también cómo escenario para su expresión individual, optan por abandonar su clandestinidad y por elaborar piezas con las que establecen un diálogo más complejo con el espectador.

Volviendo a los años 60, tiene lugar entonces un importante hito del muralismo colectivo, muy alejado en su forma y objetivos de aquellas expresiones individualistas en forma de firmas y grafitis de los suburbios de las grandes urbes norteamericanas. Se trata de la creación de la Brigada Ramona Parra (BRP), el nombre que recibió la brigada muralista del Partido Comunista de Chile creada a iniciativa de las Juventudes Comunistas. Esta agrupación muralista nació con el objetivo de utilizar el arte y el espacio público para hacer llegar mensajes y consignas políticas a través los muros, y fue a partir del nacimiento de la Unidad Popular, y especialmente del gobierno de Salvador Allende, cuando la BRP comenzó a adoptar un estilo colorido y de un grueso trazo negro, signo de que las obras eran fruto de una participación colectiva.

La BRP alcanzó a materializar una labor propagandística de extraordinaria calidad, algo que contrastaba con las pintadas simples de otros partidos, lo que despertó gran preocupación en el Partido Socialista, que impulsó la Brigada Elmo Catalán. Incluso los partidos de la derecha impulsaron sus propias brigadas, aunque en este caso no eran militantes quienes formaban parte del colectivo que elaboraba los murales, sino que pagaban a grupos de gente para que les hicieran el trabajo.

Tras el golpe de estado de Pinochet y la instauración de la dictadura militar, la brigada tuvo que pasar a la acción clandestina y muchos de sus miembros se vieron obligados a exiliarse en Europa, donde elaboraron numerosos murales y donde algunos como Boris Eichin fundaron colectivos como la Brigada Salvador Allende en Konstanz (Alemania).

Lo cierto es que esta agrupación artística, que en sus orígenes no perseguía ningún fin estético y en su fundación no contaba con artistas expertos, fue asumiendo unos conceptos y desarrollando una metodología de trabajo que tenía una sintonía plena con los planteamientos del muralismo mexicano: la superioridad del trabajo colectivo por encima del trabajo individual, el estudio del movimiento de los espectadores que observarían la obra, la aplicación de técnicas cinematográficas, etc.

Señala Alejandro González, pintor muralista y miembro fundador de las Brigadas Ramona Parra, cómo este nuevo muralismo cumplía una función social en la forma en la que transmitía la información, de manera directa ante el público, siendo agitación en el momento de efectuarla ya que generaba discusión. Una imagen-consigna que se expandía por todo el país y que, ante las nuevas necesidades, desarrollaba técnicas acordes: distribuyendo el trabajo colectivo en función de la voluntad y la capacidad: trazadores, rellenadores y fondeadores. Un nuevo muralismo que se expandía junto a organizaciones sociales, sindicales y estudiantiles, que ampliaba sus temas a desarrollar, que elaboraba nuevas tipografías, teorizaba sobre el desplazamiento de los espectadores o sobre la importancia de la ubicación. Eran murales anónimos que, en definitiva, los

convertían en una identidad de todos, efímeros y pasajeros en la medida que la sociedad y la política cambiaba (González, 2000, p. 2).

3. De México a la RDA

Como ya se ha señalado, la Brigada Ramona Parra tenía fuertes influencias del muralismo mexicano, que también se hizo presente en la República Democrática Alemana. Aunque hubo varios intentos al respecto, lo cierto es que ninguno de los grandes muralistas mexicanos logró crear ningún mural en la República Democrática Alemana, donde, al contrario que en sus países de origen, sí existía un modelo socialista donde los artistas estaban al servicio de un Estado que representaba, al menos en la teoría, aquello a lo que aspiraban algunos de los más importantes representantes del movimiento pictórico mexicano.

Sería el valenciano Josep Renau, quien tras su paso por México y su experiencia muralista junto a David Alfaro Siqueiros, sería el encargado de llevar a la RDA los principios del muralismo mexicano, materializando una serie de murales en Alemania de la mano de colectivos artísticos.

