

Memorias del 4° Foro Académico 2011

La restauración como acto de intervención artística: el rescate de una pinta de propaganda política

Jeniffer Arlett Ponce Fernández
David Antonio Torres Castro

4^{to} foro
académico

ISBN: 978-607-484-346-0

foroacademicoencrym@gmail.com
www.foroacademicoencrym.com

Resumen

Este documento habla sobre el trabajo de restauración que se llevó a cabo en una pinta de propaganda política, el cual formó parte de una intervención artística del Colectivo Tercerunquinto. El resultado que se buscaba no era propiamente la conservación de la pinta, sino intervenirla para promover un acto de reflexión crítica sobre los procesos políticos y sociales del país, además de señalar el papel de la propaganda en la conformación de la historia colectiva. Este caso, cuyas particularidades exigen una reflexión sobre el papel de la restauración en el proceso de resignificación de los productos culturales y sobre sus alcances, ejemplifica cómo la restauración es una herramienta fundamental en la construcción de la memoria a través del rescate de las manifestaciones cotidianas, un proceso que resulta de las interacciones entre los sectores de la sociedad y no un acto exclusivo del restaurador.

Palabras clave:

Restauración de obra mural, restauración de arte contemporáneo, intervención artística.

Este documento habla de la intervención de una pinta de propaganda política realizada por un grupo de restauradores de bienes muebles a partir de la propuesta del Colectivo Artístico Regiomontano Tercerunquinto.

Se conoce popularmente como *pinta*¹ a los rótulos que se hacen en las bardas como un medio de publicidad o difusión a gran escala y a bajo costo. Por esta razón, los partidos políticos recurren a ellas con frecuencia, mientras que en tiempos

¹ “Pinta (de pintar): representar con líneas y colores”, de acuerdo con el *Diccionario breve de mexicanismos*, disponible en <<http://www.academia.org.mx/diccionarios/DICAZ/p.htm>>, consultada el 11 de julio de 2011.

de elecciones para la población se vuelven parte del escenario cotidiano. Una vez que la pinta pierde su vigencia, las bardas suelen reutilizarse para plasmar nuevos anuncios. De acuerdo con estas características, se le llamó *pinta* al rótulo intervenido; sin embargo, desde el punto de vista del restaurador, el término *obra mural* o *pintura mural* para designarla es útil y válido, toda vez que la pinta constituye un trabajo pictórico que tiene como soporte un elemento arquitectónico, es decir, el muro de un inmueble.

La propuesta del colectivo

El colectivo artístico² regiomontano Tercerunquinto, integrado por Julio Castro, Rolando Flores y Gabriel Cázares, posee una trayectoria reconocida a escala internacional; realiza intervenciones de tipo urbano y arquitectónico, en las que expresa preocupaciones que tienen que ver con los espacios públicos y su relación con los fenómenos sociales, culturales y políticos.

El proyecto propuesto en esta ocasión, denominado *Restauración de una pintura mural (propaganda política)*, buscó establecer una postura radical frente al discurso del muralismo mexicano, haciendo ver que el impacto de las pintas de propaganda política, por su presencia cotidiana, puede cobrar un gran peso en la conciencia colectiva; de este modo, los artistas lanzan la pregunta: “¿Desde dónde opera con mayor efectividad la construcción de memoria política y social: desde las pintas políticas callejeras o desde los recintos patrimoniales que conservan los reconocidos murales modernos?”³ Los artistas defienden que las pintas “se convierten en un concepto muralista realmente público y de-

² Un colectivo artístico es un grupo cuya labor se centra en la creación, difusión, enseñanza, gestión, producción e intercambio con otros artistas afines en un ámbito multidisciplinario.

³ Cédula de la exposición *Restauración de una pintura mural*, Sala de Arte Público Siqueiros, disponible en <http://www.saps-latallera.org/saps/?page_id=1396>, consultada el 15 de marzo de 2011.

mocráticamente abarcador, al tiempo que un reflejo de la actual sociedad mexicana”.⁴

Como una primera etapa del proyecto, el Colectivo Tercerunquinto llevó a cabo el registro fotográfico de una gran cantidad de pintas políticas pertenecientes a diversos momentos y lugares del país.

