



— R E V I S T A —  
**ESTUDIOS SOCIALES  
CONTEMPORÁNEOS**

e-ISSN 2451-5965

# **Neomuralismo y políticas culturales en México y Argentina. Análisis comparado de dos casos\***

## **Neomuralism and cultural policies in Mexico and Argentina. Comparative analysis of two cases**

**DOI: <https://doi.org/10.48162/rev.48.029>**

**Caroline Prévost**

Universidad Bordeaux Montaigne. Francia

*caroline.prevast@etu.u-bordeaux-montaigne.fr*

*Enviado: 26/2/2021*

*Aceptado: 21/6/2021*

“Prévost, C. (enero-junio de 2022). Neomuralismo y políticas culturales en México y Argentina. Análisis comparado de dos casos. En Revista de Estudios Sociales Contemporáneos N° 26, IMESC-IDEHESI/CONICET, Universidad Nacional de Cuyo, pp. 128-149”

---

\* Este artículo es el resultado de un proceso de investigación doctoral en Estudios Hispánicos.

## Resumen

El artículo busca cuestionar, desde una perspectiva situada en México y Argentina, los efectos de la implementación progresiva de políticas culturales en el auge del neomuralismo; partiendo de la premisa de que este movimiento renovado y autogestionado ha surgido en las ciudades latinoamericanas a principios del nuevo milenio. Algunos trabajos han demostrado efectivamente que derivaba en México del graffiti, que cobró impulso en 1995 con los "chavos banda", mientras que se había desarrollado con gran vigor en Argentina a partir de la crisis económica, política e institucional del 2001. Emanando por consiguiente de movilizaciones populares, es decir fuera de los espacios oficiales, en momentos en que iban construyéndose nuevas dinámicas identitarias. Sin embargo, hemos observado en los últimos años un interés particular de las instituciones por este arte militante, así como una demanda de los artistas por regular legalmente su práctica. A la luz de una base teórica multidisciplinar que moviliza los campos de las artes visuales, la sociología y los estudios urbanos y basándonos en un análisis tanto cuantitativo como cualitativo, cuestionaremos entonces el papel que pueden desempeñar las políticas culturales en el reconocimiento y la valorización del neomuralismo, examinando sus aportaciones, pero también sus límites.

Palabras claves: arte urbano, activismo artístico, espacio público

## Abstract

This article seeks to question, from a perspective situated in Mexico and Argentina, the effects of the progressive implementation of cultural policies on the rise of neomuralism; starting from the premise that this renewed and self-managed movement has emerged in Latin American cities at the beginning of the new millennium. Some works have indeed shown that it derived in Mexico from graffiti, which gained momentum in 1995 with the "chavos banda", while it had developed with great vigor in Argentina since the economic, political and institutional crisis of 2001. It therefore stems from popular mobilizations, i.e. outside official spaces, at a time when new identity dynamics were being built. However, we have observed in recent years a particular interest of institutions in this militant art, as well as a demand by artists to legally regulate their practice. In the light of a multidisciplinary theoretical base that mobilizes the fields of visual arts, sociology and urban studies, and based on a quantitative as well as qualitative analysis, we will then question the role that cultural policies can play in the recognition and valorization of neomuralism, examining its contributions, but also its limits.

Keywords: street art, artistic activism, public space

## 1. Introducción

Este artículo busca cuestionar, desde una perspectiva situada en México y Argentina, los efectos de la implementación progresiva de políticas culturales en el auge del neomuralismo; partiendo de la premisa de que este movimiento renovado y autogestionado ha surgido en las ciudades latinoamericanas a principios del nuevo milenio. Para sostener tal afirmación, nos basamos en los trabajos de Verónica Capasso, Leopoldo Hernández Castellanos, Viviana Pérez y Cynthia Arvide que identifican y reconocen la resurgencia de un muralismo en ambos países a partir de la década del 2000.

Arvide declara:

Ahora presentamos el auge de una nueva corriente artística que retoma el espacio público como lienzo. El nuevo muralismo mexicano surge en circunstancias y con objetivos diferentes. [...] Estamos ante una generación de artistas mexicanos que ha tomado la calle como su principal campo de acción. (Arvide, 2017: 13-15)

mientras que Hernández Castellanos afirma en su tesis “comienza un repunte y una nueva búsqueda en el muralismo argentino a partir de la crisis política, económico y social del 2001” (Hernández Castellanos, 2015: 67).

Un reconocimiento oficial de esta práctica estético-ética contemporánea, que se origina en contextos de militancia popular como bien lo sugieren los investigadores mencionados, significaría considerar el muralismo como un problema público que necesita ser integrado en políticas de difusión, conservación y valorización cultural. Intentaremos por consiguiente entender de qué manera un apoyo institucional permitiría salvaguardar patrimonios artísticos nacionales y contribuir a la organización de lugares de democracia deliberativa en las ciudades. Ahora bien, si es cierto que muchos espacios de creación (festivales, encuentros, congresos) se logran organizar gracias a una relación coparticipativa de las autoridades públicas con los artistas-activistas en la regulación del espacio público, el proceso de institucionalización del neomuralismo resulta ser mucho más complejo y plantea ciertas limitaciones y problemáticas que también tendemos que explorar. En la medida en que consideramos el muralismo como un arte vector de debates ciudadanos, ¿en qué medida puede catalizar también las divergencias de opinión y los conflictos internos de una sociedad? ¿Qué ocurre cuando no se logra vincular de manera consensuada cultura militante y poder político en un territorio dado? ¿Es posible que emerja una producción mural cuyo compromiso social es amornado?

Respecto a la metodología empleada, procedimos, por una parte, a un análisis cuantitativo apoyándonos en una base de datos iconográfica elaborada en el marco de un trabajo de investigación más amplio y constituida de 670 murales recolectados a partir de los archivos personales de los artistas. La base de datos reúne un conjunto de informaciones icónicas, tal como la identidad de los muralistas, los títulos de las obras, su localización, el contexto de producción y las técnicas utilizadas. Las composiciones pictóricas seleccionadas para este artículo son representativas de la gestión estatal del muralismo en la esfera pública, en

particular en la escala municipal con referencia a experiencias específicas en diversas ciudades y localidades<sup>1</sup>, principalmente en Ciudad Autónoma de Buenos Aires y Ciudad de México, sedes de los poderes públicos. Como lo expusimos anteriormente, proponemos un enfoque comparativo entre México, cuna del muralismo latinoamericano, y la Argentina, que, en muchos aspectos, presenta nexos con la primera nación. Primero, fue la estancia de David Alfaro Siqueiros en Buenos Aires, en 1933, la que marcó el inicio del auge del muralismo en el país del Cono Sur. El legado del mexicano, tanto a nivel técnico como político e ideológico, es innegable y muchos artistas argentinos contemporáneos reclaman su filiación con el maestro. También, se considera que el muralismo argentino es el que más resonancia tuvo a escala continental después del mexicano, afirmación que corrobora Leopoldo Hernández Castellanos en su tesis:

“el muralismo argentino es el más fuerte y el que ha abierto rutas hacia otros países, sobre todo porque es en Argentina donde más se desarrolló desde el punto de vista académico a tal grado que cuentan con una licenciatura en muralismo en la Universidad de La Plata” (Castellanos, 2015: 60).

Tanto México como Argentina tiene, por ende, una larga tradición muralista, lo cual se refleja en la extensión de la producción actual. Hay miles de murales pintados en ambos países y cientos de colectivos que forman redes a nivel nacional. Pero este análisis con una doble perspectiva también es interesante de llevar a cabo por las divergencias que presentan los dos casos estudiados. El primer muralismo argentino se diferencia del mexicano en que no se originó en un ministerio de educación ni se incorporó en las políticas culturales de la época. En los años 60-70, se desarrolló más bien un muralismo al margen de los espacios oficiales, sobre todo con el apoyo de los sindicatos de trabajadores. Teniendo en cuenta esa distinción, será especialmente relevante comprobar si se ha mantenido este mismo esquema en la actualidad acerca del neomuralismo. Finalmente, este artículo se basó en un análisis cualitativo. De hecho, hemos realizado una serie de entrevistas con muralistas, entre otros los mexicanos Israel Guerra y Antonio Triana en 2016 y los argentinos Diego De Luca y Pablo López en 2021, que se interpretará a la luz de un marco teórico pluridisciplinar pero propio de las ciencias sociales, en particular de la sociología y comunicación (Verónica Capasso, Matías David López), las artes visuales (Ana Longoni, Leopoldo Hernández Castellanos) y los estudios urbanos (Henri Lefebvre, Jürgen Habermas, Thierry Paquot, Bernard Lamizet).