La influencia en la obra mural de Renau de los muralistas mexicanos fue enorme, así como la relación que todos ellos establecían entre la visión Renacentista del ser humano con la construcción del Hombre Nuevo en el Socialismo. La visión de Renau de un arte que busque a la gente le llevó a encontrar en el muralismo una herramienta a la que dedicó una gran parte de su producción artística durante las dos últimas décadas de su vida, sin tener que encontrarse con las contradicciones de tener que supeditar su creación a la voluntad de ningún mecenas de la burguesía, tal y como le había sucedido a Siqueiros en muchos de sus proyectos. Aunque quizá uno de los elementos que más influyó en Renau fue el encuentro con el artista mexicano durante la Guerra de España. Siqueiros llegó a comienzos de 1937, junto a un grupo de artistas y escritores, a participar activamente en la lucha contra el fascismo, y fueron recibidos por Renau, quien era en ese momento el director general de Bellas Artes de la República. Siqueiros traía a España el propósito de organizar un colectivo de pintores que se encargarse de producir materiales pictóricos y gráficos para las necesidades políticas de la guerra, además de transmitir a los artistas españoles las experiencias del movimiento muralista mexicano en la teoría y en la práctica del arte público revolucionario.

Sin embargo, aquel proyecto de Siqueiros era impracticable, ya que, tal y como recordaba Renau, “la mayoría de nuestros jóvenes pintores, sobre todo los mejores, estaban movilizados en el ejército cumpliendo importantes tareas de agitación, propaganda y educación política en los frentes de batalla” (Renau, 1976, p.3) Aunque no fue posible desarrollar aquel proyecto, y una vez la capital de la República trasladada a Valencia, Renau propuso a Siqueiros la preparación de una

conferencia para los jóvenes artistas e intelectuales, que tuvo lugar en la Universidad de Valencia bajo el título *El arte como herramienta de lucha*.

Con un paraninfo completamente lleno, Renau y el resto de los pintores y gráficos, quedaron fascinados con la claridad teórica y didáctica del pintor mexicano:

> *Quizá el más sorprendido y conmocionado fuera yo mismo, hasta el punto de que aquel día me faltó la mínima serenidad para poder cerrar oficialmente la conferencia con algunas palabras de saludo y agradecimiento al gran maestro mexicano, tal y como estaba previsto. Y ello por dos razones principales. La primera porque Siqueiros me descubría súbitamente la inmensa perspectiva de una nueva función revolucionaria de la pintura; y la segunda, porque, en todos los aspectos metodológico y técnico, mis inquietudes y experiencias personales coincidían muy extrañamente con las que preconizaba Siqueiros. (Renau, 1976, p. 3)*

---

4. Distintas funciones sociales del muralismo contemporáneo

Ya sea procedentes del muralismo militante o de la evolución artística del grafiti, lo cierto es que la precariedad en la que se suelen ven inmersos una gran cantidad de artistas, unida a la asimilación del arte urbano por las instituciones, ha venido haciendo que para muchos de ellos los muros de los edificios hayan empezado a convertirse en el lienzo perfecto donde conectar con un público al que de otro modo les sería imposible llegar. El desarrollo de internet, las redes sociales y la capacidad de organización de muchos artistas urbanos, hizo que a comienzos de los 2000 empezase a abrirse paso un nuevo tipo de arte urbano que poco tenía que ver con aquellas firmas que llenaban los barrios marginales de Nueva York a finales de los 60.

El hecho de que la pintura mural esté conquistando espacios cada vez más amplios de pueblos y ciudades no puede hacer que obviemos las profundas diferencias que existen en el objeto y la función social de las imágenes que nos rodean, que seamos capaces de analizar el efecto del muralismo en nuestra vida cotidiana y en nuestra sociedad, y por tanto, que podamos establecer criterios para influir a través de arte mural en la transformación de la sociedad.