Un segundo aspecto consideraba elegir una de las pintas para que la intervinieran restauradores profesionales. El objetivo de la restauración, de acuerdo con los artistas, era recuperar la imagen sin que perdiera su valor histórico, y reinterpretar su actual significación simbólica y social; con ello se buscaba equiparar significativamente la pinta con las grandes obras del muralismo mexicano, al tiempo de construir un discurso crítico y reflexivo en torno de ella.

La elección de esta pinta en particular, que correspondió exclusivamente al Colectivo Tercerunquinto, es decir, en ella no participaron los restauradores, se debió a tres razones, fundamentalmente: en primer lugar, a pesar de que era identificable el logotipo del partido político y el apellido del candidato a la presidencia: Labastida, había sobreposición de capas de pintura que no permitían una apreciación completa de la imagen, de tal modo que la restauración recuperaría los elementos perdidos; en segundo lugar, el Colectivo Tercerunquinto consideró que la carga simbólica e histórica de la pinta era muy importante, ya que está ligada a un suceso crucial en la historia del país, cuando el partido oficial perdió la presidencia de la República por primera vez en varias décadas; finalmente, el hecho de que la pinta se encontrara en una zona marginal del país reforzaba conceptualmente una de las tesis planteadas, es decir: contraponer la realidad social al discurso político oficial.

La restauración del mural se documentaría en fotografía y video; este registro tendría dos objetivos: por un lado, conformar el material que se mostraría al público y, por el otro, constituir

⁴ *Ídem*.

el vestigio del momento inmediato posterior a la restauración, ya que no había garantía de la perdurabilidad de la pinta una vez intervenida.

El proyecto concebido por el Colectivo no sólo abarcaba el rescate de la pinta en el que participarían los restauradores, sino que también contemplaba una dinámica consistente la reproducción pictórica a gran escala de otras pintas de propaganda política que los mismos artistas habían recolectado durante sus recorridos por el país. Tales pintas se plasmarían en los muros de la Sala de Arte Público Siqueiros por rotulistas profesionales, realizando una nueva pinta sobre la anterior cada tres días, de manera que la permanencia de cada una era muy breve y aunque ya no fuera visible, permanecía como una capa de pintura subyacente. Dicho trabajo se realizaba a la vista del público, puesto que el punto central de la dinámica era justamente el proceso de realización, la vida y función de las pintas. Por último, para complementar la comunicación con el público por parte del Colectivo, se impartirían talleres dirigidos a niños y adultos mayores en las instalaciones del propio museo.

Como puede verse, el proyecto del Colectivo Tercerunquinto sobre el tema de las pintas de propaganda política se componía de diversas fases y aspectos; el grupo de restauradores, por su parte, se incorporó únicamente en la fase de intervención del mural, aportando sus conocimientos y su visión particular para lograr los objetivos planteados en esta etapa del proyecto artístico. Era fundamental que restauradores profesionales realizaran la intervención para que el trabajo se enfocara en el rescate de los valores de la pinta como producto cultural y no solamente en el aspecto formal. El grupo encargado de ella estuvo coordinado por Claudio Hernández Hernández, egresado de la ENCRYM,⁵ especialista en restauración de arte contemporáneo y actual restaurador del MUAC;⁶ asimismo, trabajaron en el equipo los res-

⁵ Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”.

tauradores Jeniffer A. Ponce Fernández y David A. Torres Castro. Si bien ninguno de ellos tuvo injerencia en el planteamiento del proyecto artístico ni en la elección de la pinta, sí desarrollaron una propuesta propia y objetiva de criterios y técnicas acordes con los lineamientos éticos de su disciplina.

