

Barroco

El mural como trastorno y el trastorno del mural¹

Lucía Vidales
Becaria FONCA

La complejidad de las funciones de tipo estético, ideológico, político o artístico de un mural en la actualidad tiene su fundamento en la oposición entre el valor y el valor de uso. Dicha contradicción señalada por Marx es relevante en la crisis actual de la cultura, la pintura y el mural como parte del proyecto civilizatorio moderno puesto en cuestión tanto en el ámbito social como en su relación con la naturaleza. La oposición esquizoide y enajenante del valor y el valor de uso fundamental para el desarrollo del capitalismo genera un contexto histórico y social conflictivo, contradictorio y complejo que además de presentar múltiples problemáticas a la producción plástica y teórica sobre el mural, es un caldo de cultivo para estrategias que dentro de las limitaciones que impone la lógica capitalista llegan a trastornarla y minar sus discursos.

Mientras exista en el capitalismo la relación compleja entre la “dimensión cultural” y la “económica” en permanente transformación y resignificación implicará contradictoriamente privatización, mercantilización, elitismo, así como procesos de “humanización” como entiende Adolfo Sánchez Vázquez a partir de Marx, que ocurren en la producción artística. “La actividad de la sociedad en su dimensión cultural, aún cuando no frene o promueva procesos histó-

¹ Trastornar (De *tras-* y *tornar*). 1. tr. Volver algo de abajo arriba o de un lado a otro. 2. tr. Invertir el orden regular de algo. 3. tr. Inquietar (II quitar el sosiego). 4. tr. Perturbar el sentido, la conciencia o la conducta de alguien, acercándolos a la anormalidad. *La droga lo trastornó*. U. t. c. prnl. *Se trastornó tanto que parecía loco*. U. t. en sent. fig. 5. tr. Inclinar o vencer con persuasiones el ánimo o dictamen de alguien, haciéndole deponer el que antes tenía.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Vigésima segunda edición. <http://buscon.rae.es/draeI/SrvltGUIBusUsual?LEMA=trastornar>.

ricos, aunque no les imponga una dirección u otra, es siempre, en todo caso, la que les imprime un sentido”.²

En México existen signos visuales que paradójicamente construyen identidades múltiples y satisfacen las demandas populares, pero que también han servido como andamiaje del discurso oficial y paternalista construyendo una idea del mural tanto en el sentido del valor como del valor de uso, definiendo qué es un mural, a quién está dirigido, cómo y dónde se consume, etcétera. Por otro lado, están las manifestaciones que renuevan técnicas, formas y discursos multiculturales o contestatarios que retoman aspectos de la tradición muralista latinoamericana y que también contradictoriamente han ido ganando lugares en museos y galerías a veces a costa de su descontextualización e inserción en el mercado, pero no siempre.

Así, la producción mural se presenta actualmente como una práctica ambivalente en un quiebre de tradiciones, ambivalente entre lo local y lo global, en lo ideológico, sea oficialista, contestatario, ruidoso e individualista, y en la técnica, poniendo en cuestión los límites y posibilidades de la categoría mural que van de la pintura de gran formato, el estencil o el grafiti, la intervención callejera, la proyección, el ensamblaje o la animación, lo duradero y lo efímero.

En este contexto, la categoría de mural resulta limitada si se reduce a la producción de imágenes que tiene a un muro como soporte. Ya Siqueiros había señalado la importancia de considerar al público, al contexto social y a su aporte técnico proponiendo la idea del *arte público* en su lugar e incluyendo el proceso de producción, distribución y consumo en la producción de signos. Este tipo de producción plástica, simbólica y social no se limita a ser una forma monumental que representa lo real sobre un muro, sino que es en tanto acto una “puesta en práctica” de una configuración histórica singular. El asunto es que cada mural implique un nuevo modo de hacer, de trabajar, una nueva forma de relación sujeto-objeto y de pensar el mismo mural.

La diferencia radical entre cada manera específica de enfrentarse a las contradicciones de la vida moderna capitalista ha sido categorizada por Bolívar Echeverría en cuatro *ethe* modernos: el clásico, el romántico, el realista y el barroco. Los *ethe* modernos son herramientas críticas e históricas que pueden servir para pensar y plantear diversas problemáticas en la producción de signos en un sentido dialéctico y complejo. Pueden abordar aspectos formales, ideológicos, plásticos sin restringirlos al campo cultural ni artístico vinculándolos con procesos históricos, económicos, políticos y de la vida social. Por lo que definen más allá de un estilo o un aspecto formal como si fueran elementos aislados.