5. Muralismo publicitario y comercial

Fundamentalmente desde la revolución industrial la publicidad ha jugado un papel decisivo en el desarrollo de un modelo económico basado en el consumo masivo. Este fenómeno comercial ha evolucionado de manera paralela al desarrollo de la tecnología y de los medios de comunicación, hasta el punto de que la publicidad forma parte de la vida cotidiana en las sociedades de la mayor parte de los países del mundo, y condiciona cada uno de los aspectos de la vida de miles de millones de personas. Por tanto, la utilización del muralismo con fines comerciales es una faceta más del propio fenómeno publicitario que se remonta al siglo XIX, cuando se empiezan a ampliar los soportes para los reclamos publicitarios, y entre ellos se encuentran los muros de los edificios. Con la aparición de nuevos medios de transporte, como el tranvía, los ciudadanos se desplazaban con mayor velocidad, por lo que estaban obligados a leer los anuncios más rápidamente. Esto obligó a utilizar publicidad de gran formato y al uso de las fachadas de los edificios como nuevo soporte.

Tal y como analiza Renau (1937) en *La función del cartel publicitario*, el capitalismo perfecciona sus mecanismos de captación a costa de falsear y encubrir la finalidad verdadera de su función social, que no es otra que la de vender sus productos. Por ello, es habitual que a través de un anuncio publicitario percibamos mensajes de tipo emocional que logran captar nuestra atención, cuando el verdadero objetivo es que compremos un producto. Además de la publicidad mural tradicional, existen muchos ejemplos a nuestro alrededor de pinturas murales promovidas por empresas con fines meramente publicitarios aunque sean presentadas de una manera emocional ante los ciudadanos que conviven cada día con ellas.

Tomemos como ejemplo la campaña que una conocida marca de perfumes para vehículos puso en marcha en Buenos Aires a finales de 2020, en pleno confinamiento por la pandemia de la covid-19. La compañía impulsó una serie de pinturas murales en la capital argentina donde se representaban paisajes y naturaleza bajo el lema “Fragancias que te llevan a otro lugar”.

En una entrevista realizada a Mónica Maestre, gerente de Marketing de la empresa responsable de la campaña, esta señalaba que

> *[…] hubo varios puntos claves que hicieron que avanzáramos en este sentido como marca. Principalmente, para mí los murales son una herramienta que van muy de la mano con el concepto de la marca [...] que invita a viajar desde lo conceptual y sensorial a otros lugares. Al usar los murales como parte de la campaña, pudimos crear más en ese sentido y obtuvimos una gran cantidad de*

> *diferentes visiones artísticas que realmente aportaron valor al mensaje que queríamos dar como marca a los consumidores (Barrasa, 2020).*

Podemos observar aquí cómo la compañía promotora de los murales recurre a un elemento emocional evidente, en una población que sale de un confinamiento ante una pandemia y que desea viajar y respirar aire puro, para venderle su producto.

---

6. Festivales de Arte Urbano

Otra fuente promotora de pinturas murales son los Festivales de Arte Urbano. Actualmente podemos comprobar cómo a lo largo y ancho de todo el mundo proliferan festivales en los que participan artistas de distintos países. En ocasiones estos encuentros están auspiciados por instituciones públicas en colaboración con fundaciones y compañías privadas, y en otros casos es únicamente la institución pública la impulsora de la iniciativa. En el caso de España este tipo de festivales empezaron a surgir a partir de mediados la década de los 2000 a través de iniciativas en distintas ciudades en las que se seleccionaba a diversos artistas para intervenir determinadas zonas de las ciudades. Este tipo de eventos fueron aumentando el interés de la población y, por tanto, de instituciones y patrocinadores.

Podemos decir que todos los festivales parten de unos planteamientos políticos, que son los que establecen el marco en el que los artistas murales van a poder moverse para su participación en ellos. De alguna manera podemos encontrar similitudes con lo sucedido al movimiento muralista mexicano a comienzos de los años 20 del siglo pasado. Si en un primer momento parecían conjugarse los intereses del gobierno de Obregón con el ímpetu revolucionario de los artistas encabezados por David Alfaro Siqueiros, una vez este último criticó la falta de compromiso del gobierno, la mayoría de los muralistas perdieron el favor institucional.