Una vez seleccionada la pinta que se intervendría, se estableció el objetivo de liberar el estrato pictórico correspondiente a la propaganda del candidato de las elecciones del año 2000, al cual se le llamó *etapa Labastida*, para diferenciarlo del resto de las capas de pintura. Cabe mencionar que en todo momento se mantuvo un diálogo activo con los artistas para evaluar los avances e ir afinando los alcances de la intervención.

Tal como se había proyectado, los artistas realizaron el registro fotográfico y audiovisual exhaustivo de todo el proceso, que finalmente se exhibió en la Sala de Arte Público Siqueiros, en la Ciudad de México, de enero a abril del 2011. En este mismo espacio se llevaron a cabo la reproducción de las otras pintas recopiladas fotográficamente y los talleres mencionados.

Descripción de la pinta

La pinta sobre el muro exterior de una casa habitación se ubica al margen de la Carretera Federal 150, Amozoc de Mota-Tehuacán, en la localidad de San Andrés Cacaloapan, Puebla. El paramento está conformado por hiladas de tabique intercaladas; presenta, asimismo, un aplanado con mortero de cemento-arena. Las capas de pintura fueron aplicadas directamente sobre el aplanado, sin ninguna preparación previa. El muro, de aproximadamente 2.40 m de alto y 8 m de largo, se encuentra levantado sobre terracería y tiene una banqueta de concreto al frente; presenta dos ventanas, las cuales determinaron la distribución de la tipografía y el logotipo durante la realización de la pinta. Finalmente, en

⁶ Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

la parte superior sobresale el extremo de una lámina metálica acanalada en pendiente, que sirve de protección al muro tanto contra escurrimientos del agua de lluvia como del sol (Fig. 1).



Figura 1. La pintura antes de la restauración.
(Fotografía: Colectivo Tercerunquinto.)

Se encontraron varias capas de pintura vinílica sobrepuestas a la etapa Labastida. Antes de la intervención sólo se veían parcialmente las letras “LABAS”, del apellido del candidato Labastida, el cual se ubica entre las dos ventanas mencionadas; el logotipo del PRI⁷ se apreciaba con dificultad en el lado este del muro, a través de la capa de pintura azul sobrepuesta. Los colores empleados en la pintura eran: rojo, verde y negro sobre un fondo blanco. También eran evidentes unas líneas horizontales de color amarillo que eran resultado del *reventón*,⁸ una marca de técnica de manufactura.

⁷ Partido Revolucionario Institucional.

⁸ Elemento auxiliar que, mediante un hilo pigmentado, al hacer contacto con la superficie deja trazadas líneas horizontales extensas en el muro.

Restauración de la pintura

A partir de discusiones previas, así como de la observación y el análisis in situ de la obra, se establecieron tres propósitos importantes: en primer lugar, recuperar los aspectos formales y cromáticos de la pintura, lo que incluye la legibilidad y unidad visual de texto, y el logotipo del partido político; en segundo, mantener el aspecto envejecido y decolorado; por último, conservar las marcas de herramientas y huellas de manufactura, como la dirección de la brocha y las líneas de reventón. Bajo estos criterios se llevaron a cabo los distintos procesos de restauración de la pintura.

En cuanto a los procesos, inicialmente se realizó una limpieza superficial en seco para eliminar polvo, tierra y otros materiales ajenos; posteriormente, se hicieron calas y pruebas de solubilidad para determinar los materiales y métodos con los que era posible eliminar los estratos sobrepuestos; aunque tal eliminación no fue completa, debido a la susceptibilidad de la pintura subyacente, fue suficiente para lograr apreciar casi en su totalidad los elementos de la imagen (Fig. 2).



Figura 2. Logotipo del PRI, después de retirar la capa azul de pintura que lo cubría casi por completo. (Fotografía: Colectivo Tercerunquinto.)

