

EL MURALISMO COMO DISPOSITIVO DE JUSTICIA POPULAR

Clara Perez Cejas
Carlos Raúl Servat

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

Resumen

El trabajo presenta un acercamiento a un sentido artístico y social particular de la práctica del muralismo, exponiendo tres obras murales realizadas por productores/as no formales en homenaje a jóvenes víctimas del gatillo fácil en barrios periféricos del Partido de La Plata durante los años 2010-2017. Las obras han sido motorizadas por familiares y amigos/as de las víctimas, con cooperación necesaria de los/as vecinos/as y habitantes del barrio donde se produce la intervención, y en algunos casos, de organizaciones sociales y artistas formales. Con la producción de estos homenajes en el espacio público, sus productores/as buscan hacer visible y denunciar los casos de gatillo fácil frente a la poca resonancia mediática, la falta de justicia o de reparación, y construir memoria sobre los/as jóvenes asesinados/as, disputando, a su vez, la imagen construida mediáticamente de ellos/as.

Palabras claves: Muralismo - Espacio público - Violencia institucional

La producción de murales en homenaje como respuesta al fallecimiento de jóvenes es una acción cada vez más recurrente en los barrios populares de nuestro país. Detrás de sus creaciones hay distintas intenciones y sentidos otorgados tanto por aquellos/as que los motorizan como por quienes habitan la zona donde la obra es emplazada. En el presente trabajo expondremos tres obras murales realizadas en relación a jóvenes víctimas del gatillo fácil en el Partido de La Plata durante los años 2010-2017. El mismo se enmarca en el proceso de producción de la tesis de grado de la alumna para la finalización de la Licenciatura en Artes Plásticas orientación Muralismo y Arte Público de la Facultad de Bellas Artes.

Partimos de la década del 90, que se caracterizó por la aplicación de un conjunto de políticas neoliberales en la región Latinoamericana y en Argentina en particular. Retirándose el Estado como benefactor y consolidándose el Estado de Malestar

(Rodríguez Alzueta; 2007) con una economía desregulada, la preeminencia de lo privado sobre lo público y una notoria desinversión en materia social, se construyó un paradigma de la seguridad de carácter represivo y excluyente, caracterizado por una “hipertrofia de políticas penales” (Rangugni, 2014). Es en este marco en el que se les concede a las policías facultades discrecionales para contener a los sectores excluidos y combatir a los/as nuevos/as sujetos peligrosos/as -jóvenes, pobres y negros/as-, mediante el hostigamiento y represión violenta. Esta persecución selectiva tiene como máxima expresión la violencia letal por parte de las fuerzas de seguridad, que se instaló públicamente como “gatillo fácil”.

“Gatillo fácil” es la categoría nativa usada por los grupos de familiares y amigos/as de las víctimas, las organizaciones sociales y de derechos humanos, y los propios pibes y pibas para hacer referencia a los casos que, según la Coordinadora Nacional Contra la Represión Institucional (CORREPI), mediante “la aplicación de política represiva estatal y la utilización de los recursos del aparato estatal, el resultado sea la muerte de la víctima”. Se incluyen dentro de la categoría de “gatillo fácil”, según el Informe Anual de la Situación Represiva Nacional Año 2016[1], elaborado por la CORREPI, los fusilamientos, los asesinatos en movilizaciones u otras protestas, las muertes de personas detenidas, las causas fraguadas o por consecuencia de otros delitos o circunstancias, como las desapariciones forzadas. Los casos en los que los victimarios sean miembros de la policía federal, policías provinciales, policía metropolitana, gendarmería, prefectura, servicio penitenciario, seguridad privada, grupos de choque tercerizados y fuerzas armadas. Y el número de víctimas letales por violencia institucional desde la vuelta de la democracia en 1983 hasta la fecha en que fue presentado el mismo es de son 4.960.

Una de las formas particulares de expresión y respuesta social ante las muertes violentas de los/as jóvenes en los barrios, y particularmente ante los casos de gatillo fácil, es la producción de murales en homenaje motorizados por familiares y amigos/as de las víctimas, con cooperación necesaria de los/as vecinos/as y habitantes del barrio donde se produce la intervención, y en algunos casos, de organizaciones sociales y artistas formales, para hacer visible y denunciar los abusos frente a la poca resonancia mediática, la falta de justicia o de reparación, y construir memoria sobre las víctimas, disputando, a su vez, la imagen construida mediáticamente de ellos/as.