Aunque todos los festivales comparten como uno de sus objetivos principales acercar el arte a la población en los espacios públicos, el carácter de cada evento es distinto. Algunos se centran en cuestiones sociales y otros en aspectos más comerciales.

Otros festivales se caracterizan por fomentar la creatividad y el trabajo colectivo en la sociedad, dándoles una utilidad educativa y didáctica. Festivales como el Asalto de Zaragoza, que lleva desde 2005 promoviendo el arte urbano en los distintos barrios de la ciudad, trabajando directamente con las personas que habitan los lugares donde se van a intervenir los muros. Cada año se determina cuál va a ser el barrio que acogerá el festival y colabora activamente con los vecinos y vecinas, realizando reuniones entre estos y los artistas, fomentando un ambiente cultural a través de conciertos, talleres, charlas, etc.

El muralismo donde la colectividad asume el protagonismo podemos encontrarlo también en iniciativas dirigidas a utilizar la pintura mural con una función educativa. En un número cada vez mayor de colegios e institutos podemos contemplar obras realizadas por los propios alumnos del centro, donde normalmente un artista plástico media entre la obra y las personas implicadas en su creación. Este tipo de iniciativas persiguen el objetivo de involucrar al alumnado en un proyecto cooperativo basado en la pintura mural con el fin de fomentar la creatividad y profundizar en las posibilidades del trabajo colectivo, además de materializar una obra plástica con la que convivirán cada día los propios alumnos y podrán considerar como propia.

Existen diferencias en cuanto a la libertad que se permite al artista desde las instituciones impulsoras a la hora de intervenir los muros. Hay festivales que exigen a los artistas que quieran participar que envíen previamente su propuesta de intervención, y otros que dejan plena libertad al creador.

7. Muralismo militante: el legado de la Brigada Ramona Parra y el muralismo mexicano

El legado de experiencias muralistas estrechamente ligadas a la lucha social, la participación colectiva y la militancia política tiene infinidad de representaciones en todo el mundo. En Valencia, el artista canario Elías Taño, afincado en la ciudad, traslada a los muros las voces y las reivindicaciones procedentes de los movimientos sociales y de los barrios siguiendo la filosofía y la metodología de la Brigada Ramona Parra: “Hemos copiado su metodología y su discurso, que era muy sólido. Y no solo esto, sino que esta técnica les permitía hacer murales muy rápido, porque eran mucha gente, lo que en la época de Pinochet era fundamental”, aseguraba el artista en una entrevista concedida al diario *Público* (Canela, 2020).

Elías Taño diseña los dibujos y delimita las líneas, y el resto del colectivo participante pinta el interior del dibujo. Finalmente Taño vuelve a delimitar la masa de color con líneas negras. De esta manera, eliminando la complejidad técnica, la obra puede surgir de la colectividad.

Así fue como se materializó en Valencia el mural que en julio de 2018 pintó un colectivo de 15 personas que pedía la libertad de los jóvenes de Altsasu, condenados a entre 9 y 13 años de cárcel por delitos de atentado a agentes de la autoridad, lesiones, desórdenes públicos y amenazas, en un juicio cargado de irregularidades. El mural, bajo el lema “Llibertat joves d’Altsasu”, apenas duró unas horas ya que poco después de ser finalizado fue atacado y borrado por la ultraderecha valenciana, y criticado por los partidos de la derecha presentes en el consistorio de la ciudad. Los restos del mural finalmente serían borrados por el propio Ayuntamiento.