En relación con la reintegración formal, se repuso una parte faltante del aplanado con mortero de cemento-arena, y se resanaron algunas perforaciones en el muro que causaban sombras significativas y alteraban la lectura del texto. La reintegración cromática se hizo a base de veladuras, lo cual perseguía tres objetivos: distinguir la intervención del original; evitar el efecto de saturación de color que daría la impresión de un repinte y, por último, recuperar la silueta de los las letras y figuras para darle legibilidad a la imagen (Fig. 3), pero siempre evidenciando los faltantes, la pérdida de color y otros efectos propios de la historicidad de la obra, así como las huellas de manufactura (Fig. 4). Los elementos textuales que se encontraban en la zona inferior habían perdido prácticamente todo resto de color, pero las letras eran notables gracias a un cambio de textura en la superficie del muro.



Figura 3. La reintegración cromática se basó en la recuperación del perfil de las letras y figuras. (Fotografía: Colectivo Tercerunquinto.)



Figura 4. Se buscó mantener las huellas de manufactura, tales como los rastros de la brocha y la línea del reventón. (Fotografía: Colectivo Tercerunquinto)

La intervención finalmente logró los objetivos propuestos, de acuerdo tanto con los criterios anteriormente señalados como con el propósito del Colectivo Tercerunquinto (Fig. 5).



Figura 5. Imagen de la pinta después de la restauración. (Fotografía: Colectivo Tercerunquinto.)

Discusión

Sabemos que en el esquema de una restauración profesional al intervenir cualquier objeto se requiere un conocimiento previo de sus cualidades físico-químicas, técnica de manufactura, estado de conservación y características del medio ambiente, entre otros elementos, para poder hacer una intervención adecuada que cumpla su objetivo primordial: la conservación. Otro aspecto no menos importante, y que debe constituir un eje fundamental para la toma de decisiones y los criterios que se sigan, es la conceptualización del objeto: en este aspecto converge una serie de factores que no siempre son compatibles con la práctica ortodoxa de la restauración. De acuerdo con Heinz Althöfer:

Hoy en día no basta con conocer los materiales y dominar las técnicas de restauración para hacer un buen trabajo. Ahora también hay que adentrarse en el universo intelectual, en la filosofía del artista, puesto que, de lo contrario, la restauración partiría de un punto equivocado.⁹

Con base en tal conceptualización, es necesario entender cuál es la razón de ser del objeto, es decir: qué condiciones dieron lugar a su creación, cuáles son su historia de vida y su función, qué factores han llevado a la preocupación actual por su conservación o recuperación, cuál es la finalidad de intervenirlo, qué impacto se espera que tenga en la sociedad o en un sector de ella y, muy importante, cuáles son las significaciones asignadas al objeto desde el momento de su creación hasta la actualidad y cuál ha sido la evolución de éstas. De manera más concreta: “si la restauración es una intervención dirigida a *poner en funcionamiento un objeto producto de la actividad humana es necesario definir el funcionamiento que se pretende restablecer*”.¹⁰

⁹ Heinz Althöfer, *Restauración de pintura contemporánea. Tendencias, materiales, técnicas*, 2003, p. 73.

La conceptualización de esta pinta como parte de un proyecto artístico resulta compleja. Es necesario tomar en cuenta tres aspectos:

1. La materia pictórica de la pinta se encuentra sobre un muro y es virtualmente inseparable de éste, por lo tanto, se considera un *bien inmueble por destino*; en tal circunstancia, es de vital importancia considerar las características del contexto, del inmueble, su orientación geográfica, etc., en términos de valoración y de diagnóstico del estado de conservación. Además, su naturaleza determina que el trabajo se realice in situ.

2. A diferencia de otras obras murales, la pinta no se concibió como “obra de arte”, sino como un elemento de propaganda que tenía una función específica en un periodo de tiempo limitado. En cuanto dejó de cumplir su función comunicativa, perdió todo sentido, por lo que fue parcialmente cubierta. De manera similar, los bienes arqueológicos, al quedar enterrados, pierden su función y vigencia, y sólo redefinen su significación en el momento en que son descubiertos: “Los objetos y estructuras no llegan a ser antigüedades clasificadas, ruinas o monumentos históricos, evidencia intangible del pasado o fragmentos obvios del patrimonio colectivo sino hasta el momento en que son exhumados”.¹¹ La liberación de la pinta, por tanto, implica el reconocimiento del bien y su resignificación de acuerdo con los valores vigentes desde una perspectiva contemporánea, y no precisamente el restablecimiento de su función original.