² Bolívar Echeverría, *Definición de la cultura*, 2ª edición, México, FCE-ITACA, 2010, p. 24.



El *ethos* barroco descrito por Bolívar refiere a una estrategia e intención cuyo potencial transformador radica en poner en cuestión, mediante un rodeo, al orden dominante, desde sus propios términos, a la realidad desde sí misma. Esto interesa para el arte público o la producción de murales en varios aspectos: el estético, el político y el plástico como campos específicos pero inseparables.

Desde mi punto de vista la importancia de hablar de un *ethos* barroco para la producción mural está en el trastorno que genera en la tendencia hegemónica capitalista generando nuevas sensibilidades, imaginarios y utopías a su vez “trastornadas”. Aunque el trastorno generado no es sinónimo de revolución es simple y profundamente la posibilidad de algo distinto.

El *ethos* barroco como imaginario, como potencia estética y como estrategia pictórica se burla de la lógica capitalista, la niega y la acepta planteándola como otra: “la reconoce como inevitable a manera del *ethos* clásico, pero, a diferencia de éste, se resiste a aceptarla”³ y en ese sentido, y como en un rodeo, abre lugar a la utopía. Slavoj Žižek considera que hoy en día las imágenes no pueden entenderse como representaciones externas de la realidad sino en buena medida como parte de ella.⁴ Lo que implicaría que se trata no solo de un desquiciamiento de lo plástico, sino un desquiciamiento de la realidad desde el valor de uso.

³ Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo Barroco*, México, ERA, 2005.

⁴ Slavoj Žižek, *Living in the End Times According to Slavoj Žižek*, entrevista en video. [<http://www.youtube.com/watch?v=Gw8LPn4irao&feature=related>], 17 de septiembre de 2010.



La producción de murales en Latinoamérica y particularmente en México ya sea de manera intencionada o no, se ha utilizado de manera recurrente la estrategia barroca como una manera de trastornar la hegemonía de un discurso, una sensibilidad y una tradición en la manera de hacer que permea y afecta la producción de signos en el espacio público. Es decir que la estrategia barroca es por un lado, un campo fértil para los procesos de mestizaje e hibridación cultural, y por otro, una manera de poner en cuestión los valores estéticos coloniales.

Son cuatro los tipos de trastornos que reconozco como relevantes para el mural en la estrategia barroca: el del espacio-tiempo, el de las relaciones sociales, el alegórico y el de la misma concepción y producción del mural.

El trastorno en la experiencia espacio-tiempo es de tipo político y se resuelve de manera formal, técnica y concreta. Es decir, mediante la técnica de la obra, los materiales, estrategias y formas utilizadas como: contrastes de escalas, deformación de la perspectiva, uso del color, texturas, relieves o ensamblajes, etcétera. Como ejemplo tenemos los murales de Rafael Cauduro, quien inserta tablas, papeles u otros materiales no “propios” de un mural inquietando tanto nuestra manera “tradicional” de percibir el mural como las texturas y materiales que percibimos en la vida cotidiana.

Aunque en el caso del mural de Cauduro en la Suprema Corte de Justicia también hay un trastorno del espacio real y simbólico del edificio en tanto que se le transforma y no en una calle, una celda o un archivo. La experiencia barroca aparece, en este caso, en la fuerza de la experiencia de estar simultáneamente en el espacio de la Suprema Corte de Justicia y en una celda de tortura del Estado y al mismo tiempo no estarlo del todo.



Desde mi perspectiva, la pintura mural no es pública por el hecho de estar en un espacio como una calle o un edificio institucional. Es pública en tanto que está abierta y transforma la significación de la comunidad en la que se despliega, y en tanto que genera un tiempo-espacio no ordinario, y significativo distinto al de la reproducción del valor, ya sea en su producción como en su exhibición, por lo que este tipo de intervención implica un trastorno que en cierta medida convierte el espacio privado en público.

En el aspecto temporal los estudios y propuestas de Siqueiros sobre el movimiento, la velocidad y sus efectos, la perspectiva y la poliangularidad de mano del estudio de la fotografía y el cine son ejemplos de trastorno del tiempo ordinario en la experiencia estética del mural.

El trastorno del espacio también puede generarse mediante el formato del mural o signo, cuando aparece fragmentado, integrando el fondo con la imagen, o en relación compleja con la arquitectura como ocurre en los murales que realizó Diego Rivera en la Universidad Autónoma Chapingo. También se puede generar un trastorno integrando relieves al muro y deformando su carácter plano como ocurre en el *Poliforum Cultural Siqueiros*, o en su mural *Del porfirismo a la Revolución*, generando experiencias vertiginosas.