La realidad es que otro mural de Elías Taño con la misma temática ya había sido borrado por los servicios municipales de limpieza días antes:

> *[…] se ha conseguido justamente el efecto contrario al borrarlo (como es habitual), y el mensaje se ha difundido y ha llegado a más personas. (…) Hemos soñado proyectos nuevos, tejido redes y he sentido, en definitiva, mucho apoyo, y sobre todo, un altavoz para el mensaje que quería transmitir: el rechazo absoluto a una sentencia judicial que ha condenado por motivos ideológicos y políticos a un grupo de muchachos y muchachas, estigmatizados por el poder judicial, policial y mediático por el hecho de ser vascos. La enseñanza que recojo de todo esto es la siguiente: el arte político no puede ser sin pecado un adorno; y mientras que evocamos luchas pasadas, problemas lejanos o transitamos lugares comunes del consenso, pues todo va bien. Mientras que cuando se cruzan ciertas líneas rojas, ahí es donde el poder se tambalea y actúa de forma irreflexiva y con agresividad. A través de la censura. Y no necesariamente desde arriba, sino alimentándose de ese odio visceral que hace que algunas personas actúen como verdaderos policías del pensamiento. Cada ciudadano: un esbirro. El sueño dorado del totalitarismo. (Molins, 2018)*

Esta experiencia de un mural efímero recuerda a las de la propia Brigada Ramona Parra durante la dictadura chilena, cuando los murales apenas duraban unas horas, tal y como explica Beo Pasten, veterano de la BRP:

> *“Había que estar con los ojos bien abiertos [...] la policía actuaba en cualquier momento y nos reprimía [...] Llegaban pateando tarros, los tiraban... las pinturas, los murales y nos íbamos todos presos. Muchos de los murales se pintaban el fin de semana durante la dictadura, el día lunes de madrugada eran todos borrados con negro. Volvíamos a la semana siguiente y los pintábamos de nuevo, encima de su pintura negra”. (BBC, 2013)*

8. Arte urbano y gentrificación

Señala Elías Taño el peligro existente en la posible contribución del muralismo a la gentrificación de las ciudades, y pone como ejemplo una de sus obras en el centro de Valencia que incluía un verso de Vicent Andrés Estellés: “No se es res si no s’és poble”:

> *[…] [el verso] no puede ser más comunista. Bueno, pues cada día me etiquetan turistas que se hacen fotos frente al mural. Su mensaje queda totalmente anulado. Los murales le dan valor añadido a una ciudad para el turismo. Es un juego muy peligroso porque es muy fácil que te fagociten. (Canela, 2020)*

En un artículo de Rafael Schacter (2015) sobre la evolución del arte urbano y su impacto en las ciudades, este señala cuál es el efecto de determinados festivales que impulsan un tipo de arte “inocuo e insípido” que crean una creciente desigualdad dentro de las ciudades modernas. Y pone como ejemplo el proyecto Wynwood Walls en Miami, un festival creado en 2009 por un magnate inmobiliario, que convirtió un barrio en ruinas en un lugar famoso por su arte y su vida nocturna. Un espacio donde las fábricas se han transformado en galerías de arte y los almacenes en bares y clubes.

El efecto sobre la población local fue demoledor, y los artistas llegados al llamado del capital, e ignorando las circunstancias de la zona, contribuyen con sus creaciones a borrar todo rastro de las comunidades existentes. Es la doctrina de la ciudad creativa, en la que el espacio público se monetiza utilizando a los artistas con ese fin. Las autoridades locales atraen a diversos artistas para crear un entorno visual atractivo que a su vez atraiga a los profesionales que forman la base de la economía posindustrial (diseñadores, programadores, intelectuales…).

Otro ejemplo de los efectos gentrificadores del arte urbano en las ciudades podemos encontrarlo en un edificio en Chelsea en el que hay dos murales pintados por Eduardo Kobra en 2012. El valor del mercado del edificio se incrementó de 880.000 a 2.075.000 dólares y un 15% del valor fue causa de ambas obras, según el agente inmobiliario Michael Rosser (Martinica, 2016).

Estos ejemplos nos indican que el arte urbano puede jugar un papel fundamental en el engranaje del modelo económico para el desarrollo de las ciudades, sobre todo cuando el sector privado es quien tiene la prioridad absoluta frente a la cuestión social. A veces puede presentarse disfrazado de procesos participativos cuando realmente persiguen la participación de consumidores y turistas, cuando el verdadero objetivo es crear una imagen urbana postindustrial despolitizada utilizando a los artistas como aliados.