¹⁰ Ma. José Martínez Justicia, *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*, 2000, p. 23.

¹¹ *Objects and structures do not become classified antiquities, ruins or historic monuments, intangible evidence of the past or obvious fragments of the collective heritage the moment they are unearthed* (traducción de David A. Torres Castro). M. Berdocou, “Introduction to Archaeological Conservation”, en A. Melucco Vaccaro et al. (ed.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, 2005, p. 256.

3. Finalmente, la obra podría insertarse perfectamente en la categoría de *arte contemporáneo*. Si bien el mural por sí mismo no es de naturaleza artística, su rescate, resignificación, transmisión y transformación están determinados por un proyecto de arte en el cual convergen conceptos que le son propios, por ejemplo: la prevalencia del concepto sobre la materialidad, la naturaleza efímera objetual, la presentación del proyecto por medios audiovisuales y la desacralización del arte, entre otros. Dice Yves Michaud:

lo que queda es el hecho de que cualquier tipo de prácticas, y hasta absolutamente todas, pueden, en un momento dado y en ciertas condiciones, incorporarse al arte contemporáneo.¹²

En este caso, la restauración se convierte en una acción que forma parte del proyecto artístico, e incluso en un hecho más importante que la conservación material de la pinta en sí misma.

Tradicionalmente, la restauración interviene objetos que ya son considerados bienes culturales, alrededor de los cuales existe un código de significados y valores, donde el restaurador es un *intérprete* de tales conceptos. Sin embargo, en el caso de la pinta, el trabajo de éste se erige como el factor que transforma un elemento común en un bien cultural a través del discurso que se construye alrededor de él, partiendo de su función original. La pinta deviene así en bien cultural, debido a que manifiesta dos propiedades: la primera, “constituir una fuente de información acerca de las personas que elaboraron, utilizaron o ambos el bien (aprovéchese o no como tal)”¹³, y la segunda, “tener una o varias funciones dentro de la sociedad actual”.¹⁴ Y en este caso, la restauración es el medio por el cual

¹² Y. Michaud, *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, 2007, p. 46

¹³ R. Alcántara Hewitt, *Un análisis crítico de la teoría de la restauración de Cesare Brandi*, 2000, p. 109.

¹⁴ Ídem.

el colectivo ejecuta una estrategia para invitar a una reflexión político-social.

Cabe señalar que nunca hubo la pretensión de asegurar en términos materiales la conservación de la pinta: se considera que el registro fotográfico y audiovisual cumplirá con la función de difundir el concepto de la intervención, en tanto que la obra probablemente sufrirá nuevas alteraciones; esto parecería contradecir el sentido mismo de la conservación. De acuerdo con Marie Berdudou, “La primera meta de la conservación es asegurar la durabilidad del patrimonio cultural”,¹⁵ es decir, que la restauración pone el énfasis en la conservación de la materia del bien cultural. Sin embargo, cuando el valor de tal bien no radica en la materia, sino en el concepto de la restauración misma, ¿tiene sentido procurar su conservación física? La misma autora afirma:

La conservación proporciona su asistencia técnica a un proyecto global: la formación de un patrimonio útil, un patrimonio capaz, en otras palabras, de ser estudiado, exhibido o preservado en un archivo, como sea el caso, pero siempre ofreciendo cierta accesibilidad.¹⁶

De acuerdo con esto, en términos operativos y prácticos, no resulta viable conservar la pinta, pero tomando en cuenta que la intervención le ha conferido vigencia y accesibilidad, se puede afirmar que se está conservando de acuerdo con sus propios parámetros significativos. El concepto de *durabilidad* está implícito en la restauración de la pinta, no propiamente en la materia del bien.