Para entender cómo surgió este nuevo movimiento, recordaremos en primer lugar los contextos en los que aparecieron los primeros muralismos argentino y mexicano para después enfocarnos en la renovación de la práctica en la era contemporánea. A continuación, veremos cómo activismo e institucionalidad logran dialogar a favor de una regulación consensual del espacio público. Sin embargo, veremos que esta forma de interacción colaborativa no consigue siempre establecer. De allí, estudiaremos el espacio público como lugar de representación política. En la misma línea, antes de presentar las conclusiones del trabajo, cuestionaremos el conflicto artístico-mercantil, como posible limitación de la institucionalización

---

<sup>1</sup> Como bien sabemos, México y Argentina son ambos estados federales, por lo cual sería erróneo conformarse con reflexionar únicamente a escala nacional en términos de políticas culturales.

del neomuralismo.

## 2. Elementos de contextualización: emergencia del muralismo en México y Argentina

El muralismo nace en México después de 10 años de guerra civil (1910-1920) y tres décadas de Porfiriato (1876-1911) como parte de la política educativa estatal. En 1921, la tasa de analfabetismo alcanzaba un 65,27% a nivel nacional, según el Censo General de Habitantes del INEGI, así que los dirigentes decidieron poner el arte mural, conocido por su gran alcance pedagógico, al servicio de la instrucción popular. Para entender los retos de esa gestión institucional del muralismo mexicano, tenemos primero que recordar el contexto prerrevolucionario. Porfirio Díaz tenía la intención de edificar un país moderno y cosmopolita, orientado hacia el extranjero, lo que causó efectos en el ámbito cultural. Los cánones artísticos europeos fueron los puntos de referencia a detrimento de las creaciones locales. El simbolismo francés<sup>2</sup> pasó a ser de moda y el impresionismo<sup>3</sup> fue instaurado como uno de los modelos pictóricos más relevantes entre las clases burguesas<sup>4</sup>. El “buen gusto”, recomendado por la Academia de Bellas Artes, se reflejaba en las obras de pintura de balleto, en especial las que exhibían escenas bíblicas e históricas. En 1921, el primer Secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, operó un giro cultural encargando el primer mural oficial, titulado *El árbol de la vida*, a Roberto Montenegro. Si el muralismo en tanta escuela estética solo se conforma en 1923, con la publicación del “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores”, ya existía en aquel momento una conciencia por crear un arte nacional. Eso significaba en particular rehabilitar a las figuras del indígena y el mestizo, dos retratos que se quedaban ausentes de las producciones académicas. En 1920, los murales empezaron a multiplicarse y a gozar de una mayor visibilidad por el apoyo del Estado. Vasconcelos, armó un proyecto cultural basado en la capacidad del arte público y monumental para cumplir con los desafíos de la empresa educadora. De este modo, los muralistas fueron contratados por el ministerio. Es importante tener en cuenta el rol que desempeñó el Estado en la expansión del muralismo mexicano pues va de la mano con la implementación de políticas públicas de exposición, conservación y restauración a las que los muralistas contemporáneos no acceden plenamente. Sin esa institucionalización del movimiento, los investigadores nunca hubieran tenido a su disposición la cantidad de archivos iconográficos<sup>5</sup> y fuentes históricas que existen actualmente y tampoco se hubieran fundado espacios de conservación patrimonial como por ejemplo el Museo Mural Diego Rivera en la Ciudad de México o el Museo Casa Rosada en Buenos Aires. Además, al ser reconocida de manera oficial, la estética mural fue integrada y promovida por la Academia como parte de las normas legítimas de la época. No

<sup>2</sup> Ángel Zárraga fue uno de los representantes mayores del simbolismo en México.

<sup>3</sup> A modo de ejemplo, las obras de Alfredo Ramos Martínez suelen ser caracterizadas de posimpresionistas. Su estancia en París donde conoció a Paul Gauguin y a Vincent Van Gogh influyó mucho en la evolución de su estilo.

<sup>4</sup> La burguesía encarnaba, en aquel entonces, el “buen gusto” y organizaba la vida cultural del país a través de los salones y las tertulias.

<sup>5</sup> El desinterés del Estado por la producción femenina hizo que, al contrario, casi no tengamos ningún archivo acerca de la obra de las mujeres muralistas del siglo XX, lo cual resalta la correlación existente entre institucionalización y constitución de un patrimonio nacional.

olvidemos que son las instituciones y a veces la industria cultural las que rigen el mundo del arte y delimitan los contornos de “lo bello”. Para que una obra de arte goce de un reconocimiento académico, tiene que circular por los ámbitos oficiales, tiene que ser comprada por comanditarios – el precio siendo una prueba de su valor – y tiene que ser comentada por historiadores y críticos del arte. También es importante la formación del pintor que asegura, desde el punto de vista de los curadores, cierto nivel de competencia. Los tres grandes, como se solía denominar a Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco (1889-1949), y David Alfaro Siqueiros (1896-1974), cursaron precisamente en la Academia de San Carlos, reconocida por su excelencia. Ahora bien, aunque el muralismo mexicano fuera institucionalizado, es un movimiento que puso en tela de juicio numerosos cánones artísticos heredados de los siglos anteriores. El canon, palabra que viene del griego *kanôn*, hace originalmente referencia a la caña que usaban los carpinteros para medir la rectitud de un objeto por lo que alude, en el dominio de las artes, a un modelo de perfección. Todos los que se atreven a cuestionar este ideal de belleza son marginados y a veces reprimidos. En cambio, no significa que los cánones no evolucionen a lo largo del tiempo. Basta con comparar el *Hombre de Vitruvio* (hacia 1470-1480) de Leonardo da Vinci que pretendía establecer las proporciones ideales del cuerpo humano con, cinco siglos más tarde, los personajes voluptuosos de las pinturas del colombiano Fernando Botero para entender que cada época fija sus propias normas. El muralismo mexicano marcó pues un hito dentro del panorama artístico en el sentido en que contribuyó a la destrucción del principio decimonónico del “Arte por el arte”: la pintura se libera de los espacios cerrados para confrontarse con la realidad social del espacio público<sup>6</sup>; el espectador tiene que moverse<sup>7</sup> y por ende adoptar una actitud activa para descifrar una obra y se introducen temas hasta entonces rechazados por las élites culturales, a saber el indigenismo, la revolución popular, la vida campesina y obrera. El muralismo también desafía el mercado del Arte anulando el carácter discriminatorio del museo (Bourdieu, 1966). Para ver los murales, no es necesario que el espectador tenga un sentimiento de pertenencia a una clase culta ni disfrute de un nivel económico acomodado. Paul Ardenne habla, en este sentido, de una “dejerarquización” (Ardenne, 2009) de la habitual relación vertical artista/receptor. En resumidas cuentas, como lo reivindicaron los artistas mexicanos en el manifiesto, el muralismo tenía que ser un arte “de utilidad pública” (Siqueiros, 1924: 2).

Sin duda, el proyecto muralístico abrió un camino al desarrollo de las vanguardias europeas de los años 1920. Rivera había por ejemplo conocido al cubista Pablo Picasso en 1914 durante una estancia en París y más tarde, en 1938, al surrealista André Breton que había permanecido en México. Tampoco podemos olvidar que hubo una rápida circulación transnacional<sup>8</sup> del muralismo gracias a los viajes de Rivera y Siqueiros a los Estados Unidos y los países suramericanos (entre otros Argentina, Chile y Uruguay). En 1933, “El Coronelazo”<sup>9</sup> se exilió precisamente en

---

<sup>6</sup> Cabe precisar que los primeros murales fueron pintados en espacios cerrados para evitar la deterioración. Con la evolución de los materiales y las técnicas, Orozco pintó el primer mural exterior *Alegoría Nacional* en 1947 en una pared de la Escuela Nacional de Maestros.

<sup>7</sup> Regla introducida por David Alfaro Siqueiros a través del concepto de “poliangularidad” que consiste en crear una obra que puede contemplarse desde varios puntos de vista sin que se altere la proporción de los volúmenes.

<sup>8</sup> El movimiento muralista conoce por ejemplo un auge en Cerdeña (Italia) en los años 1950.