Desde luego que existen artistas contemporáneos que encuentran formas creativas de cuestionar y criticar los entornos urbanos y su modelo económico de desarrollo. Algunos como Escif, que a comienzos de 2022, con su mural *Fashion victim* frente a la tienda Primark de Valencia, denunciaba la explotación laboral que sufren los trabajadores que elaboran en terceros países las prendas que se compran en nuestras ciudades.

Sin embargo, también es necesario señalar que el citado mural se elaboró dentro de un programa cultural autorizado por los Servicios Territoriales de Cultura de la Generalitat Valenciana, y desde el principio se estableció que el mural sería borrado y el muro volvería a su estado original.

---

9. El mural como herramienta de transformación social

Llegados a este punto, y tras haber hecho un breve repaso por la historia del muralismo desde principios del siglo XX, y habiendo abordado algunas de las visiones existentes sobre el mismo, hemos analizado los efectos positivos y negativos que puede tener el arte urbano sobre las ciudades contemporáneas. Además, hemos concluido que en muchas ocasiones al propio artista le resulta difícil evitar que su obra pueda convertirse en una herramienta para la gentrificación.

Ante todo ello cabría preguntarse entonces si la pintura mural puede ser una herramienta efectiva para la transformación social. La respuesta es que indudablemente sí. Sin embargo, debemos tener en cuenta el hecho de que prácticamente cualquier creación artística es susceptible de ser neutralizada por el propio sistema e instrumentalizada en su propio beneficio, y cuando no le es posible, directamente destruida o enviada al ámbito de la marginalidad.

Evidentemente, una obra de arte por sí misma, por mucho compromiso político y social que contenga, no es capaz de transformar la sociedad, pero sí es un medio de una extraordinaria potencia y efectividad para hacer llegar a la sociedad una serie de ideas, valores y principios que pueden servir a esta en un proceso de transformación.

Las transformaciones sociales las llevan a cabo sociedades conscientes a través de procesos políticos y sociales, del mismo modo que las involuciones sociales se producen debido a que han tenido lugar previamente procesos sociales de pérdida de conciencia colectiva.

Por tanto, la labor del artista mural que pretenda contribuir a la transformación de la sociedad pasa por considerar su proceso artístico como un mecanismo que contribuya a aumentar el nivel de conciencia de la población en la que vive, de sus problemáticas y también de las soluciones. El muralismo transformador debe ser un proceso participativo y educativo, crítico y consciente.

Una obra mural elaborada de manera participativa, donde existe o se establece un vínculo entre el artista o el colectivo de artistas y los habitantes de la zona, del edificio o del barrio, donde existe un movimiento social o ciudadano organizado, y donde la obra representa una serie de valores que creadores y habitantes sienten como propios, es una poderosa herramienta de organización y acción colectiva que puede contribuir a la transformación social, precisamente porque habrá logrado influir positivamente sobre la sociedad, que debe ser en última instancia la responsable de llevar a cabo dichas transformaciones.

La experiencia de los muralistas mexicanos, sus aportaciones teóricas y técnicas a un nuevo tipo de arte público y monumental desde una militancia social y política activa, fue el primer ejemplo de un muralismo transformador, del que fueron herederas otras experiencias como la Brigada Ramona Parra a partir de los años 60, y otras muchas en la actualidad. Un muralismo militante con vocación de transformar a la sociedad con la que interactúa y con la que se organiza.

No podemos obviar tampoco el valor del muralismo educativo, especialmente cuando se aborda en colegios e institutos, como otra herramienta para transformar, en el sentido de que inculca, a través de un proceso creativo, valores tan importantes como el trabajo colectivo para materializar una obra que no será de un individuo sino que será de todos los que la han hecho posible, y del entorno que los rodea.

Y por supuesto, no podemos despreciar la importancia de determinadas iniciativas públicas impulsadas por las instituciones cuando estas tienen un objetivo político que precisamente está dirigido a fortalecer la comunidad y el tejido social, y a luchar contra procesos gentrificadores.