Sin ser productores/as formales y sin pertenecer a circuitos artísticos clásicos o hegemónicos, los y las productores/as populares se encaminan en la experiencia de la intervención del espacio público desde criterios estéticos propios y transforman, sin ser este su propósito, la realidad artística contemporánea, configurando una expresión de arte y cultura popular. Estas experiencias estéticas son acciones cooperativas (Becker:

2008) que implican necesariamente la puesta en juego de conocimientos diversos preexistentes en los participantes durante el proceso de realización del mural, la elaboración de un diálogo común, el consenso de propuestas y el empleo de estrategias de organización y solidaridad.

Retomando a Verónica Capasso (2010), entendemos por mural a una representación visual que por sus particularidades demanda necesariamente un trabajo colectivo - siendo esta una de sus características más interesantes-, está dirigida a un público amplio y su presencia modifica el paisaje urbano, aportando además a la construcción de una identidad colectiva situada. Un rasgo principal de este tipo de obras es la monumentalidad, que no sólo se debe al tamaño de la pared sino a cuestiones compositivas de la imagen, y es fundamental para su diálogo con el espacio público.

La autora sostiene que

“a diferencia de otro tipo de imágenes y trabajos artísticos, la realización de un mural se distingue por un proceso de consulta y diálogo entre quienes participan en su realización, su audiencia inmediata y la experiencia colectiva que supone su realización en tanto concepción, diseño y ejecución. Aquí es posible ver el trabajo cooperativo, trabajos más complejos, caracterizados la mayoría de las veces por generar espacios de participación e inclusión de la comunidad local.” (Capasso, 2010; 24)

En “Gubernamentalidad neoliberal, muralismo y resistencia política en el barrio de La Boca” Luis María Blasco (2015) desarrolla: “El mural integra el arte al espacio público permitiendo el acceso social a expresiones artísticas que lo reafirman como sujeto en búsqueda de una mejor calidad de vida. Recupera rasgos de identidad barrial y promueve la transformación social.” Y continúa: “El mural propone construir nexos donde la memoria barrial, el arte y la política se vinculan, superan esta suerte de esferas autónomas en las que la modernidad viene comprendiéndolos; y permite reformulaciones mutuas; que los dejan resituados y redefinidos.”

Si reflexionamos sobre la importancia de la relación y tensión entre la obra y el espacio en el que se ubica, y el intercambio entre la obra y las y los/as sujetos que la rodean, el muralismo como práctica de arte público se vuelve un área de análisis particular. En este sentido, Ardenne (2007) sostiene que “(...) otra experiencia de los espacios es posible, empezando por esta ‘experiencia emocional del espacio’, desmenuzada por Pierre Kaufmann (1969), y que hace del lugar, más que una síntesis de cualidades geográficas, un territorio investido y aprehendido, primero de manera sensible, que vale menos como medio físico que como generador de sensación.

La ubicación de los murales homenaje es una dimensión fundamental del fenómeno. Estos no son emplazados de forma arbitraria, sino que se eligen escenarios que tienen una vinculación directa con los/as jóvenes víctimas. Los barrios y en muchos casos,

específicamente, las cuadras y esquinas que ellos/as habitaban son los contextos elegidos para cada intervención, complejizando espacios de pertenencia y adscripción identitaria.

“Espacio público no es, el mero espacio abierto de la ciudad, a la manera en que tradicionalmente lo ha pensado la teoría urbana. No es algo preformado, no es un escenario preexistente ni un epifenómeno de la organización social o de la cultura política, es espacio público en tanto es atravesado por una experiencia social al mismo tiempo que organiza esa experiencia y le da formas.” (Gorelik, 2001)

En palabras de Esteban Rodríguez Alzueta (2007), el barrio es el lugar a partir del cual los jóvenes de los sectores populares elaboran distintas estrategias de sobrevivencia y pertenencia. El autor describe en su artículo “Entre la nación, el barrio y el Estado”:

“El barrio es un círculo de protección en la medida que genera lazo social, pero también una manera de producir sentido cuando el entorno se empeña en volverlos escépticos. El barrio es el foco o el punto de encuentro, un territorio de relegación, pero también de identificación, donde el estigma se transforma en emblema. Cuando la sociedad se polariza y la intervención del Estado se vuelve esquizofrénica, el barrio, entonces, será la forma de organizar el desconcierto, provee materiales para construir identidad.” (Rodríguez Alzueta, 2007)