<sup>9</sup> Apodo de David Alfaro Siqueiros.

la Argentina por motivos políticos<sup>10</sup> pero también porque el muralismo que se producía en aquel momento, bajo las directivas estatales, estaba cayendo, a su parecer, en cierto folklorismo que vaciaba las obras de su contenido militante. En “Un llamamiento a los plásticos argentinos”, declaraba:

Pretendemos sacar la obra plástica de las sacristías aristocráticas, en donde se pudre hace más de cuatro siglos. [...] Vamos a libertar la pintura y la escultura de la escolástica seca, del academismo y del cerebralismo solitario del artepurismo, para llevarlas a la tremenda realidad social que nos circunda y ya nos hiere de frente. (Siqueiros, 1933, párr. 2-7)

Fue así cuando respondió a la invitación de la sociedad argentina de los “Amigos del Arte”, una de las instituciones culturales más importantes del siglo XX en términos de difusión de las vanguardias locales y continentales. Es importante subrayar que las ideas modernas ya se habían propagado en el país del Cono Sur antes de la llegada de Siqueiros, como lo demuestran la creación de revistas como *Prisma* (1921-1922) o el *Martín Fierro* (1924-1927) y la constitución de colectivos que relacionaban sus producciones plásticas con la militancia izquierdista. Los “Artistas del Pueblo” (1920-1930) llamaban por ejemplo a la rebelión de la clase trabajadora, víctima de injusticia social, a través del grabado y de la gráfica y, en el ámbito literario, el Grupo Boedo propuso una poética de contenido social muy vinculado al movimiento obrero. A pesar de todo, el contexto argentino de los años 1930 no se podía comparar con el ambiente revolucionario mexicano, lo cual explica las polémicas que causaron las primeras conferencias de Siqueiros en Buenos Aires. Un ejemplo relevante es que nunca consiguió autorizaciones oficiales para pintar un muro en la ciudad porteña. Fue su amigo Natalio Botana quien le ofreció la oportunidad de pintar el emblemático *Ejercicio Plástico* en el sótano de su quinta. Esa *performance* colectiva, que ahora está exhibida en el Museo Casa Rosada de Buenos Aires, le permitió a Siqueiros iniciar al Equipo Poligráfico, compuesto por los jóvenes Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino y Enrique Lázaro, a una serie de prácticas sumamente modernas para la época como, entre otras, el manejo del aerógrafo, el foco eléctrico, el soplete o la introducción de la fotografía en la etapa del boceto.

Ahora bien, si se puede considerar Siqueiros como un transmisor de la estética mural en Argentina, el movimiento nacional, que se consolidó a partir de 1959 con la publicación del manifiesto del Movimiento Espartaco, no se puede comparar del todo con la experiencia mexicana, especialmente por su carácter clandestino. Ana Longoni distingue efectivamente el “muralismo institucional”, que nace en un ámbito ministerial, del “muralismo militante” (Longoni, 2005) que emana de una iniciativa popular. Precisamente, el artista plástico y muralista Ricardo Carpani, coordinador del Movimiento Espartaco, nunca contó con un apoyo estatal, lo que lo llevó a colaborar más bien con grupos estudiantiles, sindicatos o centros culturales. En este sentido, el muralismo argentino es muy comparable al movimiento chileno que nace en 1968 con la Brigada Ramona Parra en el marco militante del VI Congreso de las [Juventudes Comunistas](#). La producción de Carpani, fácilmente identificable por el tratamiento geométrico de las figuras, la exploración del arte de la deformación y el recurso a colores fríos, acompañó especialmente la protesta obrera de los años 1960 por la consecución de mejores condiciones de trabajo.

---

<sup>10</sup> Mientras participaba en la protesta del Día del trabajador, el 1<sup>er</sup> de mayo de 1930, el muralista fue encarcelado. El mismo año, fue expulsado del Partido Comunista.

Una de sus obras emblemáticas, cuya iconografía no dejó de ser reutilizada por los artistas-activistas hasta hoy en día<sup>11</sup>, es el *Primer de Mayo* (1964), expuesta en el hall de entrada del Sindicato Obrero de la Industria del Vestido en Tucumán.

### 3. Resurgimiento y renovación de la práctica mural en el siglo XXI

Hemos resaltado hasta qué punto las estéticas murales mexicana y argentina se entrelazaron a lo largo del siglo XX al mismo tiempo que se distinguieron por las particularidades de sus contextos político-culturales nacionales. Ese recorrido histórico fue imprescindible para remarcar la larga tradición en la que se inscribe la masiva producción actual de murales: un movimiento latinoamericano renovado que algunos investigadores denominan “muralismo actual” (Hernández Castellanos, 2015), “muralismo urbano” (Chávez, 2016) o “posmuralismo<sup>12</sup>” y que yo he decidido nombrar, en este trabajo, “neomuralismo<sup>13</sup>”, retomando una expresión empleada por unos muralistas como la argentina Luciana Muñoz o el mexicano Antonio Triana. En México, la muerte de Siqueiros en 1974 – el último de los “tres grandes” – marcó el final de un primer momento dentro de la historia del muralismo nacional. Se cerraba un ciclo generacional, que coincidió además con la expansión del grafiti, en particular en Nueva York y Filadelfia, pero también en Europa con el Mayo francés de 1968. Los jóvenes mexicanos de las clases populares, que generalmente vivían en las ciudades del Norte, que apenas accedían a la educación secundaria y que no contaban con el apoyo económico de sus padres, empezaron a organizarse en pandillas, también conocidas como los “chavos banda”, reunidas en torno a una cultura urbana común del hip hop, el rap y el skate (Abarca Sanchís, 2010). Los años 1980, que fueron jalonados por una crisis económica, una devaluación de la moneda, un fuerte desempleo y una migración laboral hacia los Estados Unidos, consolidaron la emergencia de una nueva identidad popular que se expresaba a través de las formas de vestir, la música, los tatuajes y el grafiti. Fueron numerosos los neomuralistas mexicanos como Diego Zelaya, Israel Guerra o Jesús Benítez los que empezaron a practicar ese arte de letras antes de especializarse en la pintura callejera figurativa. Esa generación, que fue la primera en reapropiarse el espacio público originó una explosión del grafiti en México a partir de 1995. Fue una etapa fundamental en la renovación del arte mural y como prueba de eso, observamos un uso particularmente importante del aerosol en las composiciones contemporáneas mexicanas<sup>14</sup>. A finales del

---

<sup>11</sup> La figura del trabajador que ocupa este mural dio lugar al famoso cartel *Basta* que Carpani pintó en 1963 para la huelga de la CGT. Fue retomada en 1995 en un afiche para denunciar la política de Menem; en 2016 para animar a una marcha federal contra el ajuste de Mauricio Macri y actualmente, varios muralistas la reinterpretan en sus composiciones, en particular el Colectivo Carpani.

<sup>12</sup> Término propuesto por Lucila González durante el “1er Encuentro virtual de Muralismo y Arte Público” que tuvo lugar en agosto de 2020.

<sup>13</sup> El prefijo “neo”, que suele ser utilizado en Historia del Arte para indicar la resurgencia de una escuela o un movimiento, parece ser adecuado para denominar la producción actual.

<sup>14</sup> El muralista Israel Guerra, que descubrió la pintura callejera haciendo grafitis, trabaja casi exclusivamente con el aerosol y sus composiciones reflejan un manejo minucioso de la herramienta.



siglo XX, muchos grafiteros a semejanzas de Raymundo Rocha y Dayron López, ahora conformados en el colectivo “Chachachá”, hicieron evolucionar sus *tags*<sup>15</sup> y *throw-ups*<sup>16</sup> hacia figuras monumentales muchas veces impregnadas de la iconología prehispánica.