Sin embargo, no podemos dejar de alertar una vez más de los peligros del arte urbano cuando existe una desconexión entre el artista y el entorno en el que interviene. Tampoco podemos olvidar que la vocación por transformar la realidad y el modelo económico y de desarrollo no es una prioridad para todos los artistas, como tampoco que todo arte es político, por lo que un arte con ausencia de compromiso social es también profundamente político y tiene sus consiguientes efectos.

En pleno auge mundial del arte urbano y el muralismo, el artista se ve ante la encrucijada de tomar partido por una u otra forma de entender el muralismo: aquel que tiene una vocación de transformar junto a la sociedad que lo rodea, o el que no deja de ser una firma más en la pared, aunque sea de la más bella de las facturas.

Referencias

Barrasa, Valeria (12 de diciembre de 2020). Murales Publicitarios, el aporte de las marcas y el arte en las calles [Entrevista a Mónica Maestre]. *Murales Buenos Aires*. https://muralesbuenosaires.com.ar/2020/12/12/murales-publicitarios-el-aporte-de-las-marcas-y-el-arte-en-las-calles/

Canela, Joan (22 de noviembre de 2020). Elías Taño: "Hay una censura invisible y silenciosa". *Diario Público*. https://www.publico.es/entrevistas/elias-tano-hay-censura-invisible-silenciosa.html

Clemente Orozco, José (1945). *Autobiografía*. Ediciones Occidente.

Estremiana Pintanel, Jacobo (2020). *Realización de proyecto mural colectivo* [Trabajo Fin de Máster]. Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Universitat Politècnica de València. https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/148576/Estremiana%20-%20Realizaci%C3%B3n%20de%20un%20proyecto%20mural%20colectivo.pdf?sequence=1

Fernández, Justino (1952). *Arte Moderno y Contemporáneo de México*. Imprenta universitaria.

Fernández de Betoño Sáenz de la Cuesta, Unai (2015). Arte y gentrificación. La cultura como supuesto motor de la renovación urbana. En M. A. Chaves Martín (Coord.), *Arquitectura, patrimonio y ciudad* (pp.155-160). Universidad Complutense de Madrid.

Figueroa Saavedra, Fernando (2006). Manipulación e intoxicación informativa. El despropósito crítico de un académico del graffiti. *Cuadernos del minotauro*, 4, 103-142. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2365897

González, Alejandro (2000). El Arte Brigadista [Del artículo redactado para el libro *Un sueño pintado*]. *Chile: Breve Imaginería política 1970 – 1973*. http://www.abacq.net/imagineria/arte4.htm

González, Margarita, y Casero, Marcos (2020). La ciudad como soporte. El auge de los festivales de arte urbano en España. *Revista Internacional de la Imagen*, 5(1), 19-26. doi:10.18848/2474-5197/CGP/v05i01/19-26.

Guadarrama Peña, Guillermina (2010). *La ruta Siqueiros. Etapas en su obra mural*. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Long, Gideon (6 de septiembre de 2013). The Chilean muralists who defied Pinochet. *BBC*. https://www.bbc.com/news/world-latin-america-23970034

Martinica, Elena (30 de mayo de 2016). What is the Effect of Street Art on Real Estate Prices?. *Widewalls.*

Molins, Vicent (7 de julio de 2018). Elías Taño y su intervención (demasiado) efímera: cuando los muros y las ilustraciones son una diana. *Gráffica*. https://graffica.info/elias-tano-y-su-intervencion-demasiado-efimera-cuando-los-muros-y-las-ilustraciones-son-una-diana/

Renau, Josep (1976). Mi experiencia con Siqueiros. *Revista de Bellas Artes*, 25, 2-25.

Renau, Josep (1963). *Rango Universal de la pintura mexicana*. Rostock, Alemania. Archivo Renau.

Renau, Josep (1937). *La función social del cartel publicitario*. Nueva Cultura.

Schacter, Rafael (9 de noviembre de 2015). From dissident to decorative: why street art sold out and gentrified our cities. *The Conversation*. https://theconversation.com/from-dissident-to-decorative-why-street-art-sold-out-and-gentrified-our-cities-46030

Siqueiros, David Alfaro (1924). Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores*. El Machete*, 7.