Pablo Sztulwark (2005) vincula al espacio público con la idea de memoria. Según él, la memoria no es ni representación del pasado ni objetivación de lo sucedido ni construcción acabada. La memoria es un conjunto de fuerzas heterogéneas, y hasta contradictorias, que afectan, alteran, suplementan un objeto o un espacio y lo transforman en lugar. En palabras de Sztulwark:

“En la ciudad contemporánea, afectada por el flujo de capitales, imágenes, personas, información, no hay lugares habitables generadores de sentido. Hasta que los hay. Cuando los hay -como resultado de una intervención- adviene el lugar, adviene la huella material que soporta los sentidos. El lugar, en otras palabras, es el sitio donde el acontecimiento adviene y configura, marca, afecta. La memoria requiere de un lugar donde acontecer porque la memoria es un diálogo complejo e indeterminado entre espacio y tiempo.” (Sztulwark, 2005)

Cuando son marcadas por sus propios pobladores, las paredes, las esquinas, los portones, las fachadas, los postes pasan a ser soportes de expresión, de significación popular, de memoria. Los/as mismos/as ciudadanos/as usan el barrio para apoyar un mensaje -una dedicación de amor, su fanatismo por un club de fútbol, el fragmento de una letra del Indio Solari, o el rostro o nombre de un amigo- y este espacio público es convertido en territorio de disputa cultural.

En una nota del Diario Clarín que se titula “Las paredes hablan y ahora imponen homenajes”[2], el muralista Martín Ron asegura que si a los/as vecinos/as se les

preguntara qué obra le encargarían a un artista, la gran mayoría pediría un retrato de un amigo/a o familiar fallecido. “En la cabeza, todos tienen a flor de piel homenajear a alguien en la pared.” Dice que cuando sale a pintar a la calle nunca falta el vecino o la vecina que se acerca con una foto para pedir un mural de algún ser querido que acaba de fallecer. Según él, el mural genera la sensación de hacer trascender al homenajeador: “Es una forma de inmortalizarlo, que la historia quede viva y tenga exposición. Es una manera de llevar alegría al barrio y de mantener viva una causa, porque en muchos casos se trata de injusticias.”

Natalia Verónica Eichhorn y Antonella Riso afirman en “Resistencias estético-políticas en el Barrio de la Boca.” que en la mayoría de los murales relevados en el barrio La Boca, Buenos Aires, prima el retrato, “la cara de los pibes”, como dispositivo de memoria visual. Según las autoras, las obras “son realistas, no por querer asemejarse a quienes representan sino porque reflejan una realidad: el estado no fue garante de sus derechos y/o fue responsable de su fallecimiento”. Citan en su trabajo, de la siguiente forma, a Roxana Cainzos, mamá de Nehuén Rodríguez, un chico de 18 años que fue atropellado por la Policía Metropolitana en el año 2015: “Los murales de Nehuén están hechos como un grito en su barrio donde nació y creció, denunciando la violencia institucional que ejercen las distintas instituciones, sobre todo la policía, al no respetar nuestros derechos, pisoteando a los pibes con sus abusos e impunidad total.”

“El muro, entonces, se configura como territorio expandido de lo público, donde se cristalizan y materializan luchas alrededor de lo simbólico, la denuncia y visibilización de problemáticas. Las pintadas son realizadas por los propios vecinos y organizaciones barriales, en donde puede haber o no una intencionalidad estética. No importa si se autoperceben como artistas o no. Lo que prevalece es la participación, el fortalecimiento de lazos y vínculos entre la comunidad, así como también una especie de concientización política para que no vuelva a ocurrir o “se haga justicia”. En jornadas de lucha y homenaje, pintada de murales y stencileadas, los vecinos sensibilizados por estos casos de gatillo fácil se dan al encuentro. Al conformar un “nosotros” que se une para no olvidarse, trata de resistir a la privatización de los espacios.” (Eichhorn y Riso, 2017; 6)

Aparece, entonces, otro sentido posible otorgado por los/as productores/as y ciudadanos/as de las intervenciones, comprender a la producción de los murales homenaje como una forma de duelo. Debray (1994) afirma que el nacimiento de la imagen está unido desde el principio a la muerte, como rechazo a la nada y para prolongar la vida. Reconstruye y desarrolla cómo, a través del tiempo, cada civilización abordó de diferentes formas la muerte y les rindieron culto a sus antepasados exigiendo que estos sobrevivieran mediante las imágenes. En palabras de Debray (1994): “representar es hacer presente lo ausente. Por lo tanto, no es simplemente

evocar sino reemplazar. Como si la imagen estuviera ahí para cubrir una carencia, aliviar una pena.”