En Argentina, el resurgimiento de un arte mural coincide con el retorno de la democracia en 1983<sup>17</sup>. Ricardo Carpani, quien se había exiliado durante la dictadura militar de 1976, apeló a la reanudación de la producción mural que, esta vez, se fue institucionalizando. En efecto, a diferencia de los años 1960, Carpani empezó a trabajar con las autoridades: en 1985, participó en la campaña de la Secretaría de la Cultura de la Nación “Arte argentino en subterráneos de Buenos Aires”; en 1990 pintó 7 paneles para la Casa Rosada; en 1991 creó un mural para el Aeropuerto de Viedma y en 1994 fue invitado por la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de La Cárcova para dispensar un seminario titulado “Teoría y Práctica del muralismo”, punto culminante del reconocimiento académico de su obra. Sin saberlo, estaba formando en aquella época a la futura generación, en particular a Marcelo Carpita, actual coordinador de la agrupación MAC y a Gerardo Cianciolo, muralista y profesor en la Escuela Manuel Belgrano; dos figuras que los jóvenes artistas consideran sin duda como los iniciadores del neomuralismo argentino. Si la transición democrática hizo florecer una serie de murales, fue la crisis económica, política e institucional del 2001 la que impulsó un auge de la producción y la consolidación de una red de artistas, organizados en colectivos autogestionados, a escala nacional. Recordemos que en aquel momento el 35,9% (Encuesta Permanente de Hogares, 2001) de la población se encontraba bajo la línea de pobreza; la deuda externa alcanzaba, según el Ministerio de Economía, los 144.222 millones de dólares y el 19 de diciembre, el presidente Fernando de la Rúa declaró el Estado de sitio antes de huir del país en helicóptero. Como respuesta pacífica a ese caos institucional y a la recesión económica, los jóvenes decidieron expresarse tatuando las ciudades de estenciles. Los colectivos más emblemáticos fueron Bs As Stencil, Vomito Attack y Malatesta. Si los neomuralistas mexicanos pintan casi exclusivamente con el aerosol por la herencia de los “chavos banda”, el manejo de la plantilla es algo que los artistas argentinos integraron inmediatamente a sus composiciones murales y esa combinación de la pintura con estenciles no se observa tanto en otros países.

Lo habremos entendido, tanto en México como en Argentina, el neomuralismo no emana de un espacio ministerial, sino que nace en la calle, bajo una forma autogestionada. Con los años, los estados empezaron sin embargo a interesarse por este arte que, por falta de regulación institucional, era sumamente efímero. Como prueba de ello, la mayor parte de las composiciones pintadas en Argentina en 2001, y que hoy pueden considerarse archivos para estudiar un hito de la historia del país, ya no se pueden contemplar en los muros de las ciudades. Nos preguntaremos entonces en el siguiente apartado en qué medida las políticas culturales logran desempeñar un papel en la valorización, protección y conservación del

---

<sup>15</sup> Firma o logotipo unidimensional del grafitero, generalmente realizado con un marcador.

<sup>16</sup> Pieza bidimensional ejecutada con gran rapidez. El contorno de las letras es doble, lo que crea un efecto de relieve.

<sup>17</sup> Entre 1976 y 1983, no hubo ninguna producción mural en el suelo argentino. Incluso se declaró por decreto oficial la extinción de la formación de “Pintura mural” de la Facultad de Bellas Artes de La Plata. Los muralistas como Ricardo Carpani o Cristina Terzaghi que se exiliaron siguieron pintando en el extranjero.

neomuralismo pero también cómo pueden apoyar el proyecto social de los muralistas que buscan organizar lugares de debate ciudadano en el espacio público.

#### 4. Activismo e institucionalidad: hacia una regulación consensual del espacio público

Ante todo, es necesario que intentemos entender con más precisión la noción de “espacio público” por ser una de nuestras líneas de indagación prioritarias en los próximos apartados. Los trabajos de Jürgen Habermas constituyeron sin duda un aporte ineludible a los estudios urbanos de la segunda mitad del siglo XX, aunque su primera teoría del espacio público quedó muy criticada en el campo académico. Proponía una visión polarizada de la esfera pública en la época moderna, reduciendo sus actores a las instancias políticas y la burguesía propietaria. Partiendo de este postulado, el buen funcionamiento del espacio público dependía de la “Publicidad”, un concepto kantiano que retoma Habermas y que no tiene que leerse en su sentido contemporáneo sino como una forma de “razón” común que permitiría juzgar y criticar el poder político, garantizando así la “transparencia” de sus acciones. El Estado monárquico se comprometía efectivamente en dar a conocer sus deliberaciones, generalmente por medio de la prensa, para que la burguesía pueda colectivamente organizar un debate ciudadano. Sin embargo, este ideal del espacio público excluye a las clases populares, fortaleciendo las desigualdades sociales, y no logra por otra parte aplicarse a la sociedad de consumo. Con el desarrollo de los medios de comunicación de masas, la “Publicidad” pasó a ser efectivamente una herramienta comercial y de propaganda política que, al contrario, reducía el juicio crítico del ciudadano. Entonces, en 1990, mientras se publicaba la 17ª edición de su libro *El espacio público: arqueología de la publicidad como dimensión constitutiva de la sociedad burguesa*, Habermas añade un prefacio que pretendía aportar ciertas revisiones de su teoría al reconocer, entre otras cosas, el espacio público como un lugar de reunión, discusión, acción democrática y mediación entre la sociedad civil y las instituciones políticas. Declaró después, en *Derecho y democracia: entre hechos y normas*: “El espacio público se describe mejor como una red para comunicar contenidos y posiciones, pero no *opiniones*.” (Habermas, 1997: 387). Hay que relacionar esta definición con el concepto de “democracia deliberativa” que, según el teórico alemán, invita a los individuos a defender sus ideas en la esfera pública, convocando su entendimiento, o sea construyendo un argumento crítico, independientemente de sus convicciones personales, sus clases sociales o sus niveles económicos.

Dicho esto, no podemos dejar de mencionar el aporte posterior de Henri Lefebvre sobre la concepción del espacio y, más precisamente, el espacio de la ciudad. Según él, la era industrial, agregada al urbanismo creciente, redujo de manera significativa la plurifuncionalidad del espacio urbano. Al contrario de la ciudad medieval, cuya plaza del mercado era un lugar en el que circulaban tanto los individuos como las mercancías, las informaciones y las opiniones políticas, la ciudad posmoderna se ve segmentada en una multiplicidad de espacios especializados, perdiendo además su carácter lúdico y poético. En este sentido, nos podemos preguntar ¿qué lugar debe ocupar la creación artística en el espacio público? ¿En qué medida puede contribuir a generar espacios de sociabilidad e in-

teracción política en lugares de tránsito cotidiano (plazas, avenidas, parques, subterráneo)?

Para terminar esa parte definicional, resaltemos los trabajos de la geógrafa Pauline Guinard que más recientemente se empeñó en proponer una definición del espacio público que subraya la complejidad del concepto. Señala tres sentidos: “un sentido jurídico – los espacios públicos como espacios que no están en manos de propietarios privados; un significado social - como espacios de encuentro potencial con la alteridad; y un significado político - como espacios de debate.” (Guinard, 2010: 2). En resumidas cuentas, el espacio público no solo debe considerarse como un espacio territorial y físico sino también como un espacio político, social y simbólico que alberga un conjunto de discursos, narrativas y representaciones elaborados por los actores que circulan por ello. Ahora bien, ¿qué tipo de vínculos los artistas, la opinión pública y las autoridades públicas tejen entre sí en el espacio público contemporáneo? ¿Hasta qué punto consiguen organizar juntos lugares de democracia deliberativa en las ciudades?

Desde principios del siglo XXI, surgió y sigue pintándose una producción mural posmemorial masiva que apela a la “verdad y justicia” en Argentina<sup>18</sup>. En 2009, 9 artistas crearon un mural en Godoy Cruz, localidad de la provincia de Mendoza, bajo la dirección de la maestra Cristina Pérez<sup>19</sup>, para rendir homenaje a los 200 mendocinos desaparecidos durante la dictadura militar (1976-1983). A la manera de una crónica histórica, está organizado según un espacio diacrónico no secuencial que nos da a ver diferentes momentos de la Historia: a la izquierda está representado el pasado dictatorial y a la derecha, el presente y el deber de memoria. Más allá del gran didacticismo de la obra, que proyecta casi cuatro décadas en un muro de 10 metros de largo, notamos una voluntad, por parte de los artistas, de visibilizar las interacciones visuales que ha ocasionado la composición en el espacio público. En efecto, en la parte inferior izquierda del mural, podemos leer: “Inaugurado por primera vez el 24 de marzo de 2009. Tapado violentamente el 3 de agosto del mismo año. Repintado el 11 de octubre en el marco del 1<sup>er</sup> encuentro de Muralismo de Godoy Cruz Área Derechos Humanos”. Con esas indicaciones de tipo metapictórico, los espectadores se enteran de los encuentros y desencuentros que se han producido entre los diferentes agentes de la ciudad: la obra fue inicialmente pintada en la calle Rivadavia, en la lateral del edificio de la Municipalidad, antes de sufrir un atentado por un grupo de encapuchados que cubrieron la pared con pintura negra, acompañada del grafiti “Malvinas Volveremos Viva Cristo Rey.” Sin embargo, el subsecretario de Justicia y Derechos Humanos, Sebastián Godoy Lemos repudió públicamente estos actos de vandalismo, asegurando que se volvería a convocar al colectivo para que pintara de nuevo el mural. Estaríamos,

---

<sup>18</sup> Desde finales de la dictadura militar (1976-1983), la desaparición de individuos siempre fue una fuente de militancia política en el espacio público, el compromiso de las Madres de Plaza de Mayo iniciado en 1977 siendo probablemente el ejemplo de mayor envergadura. Recordemos que, según el informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, las juntas militares detuvieron, entre 1976 y 1983, a 8.960 hombres y mujeres (CONADEP, 2011: 20) cuyos cuerpos nunca aparecieron.

