

- ▲ **Palabras clave/** Murales, población, experiencia educativa y colectiva.
- ▲ **Keywords/** Mural, quarter, educational and collective experience.
- ▲ **Recepción/** 6 enero 2016
- ▲ **Aceptación/** 26 abril 2016

El Museo a Cielo Abierto en San Miguel. Apuntes para un trabajo de creatividad urbano poblacional

The Open Sky Street Art Museum
in San Miguel.
Notes for an Urban Community Work of Art.

Patricio Rodríguez-Plaza

Habilitation à Diriger des Recherches (HDR) en Esthétique y Ciencias del Arte, Universidad de Paris I, Panthéon-Sorbonne, Francia.
Doctor en Artes y Ciencias del Arte, Universidad de Paris I, Panthéon-Sorbonne, Francia.
Profesor Asociado, Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.
rodriguezplaza@uc.cl

RESUMEN/ El presente artículo propone practicar un examen respecto de la producción de pinturas murales a gran escala cuyo origen fue resultado de una actividad de pobladores y artistas grafiteros, realizada en un conjunto habitacional popular de la zona sur de Santiago de Chile. Dicho examen se detiene en una metodología de trabajo creativo y comunitario, como en una lectura de algunas de esas piezas pictóricas, animado por la provocación que este trabajo polivalente le propone a la disciplina estética, entendida también en su polivalencia semántica. **ABSTRACT/** This article aims at examining a large-scale street art production resulting from a joint activity by community members and graffiti artists, in a residential quarter in Santiago's south area. The analysis delves into a creative and community work methodology and the reading of some of the paintings, triggered by the taunting proposal made by this versatile work to the aesthetic discipline, also understood in its semantic polyvalence.

ESTÉTICA Y POBLACIÓN. Animados por la idea de recuperación y mantención de la memoria colectiva, un grupo de vecinos de la población San Miguel¹ toma contacto en 2009 con Víctor Bravari, director de la Organización no gubernamental (ONG) Nodo Ciudadano, para proponer la idea de realizar trabajos murales de gran formato en los muros ciegos de los edificios de la misma población. Este lugar alberga una vida comunitaria volcada hacia el espacio público, debido, entre otras muchas cosas, a la cantidad importante de niños pertenecientes a familias numerosas, quienes participan del juego en las calles y pasajes que dibujan y estructuran este pedazo de ciudad. Financiado por el Fondo Nacional para el Desarrollo Cultural y las Artes Bicentenario

2010 (FONDART Bicentenario 2010) y el patrocinio de la Comisión Bicentenario, a solicitud de la Ilustre Municipalidad de San Miguel, el proyecto ha sido titulado Museo a Cielo Abierto en San Miguel, con lo cual la palabra museo se trastoca al verse manejada por los ciudadanos de la periferia urbana, resultando paradójico que se llame museo a un lugar abierto, anónimo y poblacionalmente ocupado por la instrumentalidad de la vida urbana. El lugar de las musas se entierra -en el sentido de llenarse de polvo- al verse envuelto en la vida cotidiana de las personas, generando así un desplazamiento de los límites formales y de ciertas categorías profundas que suelen estar en la base del sentido más tradicional de este término, desde donde destaca, muy especialmente, la

categoría de exposición de obras y objetos formalmente exhibibles. En este caso específico, se trata de la estructuración exposicional de un trabajo que entrecruza motivaciones grupales y organizacionales, con creatividad manufacturada -desde el diseño básico de dibujos, hasta plasmaciones pictóricas de gran formato-, haciendo confluír teatralidad en la vida social con escenografía urbana. Entendiendo, por lo primero, una actividad de despliegue de performatividades ciudadanas (Taylor 2015) y, por lo segundo, la producción de imágenes tanto en las calles interiores como en la espectacularidad de los muros de los edificios situados en las avenidas principales de este lugar (Rodríguez-Plaza 2011).