Belting (2007) también desarrolla la contradicción entre presencia y ausencia en las imágenes, y el lugar de ‘los vivos’, los/as productores/as y espectadores/as que experimentan el fallecimiento de un otro/a:

“Una imagen encuentra su verdadero sentido en representar algo que está ausente, por lo que sólo puede estar ahí en la imagen; hace que aparezca algo que no está en la imagen, sino que únicamente puede aparecer en la imagen. El muerto será siempre un ausente, y la muerte una ausencia insoportable, que, para sobrellevarla, se pretendió llenar con una imagen. Por eso las sociedades han ligado a sus muertos, que no se encuentran en ninguna parte, con un lugar determinado (tumba), y los han provisto, mediante la imagen, de un cuerpo inmortal: un cuerpo simbólico con el que pueden socializarse nuevamente, en tanto que el cuerpo mortal se disuelve en la nada. De este modo, una imagen que representa a un muerto se convierte en el contrasentido de cualquier otro tipo de imagen, como si al presentarse fuera el cadáver mismo.” (Belting, 2007; 178)

El cadáver de una persona ya no es una persona viva, pero tampoco es simplemente un objeto, y es en esta tensión entre presencia y ausencia, en este vacío físico y simbólico, donde nace la necesidad de los/as vivos/as de extender la vida de los/as muerto/as a partir de su representación, de hacer visible lo invisible, de generar una presencia real mediante la figuración. El trabajo del duelo, dice Debray (1994), pasa así por la confección de una imagen del otro. Oponemos a la descomposición de la muerte, la recomposición por la imagen. Así, ante la sensación de vacío que genera la experiencia de la muerte de un allegado/a, en la creación de la representación hay acción.

“El horror de la muerte radica en que, ante los ojos de todos y de manera impactante, convierte en imagen muda lo que apenas un instante atrás había sido un cuerpo que hablaba y respiraba. Los seres humanos quedaban desamparados ante la experiencia de que la vida, al morir, se transforma en su propia imagen. Perdieron al muerto, que había sido participante de la vida de la comunidad, a cambio de una simple imagen. Es posible que, para defenderse, respondieran a esta pérdida con la creación de otra imagen: una imagen con la que la muerte, lo incomprensible, se volviera en cierto modo comprensible. Ahora contaban con una imagen propia que podían confrontar con la del muerto, con el cadáver.” (Belting, 2007; 180)

En su tesis doctoral, “La construcción simbólica de la muerte: jóvenes, imágenes y espacio público”, Haydeé Beatriz Escudero desarrolla sobre la muerte de Hugo Alvarado, alias Hugui, un joven de 21 años asesinado en el barrio Algimiro Moure, en Comodoro Rivadavia, y las distintas expresiones que familiares y amigos/as hicieron en homenaje a su memoria: paredones pintados, esquinas con lemas, banderas con su rostro que cuelgan en la cancha, y un playón deportivo que lleva su nombre. La

autora destaca un graffiti en una esquina donde se lee *“Hugui te alienta desde el cielo”*, y analiza cómo, mediante la frase, se produce una cercanía que diluye la distancia: *“Este intercambio entre “él” y los “otros” se resuelve simbólicamente borrando las barreras que existen entre espacio y tiempo, donde los amigos reciben el aliento de Hugui, desde el cielo.”*

Se enfoca en los productores y productoras de estos homenajes, y la resignificación de los espacios públicos que con sus prácticas de intervención generan:

“Pensar el espacio público como lo profano, en tanto que la operación realizada a través de estas prácticas, puede decirse que este espacio público es sacralizado por los jóvenes, en una doble operación se resemantización. No es el lugar del cementerio donde estos intercambios se producen, sino que se sitúan en las calles, en los muros, en las canchas. De modo que no es el poder sacerdotal el que monopoliza las relaciones de intercambio con los muertos sino aquellos que eligieron mantener esta relación. Estas prácticas pueden leerse como prácticas de interpelación de los modos de experimentar la vida y la muerte. Estas gramáticas transponen los límites clásicos de ordenamiento de la realidad poniendo en el espacio público barrial nuevos sentidos sobre la muerte, y modos de representar la ausencia, haciendo uso del espacio público barrial.” (Escudero, 2015;167)

Los murales homenaje:

1. Mural homenaje al Bebe Martínez, asesinado en el 2016 a sus 25 años, por el Servicio Penitenciario Bonaerense mientras estaba detenido en la Unidad N°18 de Joaquín Gorina. La obra, ubicada en 7 e/ 507 y 508, a tres cuadras de donde él vivía, fue realizada por sus hermanos.