<sup>19</sup> Cabe destacar que los ejemplos en los que la coordinación de un mural está en manos de una mujer siguen siendo menores. En el imaginario colectivo, el muralismo todavía hoy es una práctica que se suele asignar a los hombres, lo cual no refleja las condiciones reales.

por consiguiente, ante un caso de “gobernación colaborativa” que puede ser definido como

the processes and structures of public policy decision making and management that engage people constructively across the boundaries of public agencies, levels of government, and/or the public, private and civic spheres in order to carry out a public purpose that could not otherwise be accomplished. (Emerson, Nabatchi, Balogh, 2012 : 2)

Los muralistas beneficiaron efectivamente del apoyo de los dirigentes políticos que reconocieron el lugar privilegiado que debe ocupar el arte en la ciudad, legitimando al mismo tiempo el compromiso memorial de los muralistas y los vecinos. Esa voluntad de incorporar el neomuralismo en las políticas culturales de la municipalidad no solo se comprueba en Mendoza sino también en otras ciudades como Corrientes donde se logró establecer una verdadera colaboración entre los artistas locales y las autoridades mediante la creación del Departamento de Arte Público, actualmente dirigido por la muralista Daniela Almeida. La artista participa de manera directa en un organismo estatal, en tareas de gestión (organización de talleres de formación, eventos científicos y encuentros de muralismo<sup>20</sup>; recepción de las solicitudes de diferentes organismos que ofrecen paredes para pintar) así como en espacios de discusión legislativa (propuesta de medidas para conservar las obras; constitución de un patrimonio local), tomando parte en la construcción de políticas públicas. El ejemplo del Chaco también tiene que mencionarse. La participación del presidente de la Cámara de Diputados del Chaco, Hugo Abel Sager, en el “1er Encuentro virtual de Muralismo y Arte Público” que tuvo lugar en 2020 es otra prueba de una cooperación efectiva entre artistas y autoridades en el Norte del país. El diputado se comprometió además a contribuir al reconocimiento de los muralistas como trabajadores de la cultura, fomentar el muralismo en las escuelas y los espacios populares y dedicar el 1% de los proyectos de arte público nacionales a la realización de los murales.

Las iniciativas municipales como éstas no solo contribuyen al reconocimiento del neomuralismo como práctica artística legítima, sino que también favorecen la preservación de las obras, un problema importante en el marco de un arte que, al evolucionar en espacios abiertos expuestos a las intemperies meteorológicas y diversas formas de intervención humana, sigue siendo efímero. Algunos gobiernos como el de Santo Tomé obra en este sentido, fomentando la restauración de los murales dañados. Hagamos por ejemplo mención de la composición pintada por el Círculo de dibujantes santafesinos, situado en la Plaza de Libertad en homenaje a los 13 militantes locales asesinados durante la dictadura militar. El mural fue originalmente encargado por el Centro Municipal de Difusión de los Derechos Humanos para conmemorar el “Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia” así que cuando se lo vandalizó, el municipio organizó un taller comunitario de restauración. Es muy interesante el hecho de que las autoridades hayan movilizado a los vecinos en este proceso que, además, les invita a apropiarse de la ciudad. Eso supone que la duración de un mural no solo debe ser una problemática estatal sino también de la colectividad. En efecto, el muralista no reivindica la obra como propiedad suya y la creación nunca se concibe como un proceso individual. Piensa, al contrario, el acto artístico de manera horizontal y cooperativa

---

<sup>20</sup> Entre 2013 y 2017, se organizó tres encuentros de muralismo en Corrientes.

por lo que su trabajo no se limita a la pintura. También asume papeles de mediador con los habitantes, etnógrafo cuando se documenta sobre la realidad sociohistórica del lugar y a veces negociador en la regulación del espacio público con las autoridades locales. En resumidas cuentas, cuanto más se sensibilice una población al arte mural y se la incluya en la creación, más cuidará la obra que pasará a formar parte de su patrimonio urbano.

Por último, la coparticipación efectiva entre autoridades, artistas y ciudadanos se observa a través de las leyes promulgadas que legitiman o no la presencia del neomuralismo en el espacio público. En el caso de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el “Código Contravencional” (Ley N° 1.472) no penaliza el muralismo, a diferencia de México como lo iremos viendo a continuación: “Artículo 83: [...] No constituye contravención [...] la actividad de los artistas callejeros en la medida que no exijan contraprestación pecuniaria.”

## 5. El espacio público como lugar de representación del poder político

Los ejemplos que acabamos de estudiar han permitido comprender cómo la aplicación de las políticas públicas podía favorecer el desarrollo del arte mural en el espacio público, pero también intercambios sociales y políticos entre los muralistas, los ciudadanos y las instituciones que logran coparticipar en la construcción simbólica de las ciudades. Sin embargo, no debemos olvidar que el espacio público también es el lugar donde se ejerce y se representa el poder político instituido. Louis Jacob dice: “Creo que [el espacio público] lo podemos definir así, de manera sucinta: en primer lugar, en el plano político-institucional, como espacio de representación del poder legítimo, espacio de discusión, deliberación y expresión de voluntades e identidades.” (Jacob, 2011: 4). Ya sea a través del arte público (la arquitectura, las estatuas), los carteles oficiales o la propia disposición de la ciudad (la Casa Rosada, sede del poder argentino, constituye por ejemplo el centro de Buenos Aires), las élites dirigentes elaboran sus propios discursos semióticos. Habiendo tomado en cuenta esas consideraciones, nos podemos preguntar si el neomuralismo se convierte a veces en un instrumento al servicio de la edificación de esta identidad política. En otras palabras, ¿es posible observar una recuperación creciente del neomuralismo por parte de los poderes políticos?

En México, el artista Aldo fue encargado de pintar un mural por el alcalde de Culiacán, Jesús Estrada Ferreiro. La obra, titulada *La cuarta transformación*, fue inaugurada a inicios de 2021 en el Salón de Cabildos del Palacio municipal. En ella, aparece el retrato del actual presidente de la Nación, Andrés Manuel López Obrador, rodeado por Miguel Hidalgo, Benito Juárez, Francisco Madero, Lázaro Cárdenas y José María Morelos y Pavón. Este mural, que resulta ser un homenaje personal del alcalde al presidente, al que calificó varias veces de “héroe nacional” en la prensa, causó polémica pues muchos ciudadanos consideraron como una ofensa esa comparación de López Obrador con los líderes que marcaron la Historia del país. Recuperando la distinción que hace Verónica Capasso, este mural podría categorizarse como “arte público” y no “arte en el espacio público”, obviamente porque está colocado en un espacio cerrado, pero también, como bien lo explica la investigadora, porque es objeto de una instrumentalización política por parte de las autoridades gubernamentales.

El arte público generalmente está patrocinado, curado, avalado, evaluado e instalado por los representantes estatales que administran dichos espacios. Por otro lado, el arte en el espacio público se refiere a las acciones o propuestas que son gestionadas desde la sociedad civil y que, en muchas ocasiones, suponen un compromiso con el momento histórico y político que se vive. (Capasso, Bugnone, 2019: 6)