¹ La población San Miguel es un sector de la comuna del mismo nombre, ubicada al sur de Santiago, Chile.

Pero este proyecto se encuentra también constituido por una dimensión estética, lanzando con ello un desafío dialógico a una disciplina -la estética- que reconoce la multiplicidad de sus ámbitos de incumbencia no solo en sus sedimentos semánticos, sino que, además, es capaz de asumir fenómenos culturales complejos como este. En efecto, la estética es una disciplina que, desde sus orígenes, se desdobra gruesamente en dos ejes de constitución simultáneamente solidarios y diferentes, en dos racionalidades que se entrecruzan creativamente. En este sentido, Chateau (2010) afirma que, “como filosofía del arte, se interesa en la racionalidad de esta práctica social [...] obras, artistas e instituciones” (p. 12). Pero, además, la estética, continúa la cita, “implica lo artístico, pero no lo concierne exclusivamente, ya que tal disciplina concierne también el espectáculo cotidiano, el paisaje, rural o urbano, la comida y el vino, los rituales deportivos o religiosos, los productos de la industria cultural, de internet, el ser humano, corriente o el *top model*, etc.” (Chateau 2010). Lo anterior, lejos de ser percibido solo como un contrasentido, es también una posibilidad crítica que permite desgajar una serie de asuntos que exceden, con mucho, la simple ampliación de las coordenadas que suelen alimentar tal edificación institucional y conceptual del museo, de lo artístico, de la experiencia o de la expresión creativa individual o colectiva. Dicha posibilidad es también una perspectiva epistemológica que puede ser utilizada para el estudio de otros fenómenos sociales, cuya naturaleza transite por la entremezcla de problemáticas estético-artísticas. Un entrelazamiento de esas características puede descomponerse operativamente en el propósito de estas notas, toda vez que lo que buscan, en primer lugar, es interesarse teóricamente por la presencia de lo estético en proyectos poblacionales que, a la vez, están dotados de niveles artísticos, sociales, económicos, políticos y educativos.

Pero, también, persiguen enfocarse en las trayectorias utilizadas para generar, desde los pobladores, murales de gran tamaño, para finalizar con una lectura sintética respecto de algunos de esos murales. Interesa acá no solo el trabajo artístico de autor o las obras artísticas acabadas, sino también las materialidades y métodos que contribuyeron a problematizar algunos de esos conceptos y a dotarlos de sentidos oblicuos, debido a la intervención de los mismos pobladores.

UNA CONSTRUCCIÓN DESDE LOS POBLADORES.

En términos gruesos, el proyecto fue pensando en dos etapas que, a su vez, expresaron todo tipo de niveles, dimensiones y abordajes, lo que fue un desarrollo regularmente productivo y que podemos identificar como: 1) actividades preliminares con los distintos grupos poblacionales y 2) realización de murales. El diseño global no solo privilegió, luego, un asunto de obras terminales y exhibibles, sino también la necesidad de desarrollar un diálogo en un intercambio de voces que permitiera extraer las inquietudes, ideas y motivaciones de los pobladores, las que servirían como base para la realización pictórica ulterior.

Así fue como los animadores de Nodo Ciudadano programaron e incentivaron una serie de actividades, entre las que destacan talleres y los bosquejos que allí se producían, todo ello obviamente provocado por conversaciones que permitieran estimular la participación colectiva y dirigidas a extraer narraciones orales, pero sobre todo visuales, a partir de las propias vivencias e intereses de los participantes. Tales talleres se desarrollaron en dos momentos y espacios diferentes pero complementarios: en lugares cerrados, como la sede de un club deportivo o un colegio y en ciertos muros interiores de la población, en calles que no son precisamente la Avenida Departamental, que es donde se ha realizado lo más espectacular en términos visuales. A su vez toda esta etapa puede



Imagen 1. Trabajo plástico de apresto con niños de la población (fuente: El autor 2013).

entenderse igualmente en dos niveles que, si bien es cierto mantienen una relación directa y estrecha con el proyecto general, también pueden pensarse como etapas y tiempos autónomos.