Desde mi perspectiva la actitud barroca tiende a la multidisciplina o a una disciplina “trastornada” en tanto que puede integrar elementos de la pintura, la escultura, la arquitectura, el cine..., de una manera singular, y que además de híbrida y teatral puede entenderse como una perturbación y no indiferencia de la tradición. A partir de mi interpretación de Bolívar Echeverría considero que la forma barroca de hacer mura-



les en el espacio público es irreverente a la tecnificación y al naturalismo, inspira a la deformación de los personajes, la alteración de escalas y de la perspectiva, así como el uso simultáneo de elementos pictóricos y gráficos, el uso crudo y matizado del color que podrían sintetizarse como un “desquiciamiento gozoso”.

En particular el estencil con carácter inmediato y reproducible genera un trastorno no precisamente por el vértigo o desasosiego que produce la imagen, como ocurre con el mural barroco pintado, sino por la violencia de la intervención en el espacio cotidiano y la contundencia e inmediatez de su significado, trastornando el espacio de consumo callejero en un espacio significativo de identidades o discursos.

Desde mi punto de vista, esta violencia

de la pinta, del grafiti y del estencil es análoga al proceso de descolonización que describe Franz Fanon, es decir que no es una violencia primera sino una respuesta a una violencia anterior: la que ejerce el colono al colonizar y la que sufrimos por la privatización de los espacios culturales y de expresión como en la ilegalización de la pinta callejera. Muchos de los estenciles realizados en Oaxaca, por ejemplo, utilizan fotografías de indígenas o trabajadores como modelos, no los deforman, ni intervienen su carácter naturalista, lo que trastornan es el espacio de la calle donde se colocan, de tal manera que su presencia es una forma de recuperación simbólica que hacen indígenas, campesinos y el pueblo en lucha de las calles.

Los murales chicanos o afro americanos son ejemplos de reapropiación no solo del espacio formal sino simbólico que resignifica a la manera barroca el ser chicano, es decir ser mexicano y no serlo, al mismo tiempo que se es estadounidense y no se es. Este tipo de mural se relaciona con la estrategia barroca en tanto que trastorna el espacio simbólico blanco en Estados Unidos y construye uno híbrido propio chicano o afro americano.

El otro eje es el del trastorno de la relación social inmediata en la que se desenvuelve el mural reactualizador del pacto social y de la experiencia individual sensible. La función social de una imagen debe siempre considerarse en términos cuantitativos y cualitativos: en el cómo transforma o reproduce las relaciones sociales,

las del humano-naturaleza y la extensión socializante en la que repercute de dicha transformación o reproducción.

En la producción el trastorno implica la posibilidad del quehacer colectivo, la organización y la socialización de conocimientos, contenidos y formas: crear en colectivo para satisfacer la necesidad humana de reconocer la capacidad transformadora del trabajo desde los códigos que significan y reactualizan a la comunidad. Un ejemplo relevante es el mural de Taniperla que mediante un método comunitario flexible a las necesidades de cada comunidad se reconfigura en distintas partes del mundo. Desde mi punto de vista un aspecto relevante del mural



de Taniperla reside en su capacidad de pasar del valor aurático de la pintura, criticado por Walter Benjamin, al del valor exhibitivo para llegar al valor político que reside en la socialización de los signos y de los medios de su producción.

El lenguaje alegórico de carácter marginal para la teoría del arte heredero de los planteamientos románticos del siglo XIX es fundamental en el muralismo actual en varios sentidos. Uno es la relación de la pintura con la arquitectura, donde aparece el problema del accesorio, la decoración o lo prescindible del mural respecto a la construcción, problema que en el mejor de los casos lleva a planteamientos como el de Siqueiros en el que se habla de *escultopintura* o arte total para dejar de subordinar a una en función de la otra. La experiencia barroca en este caso obligaría al público a cuestionar las funciones posibles del mural y de la relación entre las disciplinas que convergen en su producción, preguntarse por ejemplo si un mural es decoración de la arquitectura o qué es, sin posibilidad de obtener una respuesta definitiva.

Otra manera de trastornar a partir de la alegoría está ahí donde la pintura, el relieve, el esténcil o el grafiti se presentan como un jeroglífico a ser descifrado, por ejemplo mediante la inclusión de textos o la saturación de elementos como ocurre en mi pintura o en las paredes de las calles atiborradas de grafitis o calcomanías.