En Argentina, el gobierno también contrata a muralistas para que ornén los espacios oficiales. Proponemos detenernos en un fenómeno generalizado que se observa desde los años 2010, a saber, el auge de un “muralismo kirchnerista” (Carpita, 2012) en el conjunto del país. Recordemos que hace 11 años, murió Néstor Kirchner después de haber asumido la presidencia del país entre 2003 y 2007. A pesar de la baja puntuación que había obtenido en las elecciones – fue electo con un 22% de las votaciones – su mandato suele ser recordado por la opinión pública como una etapa fundamental en el proceso de memoria posdictatorial y la restauración de la autoridad presidencial después de años de caos institucional. Se publicaron numerosos estudios<sup>21</sup> que analizan la construcción del discurso político kirchnerista, tanto el de Néstor como de Cristina Kirchner pero este análisis también se podría llevar a cabo a través del muralismo. Desde la desaparición de Néstor en 2010 hasta la última elección de Cristina como vicepresidenta del gobierno de Alberto Fernández en 2019, hubo una producción importante de murales<sup>22</sup> que participan de la alegorización de la pareja kirchnerista. Néstor suele ser representado como un hombre firme, sonriente y tierno. Es retratado como una persona accesible (los niños lo abrazan, los obreros le estrechan la mano), a menudo vestido de forma humilde. No solamente es el eterno padre de la Patria sino también el padre justiciero (la balanza y el gorro frigio son símbolos que lo acompañan) que reconoció la culpabilidad de las juntas militares durante el Proceso de Reorganización Nacional. Cristina<sup>23</sup> es, en cuanto a ella, muchas veces pintada junto a las Madres de Plaza de Mayo y más recientemente las activistas feministas. Ferviente oradora y mujer potente, su tratamiento iconográfico la convierte en una suerte de Evita contemporánea. Cabe recordar que durante su primer mandato (2007-2015) como presidenta, había desarrollado una política cultural a favor de la producción masiva de murales en el espacio público. En 2015, organizó el “1er Congreso de Muralismo y Arte Público” y, ya en el 2013, el Ministerio de Desarrollo Social hasta publicó un documento, titulado “Convocatoria nacional de murales colectivos”, que se presentaba bajo la forma de una guía práctica y metodológica para el pintor. El libro, redactado en colaboración con artistas argentinos contemporáneos (entre otros el Colectivo Carpani, Nereidas R., Contraluz Mural, Marcelo Carpita, Lucas Quinto o Alfredo Segatori) se abre con una definición del muralismo, redactada por Alicia Kirchner, quien era la Presidenta del Consejo Nacional de Coordinación de Políticas Sociales:

estamos convencidos de que el muralismo es una herramienta de organización comunitaria. Es la lengua que hablan los pueblos, la palabra llena de colores, la memoria hecha fachada. Pintar es más que agarrar el

<sup>21</sup> Ver los trabajos de Ana Laura Maizels, Marina Larrondo o Nicolás Bermúdez.

<sup>22</sup> Entre otros, podemos mencionar las obras del Colectivo Carpani, Nereidas R., Osvaldo Rubén Ocampo, Fernando Calzoni, Lucas Quinto, Rubén Marcelo Minutoli y Ángeles Crovetto.

<sup>23</sup> Cristina Fernández de Kirchner afirmó por ejemplo su recién posición a favor de la despenalización del aborto. La ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo fue precisamente aprobada bajo la presidencia de Alberto Fernández, el 31 de diciembre de 2020.

lápiz o el pincel, es superar nuestra individualidad para aprender a pensarnos como parte de un todo. De la misma manera, un mural colectivo es mucho más que un mural, es el relato de las historias y sueños de millones de argentinos y argentinas, que expresan la dignidad y el orgullo recuperados con la gestión de Néstor Kirchner primero; y de Cristina Fernández de Kirchner después. (Kirchner, 2013: 2)

En 2011, Cristina también había encargado un mural en homenaje a su marido para ornar una de las paredes de la Casa Patria Grande Néstor Kirchner. En esta composición radial, pintada en un proceso colectivo coordinado por Diego De Luca y Juan Olgún, se podía contemplar el retrato del ex presidente junto a su esposa, Fidel Castro, Lula da Silva, Evo Morales, Hugo Chávez, Rafael Correa y en el trasfondo figuras como Eva Perón, el Che Guevara o San Martín. El mural contribuyó a la mistificación de Néstor como un símbolo de la Nación y un hombre unificador en el escenario diplomático continental<sup>24</sup>. En 2015, en cuanto fue electo Mauricio Macri, candidato de centroderecha que puso fin a 12 años de kirchnerismo, se tapó la obra a favor de una composición ornamental con los colores del partido “Cambiamos”. Sin embargo, en la actualidad, Alberto Fernández proyecta restaurar el antiguo mural para 2023. Todas estas decisiones gubernamentales traducen las complejas relaciones entre poder político y arte mural a lo largo de los años. Se convierte en una herramienta de representación del poder político que ya no acondiciona espacios de memoria o de protesta sino espacios de institucionalidad. El mismo muralista declara:

Esta obra se pintó, se celebró, se repudió. Interpeló fuertemente, desafió al poder [...] recibió críticas de la prensa, fue resaltada de un lado y defenestrada del otro; obra que se tapó con otra obra inconclusa de cintas ornamentales de colores que volvió a taparse al cambio de gobierno y hoy vuelve a taparse con una nueva obra de carácter más neutro y tranquilo. El muralismo es política en estado puro, un apelable registro de la Historia y de la lucha de los pueblos<sup>25</sup>.

Como bien hemos visto, el neomuralismo se pone a veces al servicio de los discursos oficiales. Sin embargo, algunos artistas buscan cuestionar estas “formas simbólicas instituidas” produciendo un nuevo lenguaje que participe en la búsqueda de un espacio crítico y participativo en las ciudades. ¿Qué ocurre cuando cada uno de estos actores compiten para apoderarse visualmente del espacio público? Louis Jacob afirma a continuación:

Al contrario de lo que se suele pensar, el espacio público no es necesariamente un lugar de consenso, sino, por el contrario, un lugar donde se ven y se escuchan las diferencias y los desacuerdos. Es un lugar de pluralidad. (Jacob, 2011: 4).

Entonces, ¿en qué medida el neomuralismo puede ser el reflejo de estas disputas? A partir de 2014, observamos en la capital federal de México, la emergencia de

---

<sup>24</sup> A modo de ejemplo, el 4 de mayo de 2010, Néstor Kirchner es electo unánimemente por los Estados miembros como secretario general de la UNASUR.

<sup>25</sup> Fragmento de la ponencia de Diego De Luca presentada de forma virtual en el marco del “1er Congreso Internacional a 100 años del Muralismo Mexicano”, el 30 de marzo de 2021.

una producción importante de composiciones que rinde homenaje a los 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa, desaparecidos el mismo año. Recordemos que, el 26 de septiembre, los jóvenes subieron a un autobús proveído por el Estado en Iguala para que participen en la marcha del 2 de octubre que conmemoraba la masacre de Tlatelolco en la Ciudad de México. Mientras llegaron al terminal, los normalistas subieron a otro autobús de la empresa “Costaline” en el que fueron detenidos por policías municipales y entregados, según los últimos informes oficiales, a la organización criminal “Guerreros Unidos”. El hombre al origen de esa orden fue supuestamente el acalde de Iguala, José Luis Abarca<sup>26</sup>, marido de la jefa del cartel, María de Los Ángeles Pineda. El 4 de noviembre, la pareja fue detenida después de más de un mes de fuga pero tanto los informes del GIEI como de la CIDH denunciaron el manejo de métodos ilegales (tortura, falsos testimonios) por parte de la justicia para cerrar el caso. Por esas razones, la desaparición de los 43 estudiantes constituye un ejemplo emblemático de impunidad en México. El 25 de septiembre de 2020, los colectivos “Ayotzinapa Somos Todxs” y “Sin Justicia No Hay Paz”, pintaron en Jalisco un mural para celebrar el sexto aniversario del trágico acontecimiento. Resultó que la obra, en la que se podía leer la inscripción “Ni perdón 43 Ni olvido”, fue censurada el 16 de octubre por el equipo de campaña electoral de Carlos Lomelí Bolaños, quien estaba a punto de registrarse como precandidato de Morena a la alcaldía de Guadalajara. El mensaje militante fue borrado a favor del eslogan político “GDL necesita un Dr” acompañado de un bigote, en clara alusión a la apariencia física de Bolaños. Poco tiempo después, los muralistas volvieron a armarse de sus aerosoles y decidieron no suprimir la frase anterior sino añadir seguidamente, con una finalidad paródica, el texto siguiente: “¡¡GDL necesita a sus desaparecidos!! ¡¡Vivos se los llevaron y vivos los queremos!!”. Aunque esa guerra de brochas haga hincapié en una pérdida de confianza de parte de la población hacia sus dirigentes y revela, por ende, una profunda crisis social, también observamos paradójicamente la instauración de un verdadero diálogo en el espacio público. Del lado de los muralistas, la pintura es un modo de protesta y escrache mientras que del lado de los agentes políticos pasa a ser una herramienta de propaganda y control de la información. Así, cada bando se responde transformando la calle en un espacio de debate público y confrontación de ideas.