Así, el trabajo interior contuvo, pese a la aparente informalidad de su desarrollo, una estructura ya conocida para todos aquellos que hayan recibido una educación formal; el trabajo en papel y lápices o marcadores sobre una mesa que reproduce un pupitre es, de algún modo, una prolongación de la clase de artes visuales o plásticas. En cuanto al tiempo y espacio de los murales interiores, la dinámica fue completamente distinta. Este, en lo fundamental un quehacer con jóvenes y niños, fue un desplazamiento completo y complejo de los hábitos de trabajo creativo. Se desplegó una conformación visual, una estructura plástica y generalmente unos elementos icónicos que están manejados por las ideas, pero sobre todo por la actividad física, síquica o lúdica de quienes desarrollan tal actividad (imagen 1).

En esta línea, las utilizaciones del color, pinceles, brochas y bombas espray, en cuanto instrumentos, estuvieron amalgamadas a unos cuerpos que suben, escalan, ríen e interactúan no tan sólo en relación a los muros o las escaleras, sino con respecto a otros cuerpos y miradas. El trabajo se convierte así en una cuestión comunitaria que remarca la instrumentalización y la posesión del espacio desde una dimensión estética que, no por serlo, solo se emparenta con los aspectos lúdicos o gratuitos de la vida diaria.

En este sentido, la expresión de taller del artista o del quehacer encuadrado en un espacio acotado, amueblado o decorado para los fines estrictos de una tarea especializada, es aquí desbordado por una dinámica que justamente está ubicada en el club deportivo, o más directamente en el afuera, en la calle, el muro, el block poblacional. Así, tal dinámica trastoca la idea de un taller en la convencionalidad anotada, es, en cuanto lugar cerrado, iluminado muchas veces con luz artificial y con un amueblamiento que permite el ordenamiento y la utilización de los instrumentos correspondientes. Todo lo descrito puede concebirse como un aspecto cuyo valor puede enjuiciarse y recobrase o revalorarse en sí mismo. Pero, como se insinúa, tampoco habría que comprenderlo como mera gratuidad sin relación con otras dimensiones de la cultura, en este caso ciudadana. Al contrario, lo que aparece aquí es el juego como una actividad que se justifica en el entramado de la utilidad y uso de ciertos rincones del barrio: revalorización patrimonial -¿por qué no?-, resguardo con respecto a ciertos delitos, seguridad y recuperación de puntos de encuentro y de mirada, percepción visual que mezcla deleite o interrogación con un punto de ubicación perceptual. También debemos detenernos en este taller barrial y en la actividad e idea de uso del espacio común, en el detalle, nada menor, de la intervención paisajística del trabajo a la intemperie. En efecto, la realización de estos aprestos muralistas contó, en más de una ocasión, con un trabajo de preparación del muro y de un desmantelamiento requerido como asuntos propios a los ejercicios del dibujo y del color mismos. Las herramientas y las manos que las manejaron, fueron el rastrillo, la picota o cualquier fierro que sirviera para esta tarea.

Tal actividad es una inflexión importante dentro de todo el desarrollo de esta etapa, en la medida que conecta, quizás como ninguna otra, a lo buscado y desarrollado por el proyecto, en el trabajo que muchas veces realiza la vecindad, quien debe asumir varias tareas que le correspondería asumir a la municipalidad, tales como el aseo de ciertos detalles de una plaza o el limpiado de polvo, tierra y piedras allí donde corresponde. Estos trabajos de limpieza y aparejo son parte de la etapa de apresto que puede ser entendida como disposición y preparación para el despliegue del trazado y la colocación de la pintura que, a su vez, estaban contempladas como actividades simultáneamente preparatorias y terminales, por las razones que se han expuesto. Las transmisiones fueron enormes; es decir, el traspasado de lo realizado en el espacio semi-cerrado fue transformado y hasta olvidado, ya sea porque quienes trabajaron en los muros fueron otros o porque el muro y el espacio abierto propone e impone sus propias categorías constructivas, atadas tanto a alturas, tamaños y escalas como a características de los materiales, destacando siempre la textura, la que impone su propia rugosidad y puede llevar a que un bosquejo incluso no sea viable.