2. Mural homenaje a Toty Mogica, asesinado en 2013 a sus 16 años, por un ex subteniente de la Policía Bonaerense en la intersección de 520 y 132. La obra, ubicada en 143 y 528, a media cuadra de donde él vivía con su mamá, fue realizada por sus familiares y amigos/as con colaboración de militantes barriales del Movimiento Evita.





3. Mural homenaje a Victor Emanuel González, asesinado en 2016 a sus 17 años, por un oficial superior de la Policía Bonaerense en calle 60 e/ 1 y 115. La obra, ubicada a pocas cuadras donde fue encontrado su cuerpo, en la esquina de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social, fue realizada por el Colectivo Contra el Gatillo Fácil conformado por familiares de víctimas y organizaciones políticas.



Referencias bibliográficas

- Ardenne, P. (2007) Un Arte Contextual: Creación Artística en Medio Urbano, en situación, de intervención, de participación. Madrid: CENDEAC.
- Becker, H. (2008) Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Berger, John. Modos de ver. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- Blanchot, M. (1955) *Vespace littéraire*, París [trad. esp.: El espacio literario, Barcelona, Paidós Ibérica, 1992].
- Blasco, L.M. (2015) Gubernamentalidad neoliberal, muralismo y resistencia política en el barrio de La Boca. *Questión*, revista especializada en periodismo y comunicación. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.
- Capasso, V. (2010) Muralismo en la ciudad de La Plata: La experiencia del colectivo de arte Sienvolando, un análisis de la activación de una esfera pública de oposición. Tesis presentada para la obtención del grado de Licenciada en Sociología. FaHCE, UNLP.
- Capasso, V. (2011) Muralismo, memoria y espacio público: un estudio sobre producciones platenses. IX Jornadas de Sociología, UBA.
- Debray, R. (1998) Vida y muerte de la imagen, Historia de la mirada en Occidente. Génesis de las imágenes: El nacimiento por la muerte. Barcelona, Paidós.
- Eichhorn Natalia Verónica y Riso Antonella, “Resistencias estético-políticas en el Barrio de la Boca. El espacio público como terreno visible de la lucha popular.” X Seminario Internacional de Arte y Política, 2017.
- Fukelman, M. C. (2012) Arte de Acción en La Plata. Modos de Hacer Contemporáneos 2001-2010. Análisis de Intervenciones en el Espacio Público. Saarbrücken, Editorial Académica Española. Publicación papel y digital: ISBN 978-3-659-03812-9.
- Fukelman, M. C.; Naón, M. (2013) Reflexiones sobre arte para lo político y representación en las acciones del colectivo LULI. *Revista Plurentes. Artes y Letras*, Año 2, N°3, Bachillerato de Bellas Artes, UNLP.
- Gorelik, A. (1998) La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936. Buenos Aires, UNQui.
- JELIN, E. (2002) Los trabajos de la memoria. Buenos Aires-Madrid, Siglo XXI.

- Kaufmann, P. (1969) L'expérience émotionnelle de l'espace. Vrin, Paris.
- Rangugni, V. (2014) La redefinición de la relación de gobierno y el desbloqueo del problema de la (in)seguridad en la última década, en Voces en el Fénix, núm. 34.
- Rodríguez, E. (2016) Hacer bardo. Provocaciones, resistencias y derivas de jóvenes urbanos. 1a ed. – La Plata: Malisia.
- Rodríguez, (2007) “Entre la nación, el barrio y el Estado”. Trampas de la comunicación y la cultura. Rock, cultura y comunicación. Nº 6.
- SOSA V. (2010) Espacio y Política. Reflexiones sobre las formas de territorialización de la memoria: el caso de las Madres de Plaza de Mayo., Aletheia, volumen 1, número 1.
- Sztulwark, Pablo: Ciudad Memoria: monumento, lugar y situación urbana. Revista Otra Mirada Nº 4 (A.P.A, 2005).

[1] Informe Anual de la Situación Represiva Nacional Año 2016, Coordinadora Nacional Contra la Represión Institucional (CORREPI):

https://es.scribd.com/document/334187177/Informe-Correpi-2016#from_embed

[2] Nota Historias en las calles porteñas. Las paredes hablan y ahora se imponen los homenajes, Diario Clarín, 2015: https://www.clarin.com/ciudades/murales-homenajes-barrios-artistas_0_By5bgKtPmg.html