## 6. Límites de la institucionalidad: el conflicto artístico-mercantil

La reciente crisis del Covid-19 hizo hincapié en una problemática que ya existía antes: la precariedad del muralista. En un contexto de pandemia y de cuarentena obligatoria, los artistas vieron efectivamente su actividad interrumpirse súbitamente, lo cual hizo resurgir el debate<sup>27</sup> en torno al estatuto del artista, iniciado específicamente en el congreso de 2015 que mencionamos anteriormente: “nos consideramos trabajadores del arte público, permitiéndonos ser incluidos dentro

---

<sup>26</sup> Estaba afiliado al PRD.

<sup>27</sup> Muchos encuentros nacionales y continentales tuvieron lugar en línea durante las cuarentenas. A modo de ejemplo: el 1er Congreso virtual de Muralismo y Arte público coorganizado por Isaías Mata y Fernando Calzoni, el Reencuentro a los 5 años del Congreso de Muralismo moderado por Marcelo Carpita en 2020 y el Congreso a 100 años del Muralismo mexicano, coordinado por Leopoldo Hernández Castellanos en 2021.



del mundo del trabajo y de las leyes laborales vigentes<sup>28</sup> (Carpita, 2015).

Recurrir a la palabra “laboral” puede sin embargo resultar sorprendente. ¿El muralista es un artista-activista o un trabajador de la cultura? El muralista argentino Pablo López nos comparte su punto de vista declarando:

“Trabajador” es un concepto. Discute, tensiona con el concepto del artista. “Trabajador” implica una serie de reivindicaciones laborales que nuestro país ha consagrado en el peronismo: derechos sociales, políticos y culturales [...] yo soy un trabajador, ya de hecho está suponiendo que el trabajo necesita ser remunerado<sup>29</sup>.

No responderemos aquí a la pregunta, ya que la frontera entre ambas categorías todavía es difícil de definir: la existencia de desacuerdos entre los propios artistas y dentro del campo académico lo atestigua. Sin embargo, lo que sí podemos afirmar es que falta un marco jurídico, ético y social claro y generalizado que regule la práctica mural a nivel nacional. En el caso del Distrito Federal de México, existe, desde 2004, la “Ley de Cultura Cívica” cuyo artículo 29 (apartado XIII) considera como infracción contra el entorno urbano el hecho de pintar en las paredes: “Pintar, adherir, colgar o fijar anuncios o cualquier tipo de propaganda en elementos del equipamiento urbano, del mobiliario urbano, de ornato o árboles, sin autorización para ello”. Esas actuaciones son consideradas infracciones de tipo B, C y D, lo cual significa que las sanciones pueden ir de una multa a un arresto. Esa ley, que parece aplicarse tanto a la pintura mural como al grafiti o al afiche, resulta ser muy genérica y no logra reglamentar una práctica artística que se inscribe en una tradición pictórica heredada de un siglo. Los neomuralistas del continente, conscientes de la imprecisión de la ley, que hace que la duración de las obras dependa en realidad de las relaciones que se logran establecer con las autoridades locales, proyectan entre otras cosas crear la AMAPUNA<sup>30</sup> que les permitiría estructurar la actual red transnacional de artistas de forma gremial y así facilitar los intercambios y las negociaciones con los poderes. Entre las principales reivindicaciones<sup>31</sup>, reclaman la creación de talleres para la formación de los jóvenes, el establecimiento de espacios dedicados a la expresión mural, la imposición de normas de seguridad<sup>32</sup> en el lugar de creación y la elaboración de un registro de murales que contribuiría al reconocimiento de un patrimonio urbano. Esa voluntad de federar una comunidad también coincide con la de reconocer el arte mural como un trabajo manual, muy parecido al del albañil, que exige un salario digno, máxime si se trata de un proyecto en colaboración con un municipio.

Dicho esto, ¿dónde estaría el límite entre remuneración decente y emergencia de un neomuralismo de “galería” o por encargo? Inicialmente, los muralistas buscan

<sup>28</sup> Fragmento del documento redactado al final del Congreso.

<sup>29</sup> Entrevista realizada con el muralista el 19 de marzo de 2021.

<sup>30</sup> La creación de esta asociación fue anunciada, en 2020, en el marco del “1er Encuentro virtual de Muralismo y Arte Público”.

<sup>31</sup> La Unión Nacional de Artistas Visuales reunió esas reivindicaciones en un proyecto de “Ley Nacional de las Artes Visuales” con pretensión de presentarlo ante la Cámara de Diputados de la Nación.

<sup>32</sup> El 2 de diciembre de 2020, la reivindicación por conseguir condiciones de trabajo decentes pasó a ser una de las preocupaciones más importantes de los muralistas cuando el mexicano Aníbal Meléndez, que había sido herido en una obra, murió después de dos meses de hospitalización.

replantear los lugares de circulación y exposición de las obras de arte pintándolas en el espacio público. Se oponen a la lógica mercantil del mercado del Arte, como lo expresan por ejemplo en el manifiesto del Movimiento de Muralistas Mexicanos de 2021: “Preservaremos el lenguaje muralístico acorde al humanismo y la solidaridad ante el embate de la alienación de las expresiones artísticas secuestradas por el mercado del arte” o el manifiesto de la asamblea de muralistas de Rosario de 2020: “Proponemos no ser un instrumento político del estado, ni de intereses comerciales y gentrificadores.”, ambos difundidos de manera virtual en las redes sociales.

No obstante, algunas carreras como la del mexicano Israel Guerra (alias Spaik) son particularmente representativas de la progresiva profesionalización del trabajo del muralista. Descubrió el arte urbano a los 15 años al pintar grafitis en las calles de México. Varias veces, fue detenido por la policía, lo que lo animó a investigar sobre la tradición mural y formarse para crear composiciones artísticas más elaboradas. Actualmente, es un artista de fama internacional y es regularmente invitado por países europeos (Francia, España, Portugal, Noruega), americanos (Bolivia, Perú, Estados Unidos) y también africanos (Marruecos, Egipto). Ese reconocimiento mundial le permitió llevar a cabo proyectos con empresas diversas. Se adaptaron por ejemplo los murales *Los extranjeros*, pintado en 2015 en Burdeos (Francia), y *El origen del cosmos*, realizado en 2016 en Tulum (México), en un formato pequeño para la producción de azulejos decorativos, comercializados en línea por la galería norteamericana “StreeTiles”. En estos tipos de colaboraciones, el muralismo pasa a ser una herramienta de márketing a la que se confiere un valor simbólico-mercantil (Ardenne, 2000). Podemos entonces preguntarnos si el muralista mantiene, en estos casos, su posición militante o si contribuye al auge de un arte meramente decorativo y descontextualizado. Lo que no se puede refutar en cambio es una apropiación progresiva, desde hace unos diez años, del arte mural por la industria, como ya había pasado con el grafiti a partir de los años 1980. La publicación de los primeros archivos fotográficos (Cooper, Chalfant, 1984) habían contribuido efectivamente a la democratización de esta práctica ilegal e hizo que las galerías de arte empezaron a interesarse por ella con fines comerciales.

Más allá de la cuestión mercantil, la introducción del neomuralismo en el mercado del Arte significa un retorno hacia los espacios privados y cerrados. A modo de ejemplo, el argentino Martín Ron<sup>33</sup> organizó la muestra “Ménagerie” en la galería Quadro Arte Contemporáneo de San Isidro en 2016 para exhibir sus producciones de gran tamaño, que son como murales sobre tela. El mexicano Capitan Klavis, por lo que a él respecta, ocupó junto a otros artistas el centro comercial Luxury Avenue de Cabo San Lucas en 2020 para presentar su mural *Diversidad*. Por un lado, esas exposiciones constituyen un avance en lo que se refiere tanto a la conservación de las obras como al reconocimiento oficial del neomuralismo. No obstante, por otro lado, esta “museificación” destruye las relaciones intrínsecas que se establecen habitualmente entre pintura y entorno urbano. Al colocar un mural en una galería, el curador lo descontextualiza y lo corta de las realidades social, temporal e histórica de la ciudad.

---

<sup>33</sup> Desde sus inicios, Martín Ron pintó de manera oficial y supervisada, incluso fue director artístico del Programa “Embelllecimiento Urbano” en el partido de Tres de Febrero.

## 7. Conclusiones

El neomuralismo se inscribe en una larga tradición, pero no por ello deja de ser cierto que es un arte joven que todavía no goza de un pleno reconocimiento tanto en el ámbito académico como institucional. La falta de reglamentaciones uniformes, a nivel nacional o continental, hace que algunas veces sea ubicado como infracción y otras un acto de creación que merece ser patrimonializado. No obstante, como lo enunciamos anteriormente, la actual crisis sanitaria nutrió el debate acerca de una organización gremial de los artistas para que su arte sea instituido como trabajo.