Además, todo este trabajo estuvo tejido con la idea y la utilización dinámica de la metáfora y de la metonimia. La metáfora, como se sabe, no es un fenómeno puramente lingüístico o literario sino que forma parte del terreno de la experiencia cotidiana y del flujo de la imaginación simbólica. La metáfora visual es la parte articuladora del relato visual. Es, por decirlo así, la figura capaz de correlacionar la materia y el contenido. En términos estrictos, es la forma del contenido, el núcleo de los sentidos posibles de un enunciado, en este caso, visual. Es la posibilidad de recorrer el campo semántico global. La metáfora tiene como función establecer la relación entre las imágenes del discurso o enunciado visual, y permite establecer las coherencias semánticas o las pertinencias que requieren de la operación de una enciclopedia cultural específica para actualizarla, tanto en su nivel lexemático como en su nivel paradigmático (Lakoff y Johnson 1998).

Esa relación es la que permite reconocer la capacidad narrativa de la composición de imágenes relacionadas sobre un espacio

concreto y, en este caso concreto, la narración visual quiso dar cuenta de la autorepresentación que la comunidad es capaz de reconocer de sí misma. De allí la importancia de la metáfora como figura retórica capaz de establecer correlaciones entre contenidos y formas visuales de manera más específica. ¿Identidad poblacional? Sí, solo en la medida que tal noción esté acompañada del concepto de identificación, ya que una comunidad es lo que es, pero también lo que quiere ser (García de la Huerta 1999).

Por su parte, la metonimia presenta un ícono como fragmento de una representación de un discurso ideológico, o como la representación de una realidad interpretada. Así, por ejemplo, los rostros entre paisajes tienen un sentido realista de la representación, pero cuando esto se incluye en una serie de imágenes interrelacionadas en el espacio público, son presentadas como síntesis de una imaginaria compartida por una comunidad con un vínculo con el espacio intervenido. Se trata de vínculo emocional que se inscribe como marca ideológica dentro de la composición gracias a la acción de esta figura retórica. Pasa a ser una unidad cultural segmentada, inscrita en la narración visual, que da coherencia al relato creando lo que se ha llamado acá escenografía y teatralidad urbana. Esta escenografía sitúa y envuelve, o mejor, da cabida a una especie de arropamiento de las actividades que aquí ha desplegado la población. Los murales son, en esta línea, la bordadura en la carnalidad de estos hitos arquitectónicos. Una carnalidad que corresponde a las grandes edificaciones en las que el Estado chileno invierte y maneja o se hace parte de las grandes narrativas ideológicas de otro tiempo (Raposo 1998), y que supone un paso del tiempo, un deterioro que de algún modo ha sido corroborado por la inexistencia de un mantenimiento y que se ve ahora convertido en un espectáculo, en el más hondo sentido. Los colores, las líneas, las tramas, las figuras, en fin, toda una materialidad plástica se encuentra ahora configurada en un sistema de sentido.

En cuanto a la teatralidad, esta se refiere a las cientos de maromas, narraciones y experiencias poblacionales que son el resultado del entrecruzamiento de la dobladura de una experiencia, en este caso, con ribetes de estetización de la rutina, sin la cual, obviamente, la vida misma no existe.



Imagen 2. Mural Los prisioneros (fuente: El autor 2013).



Imagen 3. Mural La mujer de la población (fuente: El autor 2013).

LOS MURALES Y SU EMPLAZAMIENTO.