¹⁵ *The first goal of conservation is to ensure the durability of cultural property* (traducción de David A. Torres Castro). M. Berdudou, op. cit., p. 250.

¹⁶ *Conservation brings its technical assistance to a global project: the formation of a useful heritage, a heritage capable, in other words, of being studied, displayed or archivally preserved, as the case may be, but always offering certain accessibility* (traducción de David A. Torres Castro). *Ibidem*.

El acto de restaurar está vinculado con un proceso de legitimación. Si se hubiera repintado la imagen o, simplemente, reproducido, no habría tenido el efecto de “recuperar” un momento de la historia. Por esta razón, para el Colectivo Tercerunquinto era fundamental que se realizara una restauración profesional en la que se aplicaran de manera sistemática los principios teóricos de la restauración.

Conclusiones

Con esta intervención se logró recuperar una pinta de propaganda política que había perdido vigencia para dotarla de una nueva significación a través de la construcción de un discurso artístico, en donde el acto de restaurar constituye el factor clave. El restaurador no sólo tiene la capacidad de rescatar significaciones del pasado; también participa en la construcción y la reinterpretación del presente, tarea que no le es exclusiva, sino que resulta de las interacciones y preocupaciones de los distintos sectores sociales:

si los especialistas en conservación no son oficiales privilegiados, ni más ni menos que otros actores sociales, como debería de ser, responsables por las elecciones que le confieren a uno u otro objeto el estatus de patrimonio cultural, su disciplina es ciertamente, la herramienta que asegura la realización práctica de este vasto corpus.¹⁷

¹⁷ *...if specialists in conservation are not privileged officials —neither more nor less than other social actors, which is as should be— responsible for the choices that go into conferring upon this or that object the status of cultural property, their discipline is certainly the tool that assures the practical realization of this vast corpus* (traducción de David A. Torres Castro). Ídem, p. 249.

La restauración de la pinta es un ejemplo de cómo “el restaurador no es un perito que escoge las obras que pueden calificarse como artísticas y, por tanto, dignas de restauración; al contrario, es alguien que acepta la responsabilidad de restaurar aquellos objetos que la sociedad considera importantes”.¹⁸

Dentro de esta discusión cabe denotar que la importancia del restaurador como conservador en materia de arte contemporáneo radica en que se convierte en un mediador entre el usuario, el público y una figura que no existe en el arte tradicional: el artista. En el caso de esta pinta, al rescatarla cuando estaba virtualmente perdida, el equipo de restauración fungió como el vínculo entre el Colectivo Tercerunquinto y el público al cual estaba destinada.

Si bien la intervención se hace directamente sobre la materia de la obra, es fundamental no perder de vista cuáles son los conceptos intangibles que están implícitos en su restauración y que constituyen el fin último de nuestra labor: de esta manera, la pinta se restauró para ofrecer elementos que permitieran a la sociedad poner atención en un aspecto particular de nuestra realidad, lo cual va más allá de rescatar una pinta de propaganda política. La labor que se ha propuesto el Colectivo Tercerunquinto es, precisamente, promover la reflexión sobre diversos aspectos sociales de la realidad, y el trabajo conjunto con la restauración fue un medio compatible y enriquecedor para alcanzar dicho objetivo.

Las particularidades de este caso conducen a reflexionar sobre el sentido mismo, los propósitos y los alcances de nuestra disciplina. Demuestran que el restaurador desempeña un papel activo en la construcción del presente, asunto que se menosprecia con frecuencia.

¹⁸ R. Alcántara Hewitt, op. cit., p. 108.

Bibliografía

Alcántara Hewitt, Rebeca

2000 *Un análisis crítico de la teoría de la restauración de Cesare Brandi*, México, INAH, pp. 107-128.

Althöfer, Heinz

2003 *Restauración de pintura contemporánea. Tendencias, materiales, técnicas*, Madrid, Akal, pp. 71-78.

Berducou, Marie

2005 “Introduction to Archaeological Conservation”, en Alessandra Melucco Vaccaro et al. (ed.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Ángeles, The Getty Conservation Institute, pp. 248-259.