Con fin de ampliar el tema, proponemos compartir algunas pistas de reflexión que quedan por indagar. Desde hace unos años, el neomuralismo integra cada vez más el ámbito educativo y muchos artistas colaboran con los ministerios de educación internacionales para que sus obras aparezcan en los libros de enseñanza secundaria. Sería pues interesante observar con qué finalidad pedagógica se usa el neomuralismo en las escuelas: ¿es una manera de abordar la Historia desde otro punto de vista, alternativo al discurso dominante? ¿Qué tipo de obras se publica: los murales militantes anónimos o las composiciones de artistas famosos contratados por el Estado? Después de haber analizado el neomuralismo como problema público, también sería oportuno fijarnos en la necesidad de implementar políticas a favor del auge de una producción mural femenina en las ciudades mexicanas y argentinas puesto que, como lo ilustraron nuestros análisis de casos, el escenario artístico urbano queda dominado por los varones.

A modo de cierre, tenemos que decir que muchos desafíos quedan por asumir a nivel interno. Unos artistas vacilan entre la voluntad de reapropiarse el espacio público como lugar comunitario de expresión ciudadana – convencidos de que el arte mural permitirá la “transformación social” – y la necesidad de ser reconocidos por las instancias oficiales mientras que otros condenan con fuerza las transgresiones hacia un arte que adhiere a la lógica neoliberal o sirve el discurso de los poderes políticos.

## 8. Bibliografía

ABARCA SANCHÍS, F. (2010). El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad, Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Consultado en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/11419/>

ÁLFARO SIQUEIROS, D. y colaboradores (1924). “Manifiesto del sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores”. En: El Machete (7), 1-3. Consultado en: <https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-4-manifiesto-del-sindicato-de-pintores-y-escultores.pdf>

ÁLFARO SIQUEIROS, D. (1933). “Un llamamiento a los plásticos argentinos”. En: Crítica. Consultado en : <http://www.elportaldemexico.com/arte/artesplasticas/siqueirosalosplasticosarg.htm>

- ARDENNE, P. (2000). *L'Art dans son moment politique*, Bruxelles : La lettre volée.
- ARDENNE, P. (2009). "L'art dans l'espace public : un activisme". En : Les Plumes. Consultado en : [http://edredon.uqam.ca/upload/files/plumes/2011/Paul\\_Ardenne2.pdf](http://edredon.uqam.ca/upload/files/plumes/2011/Paul_Ardenne2.pdf)
- BOURDIEU, P (1966). *L'amour de l'art. les musées d'art européens et leur public*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- CAPASSO, V. y colaboradores (2019). "Activismo artístico y memoria: el caso de la desaparición de Santiago Maldonado". En: Cuaderno de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas (2), 28-45. Consultado en: <http://se-dici.unlp.edu.ar/handle/10915/88346>
- CARPITA, M. (2012). Muralismo kirchnerista. En: carpita-muralismo y arte público. Consultado en: <http://carpita.blogspot.com/2012/04/muralismo-kirchnerista.html>
- CARPITA, M. (2012). 1º Congreso Nacional de Muralismo - CCK 2015. En: carpita-muralismo y arte público. Consultado en: <http://carpita.blogspot.com/p/1congreso-nacional-de-muralismo-cck-2016.html>
- CONADEP (2011). *Nunca más: informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Buenos Aires: Eudeba.
- CONEVAL (2015). *Medición de la pobreza, Hidalgo, 2010-2015. Indicadores de pobreza por municipio*. En: Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social. Consultado en: [https://www.coneval.org.mx/coordinacion/entidades/Hidalgo/Paginas/pobreza\\_municipal2015.aspx](https://www.coneval.org.mx/coordinacion/entidades/Hidalgo/Paginas/pobreza_municipal2015.aspx)
- COOPER, M. y colaboradores (1984). *Subway Art*, New York: Thames & Hudson Ltd.
- EMERSON K. y colaboradores (2011). "An integrative framework for collaborative governance". En : *Journal of Public Administration Research and Theory*. Consultado en : <https://academic.oup.com/jpart/article/22/1/1/944908>
- ENCUESTA PERMANENTE DE HOGARES (2003). *Porcentaje de hogares y personas bajo las líneas de pobreza e indigencia*. En: Instituto Nacional de Estadística y Censos. Consultado en: <https://www.indec.gob.ar/indec/web/Institucional-Indec-InformacionDeArchivo-2>
- HABERMAS, J. (1993), *L'espace public : Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris : Payot.
- HABERMAS, J. (1997). *Droit et démocratie : entre faits et normes*, Paris : Gallimard.
- HERNANDEZ CASTELLANOS, L. (2015). *El muralismo mexicano actual y los imagina-*

rios sociales en la construcción de la identidad nacional, México: Universidad Nacional Autónoma de México. Consultado en: [https://repositorio.unam.mx/contenidos/el-muralismo-mexicano-actual-y-los-imaginarios-sociales-en-la-construccion-de-la-identidad-nacional-92688?c=BZNKv9&t=d=false&tq=\\*&ti=1&tv=0&t=search\\_o&tas=0](https://repositorio.unam.mx/contenidos/el-muralismo-mexicano-actual-y-los-imaginarios-sociales-en-la-construccion-de-la-identidad-nacional-92688?c=BZNKv9&t=d=false&tq=*&ti=1&tv=0&t=search_o&tas=0)

GUINARD, P. (2010) “Regard et place d’une chercheuse blanche dans les espaces publics de Johannesburg”. En : *Carnets de géographes*. Consultado en : <https://journals.openedition.org/cdg/1911>

JACOB, L. (2011). “Art public et les transformations de l’espace urbain”. En : *Les Plumes*. Consultado en : <http://edredon.uqam.ca/upload/files/plumes/2011/jacob.pdf>

LAMIZET, B. (2002). *Le sens de la ville*, Paris : L’Harmattan.

LONGONI, A. (2005). *Vanguardia y revolución. Ideas y prácticas artístico-políticas en Argentina de los 60-70*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Consultado en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1865>

MELARA CHAVEZ, V. y colaboradores (2016). *Estrategias para la difusión y desarrollo del muralismo urbano, en espacios públicos del municipio de San Salvador*, San Salvador: Universidad de El Salvador. Consultado en: <http://ri.ues.edu.sv/id/eprint/10950/1/Estrategias%20para%20la%20Difusion%20y%20Desarrollo%20del%20muralismo%20urbano%2C%20en%20espacios%20publicos%20del%20municipi.pdf>

MINISTERIO DE ECONOMIA (2020), *Evolución de la Deuda Bruta de la Administración Central*. En: [Argentina.gob.ar](https://www.argentina.gob.ar/economia/finanzas/presentaciongraficadeudapublica). Consultado en: <https://www.argentina.gob.ar/economia/finanzas/presentaciongraficadeudapublica>

MINISTERIO DE DESARROLLO SOCIAL (2013), *Material para la producción del lenguaje mural*, Buenos Aires: Presidencia de la Nación. Consultado en: <https://www.desarrollosocial.gob.ar/wp-content/uploads/2015/05/El-lenguaje-mural2.pdf>

## Acrónimos

INEGI: Instituto Nacional de Estadísticas y Geografía.

CGT: Confederación General del Trabajo.

MAC: Muralismo Argentino Contemporáneo.

GIEI: Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes.

PRD: Partido de la Revolución Democrática.

CIDH: Comisión Interamericana de Derechos Humanos.

GDL: Guadalajara.

AMAPUNA: Asociación de Muralismo y Arte Público de Nuestra América.

UNASUR: Unión de Naciones Suramericanas.

CONEVAL: Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social.



Este trabajo está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 2.5 Argentina (CC BY-NC-SA 2.5)



UNCUYO  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE  
FILOSOFÍA Y LETRAS

CIENCIA Y TÉCNICA  
SECRETARÍA DE CIENCIA,  
TÉCNICA Y POSGRADO

IMESC

INSTITUTO MULTIDISCIPLINARIO DE  
ESTUDIOS SOCIALES CONTEMPORÁNEOS  
FFYL | IDEHESI - CONICET

Esta Revista es publicada por la Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto Multidisciplinario de Estudios Sociales Contemporáneos. El IMESC es el Nodo Mendoza de la Unidad Ejecutora en Red del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina), Instituto de Estudios Históricos, Económicos, Sociales e Internacionales (IDEHESI).