En el caso de los murales conmemorativos o de carácter histórico en Latinoamérica, la alegoría es un discurso barroco común. Y uno de sus elementos fundamentales es la ironía. “La ironía es una manera de escapar de esa realidad



que se presenta como crueldad, la ironía representa su tabla salvadora para sobrevivir al desencanto.”

En el estencil o la intervención callejera se recodifica el espacio urbano trastocando no solo la experiencia cotidiana de la calle, sino también el sentido de los signos mediante el montaje en la intervención de una imagen o el *collage*, especialmente ahí donde se perturba el sentido hegemónico de aquello a lo que interviene. En la mayoría de los casos la publicidad transita de servir al valor a servir a un valor de uso concreto como la ironía en forma de festividad. El estencil puede entenderse como una producción de

trastorno en tanto que los códigos de las imágenes que utiliza son icónicas, alegóricas y narrativas. Por ejemplo, en la obra de Banksy que con ironía reproduce una foto de la guerra de Vietnam con un Mickey Mouse y un Ronald Mac Donald llevando a la víctima. También las imágenes de personajes históricos o “políticos” son intervenidas con signos que los actualizan y les restan solemnidad. En ese sentido las estrategias que utilizo en mi obra son por ejemplo la deformación de las figuras en los íconos, el montaje y la caricatura.

Algunos ejemplos, además de los ya mencionados, que desde mi perspectiva cuestionan los límites de lo mural siendo y no siendo murales son parte de la obra de Jenny Holzer que consiste en proyecciones temporales de textos provocativos en el espacio público que ocupan el espacio destinado a los espectaculares o fachadas de edificios completos, las instalaciones de Hirschhorn y el grafiti, y el trabajo de Blu cuyos resultados son grafitis, instalaciones, videos y animaciones realizadas en la calle simultáneamente, etcétera.

A la par de la recuperación de las formulaciones técnicas, experiencias y discursos anteriores está la importante y pertinente necesidad de generar discursos visuales capaces de abonar a las utopías posibles y alternativas de otros

modos de vida, otras sensibilidades e imaginarios, y por supuesto la debida crítica ideológica al capitalismo desde los propios medios del mural y la producción de signos en el espacio público capaces de vincular el quehacer multidisciplinario como la arquitectura, pintura y escultura, así como generar formas de relación arte-vida en el sentido más amplio planteado por Marx acerca de “vivir bajo las leyes de la belleza”, como ocurre con el estencil callejero y la intervención en el espacio público.

Se trata pues, de trastornar, “invertir el orden” del espacio-tiempo público y social significativa desde el mural, así como de trastornar desde sus propios términos al mural como producción de significación pública.

Bibliografía

- Benjamin, Walter, *El autor como productor*, México, ITACA, 2004. Traducción de Bolívar Echeverría.
- _____, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990. Traducción de José Muñoz Millanes.
- _____, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, ITACA, 2003. Traducción de Andrés E. Weikert e Introducción de Bolívar Echeverría.
- Calabrese, Omar, *La edad neobarroca*, Madrid, Càtedra, 1994.
- Deleuze, Gilles, *El pliegue*, Barcelona-Buenos Aires, México, Paidós.
- _____, *La imagen movimiento, estudios sobre cine 1*, Buenos Aires, 2007. Traducción de Irene Agoff.
- Echeverría, Bolívar, *Modernidad, mestizaje cultural, Ethos Barroco*, México, UNAM, El Equilibrista, 1994.
- _____, *El ethos barroco y los indios*, Quito, *Revista de Filosofía Sophia*, núm. 2, 2008, [www.revistasophia.com]
- _____, *Meditaciones sobre el barroquismo. II, El guadalupanismo y el ethos barroco en América*, [<http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/Guadalupanismo%20y%20barroco.pdf>], 10 de julio de 2010.
- Fanon, Franz, *Los condenados de la tierra*, México, FCE, 1971. Traducción de Julieta Campos.
- Marx, Karl, *Crítica de la Economía Política, El Capital*, Tomo I, Libro primero, México, Siglo XXI Editores, 2007. Traducción de Pedro Scaron.
- _____, *Manuscritos de 1844*, México, Ediciones de Cultura Popular, 1984.
- _____, *Tesis sobre Feuerbach*, Tesis V. Moscú, Ediciones en Lenguas Extranjeras, Grijalbo, 1970.
- Rancière, Jacques, *The politics of aesthetics*, Nueva York, La Fabrique Editions-Gabriel Rockhill, 2004.
- Sarduy, Severo, *Barroco*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974.