Martínez Justicia, Ma. José

2000 *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*, Madrid, Tecnos, pp. 21-42.

Michaud, Yves

2007 *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, México, FCE, pp. 25-56.

Anexos

‘Tratan’ pintas como murales

Los restauradores buscan salvaguardar bienes patrimoniales o con valor artístico. Bajo sus mismos criterios, Tercerunquinto devolvió su esencia a esta pinta ubicada en una localidad poblana.

En el kilómetro 95 de la carretera federal 150, poblado de San Andrés Cacaloapan, Puebla, aún puede leerse, sobre el frente de una vivienda, una pinta que fue reproducida hace más de una

década en miles de bardas alrededor de País: “Labastida 2000. Que el poder sirva a la gente. Vota PRI”.

El estado de la pinta es aceptable, y es que un grupo de creadores se dispuso a restaurarla con el mismo rigor y criterio con el que se trata a una obra de arte.

La dueña de la casa se mostró intrigada por la solicitud que le hacía los tres jóvenes que tocaron a su puerta: Gabriel Cázares, Julio Castro y Rolando Flores, integrantes del colectivo Tercerunquinto. “¿Por qué restaurar esto?”, cuestionó extrañada.

El colectivo observa valor muralístico en la pinta, explica en entrevista Flores.

“No sería un tremendismo el hecho de llamarle pintura mural, porque cumple, en términos elementales, con la descripción técnica y etimológica del medio. Lo que pretendemos es desacralizar la idea del muralismo mexicano como un tótem artístico, histórico y político de México”.

Además, añade Cázares, hay discursos que comparten. “Existen muchos ejemplos de muralismo que, como en estas pintas de campaña, refieren a un idea de nación, a la construcción de País. Hay mucho rastro de eso”.

¿Por qué entonces no llevar al terreno artístico estos “murales”? Eso hicieron al presentar en la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS) el proyecto Restauración de una pintura mural, que documenta en video la acción al tiempo que presenta un ejercicio plástico que consiste en intervenir, cada tercer día, con el apoyo de un grupo de rotulistas, uno de los espacios del recinto, El Cubo, con pintas políticas observadas en diversos puntos del País.

Se trata de un “proceso activo” a través del cual se irán empalmando decenas de mensajes, precisa Castro.

El proyecto, que, según palabras de Flores, busca generar un diálogo “discordante”, incluso “impertinente” con la obra de Siqueiros, se inaugura hoy a las 19:00 horas.

Cid de León, Oscar, “Tratan pintas como murales” (fragmento) en *Reforma*, jueves 27 de enero del 2011, Cultura, p. 19.

Restauración de una pintura mural Tercerunquinto

Durante los días 18, 19 y 20 de diciembre del año 2010, el colectivo Tercerunquinto (Julio Castro, Gabriel Cázares y Rolando Flores), restauraron una “pinta política callejera” ubicada en San Andrés Cacaloapan, poblado perteneciente al municipio Tepanco de López, Puebla. Puntualmente, se trata de una postura artística radical enfrentada a las construcciones magnánimes asociadas al discurso del conocido “muralismo mexicano”. Para Tercerunquinto la radicalidad consiste en desplazar la retórica muralista hacia un gesto básico y elemental de conservar una serie de pictografías callejeras que recogen un momento crucial de la historia contemporánea de México: la pérdida del Partido Revolucionario Institucional en las elecciones presidenciales del año 2000.

Restaurar concienzudamente dicha pared, constituyó un eje central en el enfrentamiento crítico del colectivo hacia los principios modernos del muralismo mexicano. Se trató de utilizar la rigurosidad de las disciplinas de la restauración y conservación de valores patrimoniales, en pos de crear paralelismos históricos; es decir, conflictuar la capacidad discursiva grandilocuente de acción política y social enarbolada por los grandes del muralismo. ¿Desde dónde opera con mayor efectividad la construcción de memoria política y social, desde las pintas políticas callejeras o desde los recintos patrimoniales que conservan los reconocidos murales modernos?

Parafraseando la conocida frase del general Alvaro Obregón,

Tercerunquinto plantea “no hay muro que resista un cañonazo político”.

Generalmente, las pintas políticas están ubicadas en zonas periféricas, bien sean urbanas o rurales, ello equivale a zonas marginadas económicamente

pero que, en términos cuantitativos, significa una mayoría de votantes en las elecciones políticas; también definen a un seg-

mento de la sociedad con un nivel de educación básica -generalmente-, sensible a la imagen visual y a la posibilidad de recibir una remuneración económica a cambio del voto. Así es que las “pintas callejeras”, se convierten en un concepto muralista realmente público y democráticamente abarcador, al tiempo que un reflejo de la actual sociedad mexicana.

Estas pintas y sus ubicaciones geográficas, constituyen una descripción de las disímiles realidades mexicanas; son el reflejo de ese binomio que define nuestra contemporaneidad: calma aparente-violencia latente.

Entre el 24 de enero y el 17 de abril del presente año, una parte importante del archivo fotográfico que Tercerunquinto ha recogido entre los años 2004 y 2010, será reproducido en las paredes del Cubo de esta Sala de Arte Público Siqueiros. Se trata de una reproducción mecánica y fidedigna de las pintas callejeras documentadas en distintas regiones del país. Para Tercerunquinto, dimensionar el “carácter local” de esta acción, significa tomar -además- una postura frente a las construcciones críticas globales.

Texto de sala, Sala de Arte Público Siqueiros, enero 2011.

Residuos de políticos

Tercerunquinto, Restauración de una pintura mural, Sala de Arte Público Siqueiros, Tres Picos 29, Polanco, hasta el 3 de abril.

Entre las prerrogativas extra-constitucionales del poder público está la continua imposición estética. Año tras año, los muros, espectaculares postes y laderas de cerros, se llenan de pintas elaboradas para promocionar a los candidatos de los partidos a los diversos puestos de elección, siguiendo el prejuicio de que los políticos tienen ideas tamaño barda. Ese despliegue acaba

produciendo kilómetros de palimpsestos que al cabo de unos cuantos meses se descascaran en hojuelas de pintura seca, para contribuir a la sensación de desgaste del paisaje y el habla.

En diciembre pasado, el colectivo Tercerunquinto (Rolando Flores, Gabriel Cázares y Julio Castro) llevó por fin a los hechos un proyecto que habían perfilado en 2001. Contrarrestando irónicamente el carácter efímero de la propaganda electoral, Tercerunquinto hizo restaurar, con devoción arqueológica, y por restauradores profesionales, una pinta de la campaña presidencial derrotada de Francisco Labastida en el año 2000, por el Partido Revolucionario Institucional, en una casa del pueblo de San Andrés Cacaloapan en Puebla. Por supuesto, el objeto plantea la puesta en circulación de un anacronismo, sino es que un trauma. Hoy el gesto parece apuntar a sugerir el fantasma de la restauración política que recorre al País, y como un memorial de la disfuncionalidad histórica.

En paralelo, Tercerunquinto invierte el gesto al llevar a los muros de la SAPS la producción continua de muros de propaganda electoral provenientes del archivo de años del colectivo.

Más allá de la ironía sobre el arte de procesos, el mérito del proyecto estriba en la frialdad y neutralidad de su metodología crítica. Aloja en la calle un inesperado memorial de la historia reciente, y trae al museo un cuestionamiento no sólo de la tradición mural y del arte público callejero, sino de la nostalgia por lo pictórico.

Asimismo, la pieza denuncia implícitamente la relación paradójica que existe entre la volatilidad de las convicciones y el atraso de la afición de los políticos por formas de arte permanente como la escultura metálica y el propio muralismo.

Medina, Cuauhtémoc, "Residuos de políticos", en El ojo breve (fragmento), *Reforma*, miércoles 2 de febrero del 2011, Cultura, p. 21.