Ahora bien, los murales se exponen, se exhiben, pero de una manera compleja: como obras, y objetos icónicos y plásticos (Grupo Mu 1993), pero también, y quizás fundamentalmente, como producciones gráficas, tipográficas, formales y textuales, antecedidas también por la presentación a los vecinos de bocetos y de explicaciones respecto del sentido de las imágenes, la razón por la que se usa una determinada

paleta o se recurre a cierta gama de colores, la composición o lo que sea pertinente para acercar lo pensado a las categorías y a los hábitos perceptivos de los pobladores. Cabe mencionar que la voluntad de los vecinos ha sido siempre que la ejecución de los murales finales este a cargo exclusivamente de artistas urbanos para garantizar su calidad. En fin, el proyecto significó la culminación productiva de cerca de 40 trabajos visuales

de carácter exhibible, hasta la fecha, cuyas tematizaciones propositivas fueron simultáneamente diversas y específicas, dependiendo de los objetivos buscados. Los títulos de las piezas pictóricas van marcando, luego, las configuraciones plásticas y temáticas, proponiéndose como condensaciones de los recorridos realizados por el proyecto. Imágenes construidas desde una perspectiva romántica de motivos diversos, que exaltan ideas respecto de las agendas sociales contemporáneas, tales como asuntos ecológicos, el juego asociado a la niñez, la cultura o la mitología latinoamericana entrecruzada por figuras venidas de la tradición y de proyecciones en el horizonte de futuro. Igualmente, aparecen los distintos homenajes a arquetipos populares, tales como los trabajadores, las mujeres o las tribus urbanas, pero también los grandes temas exaltados debido al prestigio social que suelen tener, en donde resalta -más allá de la *Ciudad Letrada* (Rama 1984)- la poesía y, más específicamente, la figura del poeta en cuanto constructor de los imaginarios de la población chilena. En cuanto a las técnicas utilizadas, estas recurren a manufacturaciones mixtas entre bombas espray, brochas, pinceles o rodillos, cuyos aprovechamientos fueron aprendidos en el contacto con la calle y las materialidades de sus muros, regularmente a vista y paciencia de los transeúntes. Así es como aparece, entre muchos, *Los prisioneros* (imagen 2) como un primer mural, planteado como una obra de confianza frente a los vecinos, en cuanto debía mostrarles en qué consistía la producción pictográfica y la imagen resultante de ella. El grupo musical chileno, oriundo de esta parte de la ciudad, que llevó su fama y sus canciones más allá de las fronteras de Chile, fue realizado colocando en un primerísimo primer plano justamente las imágenes de los tres integrantes del grupo musical, quienes fueron acompañadas de ciertos elementos del mercado de la población, así como de la imagen de uno de los mismos edificios que remarca con ello el entorno real, sobre cuyo muro ciego unas figuras humanas escriben el título del proyecto: *Museo a Cielo Abierto en San Miguel*. También está *La mujer de la población* (imagen 3), cuyo tema fue conversado durante algunos almuerzos y entrevistas con los Centros de Madres del ahora emblemático lugar. En esas ocasiones,



Imagen 4. Mural Los niños de la población (fuente: El autor 2013)



Imagen 5. Mural Los trabajadores de Chile (fuente: El autor 2013).

se hablaba acerca de las actividades organizadas por el voluntariado en salud de la comuna o la administración por turnos para atender el único aparato telefónico que hubo en la población durante más de 10 años. De allí resultó el retrato de la dirigente del centro de madres Villa San Miguel, fundado en 1963 y que ocupa el lado izquierdo del primer plano de dicho mural. Por su parte, *Los niños de la población* (imagen 4), siguiendo las temáticas locales, hace una representación tanto de los niños que participaron de los talleres prácticos como de todos los demás, signados con la imagen de la casa sobre un gran árbol que acompaña a la figura del niño que parece posar, a la manera de un tótem, mostrando la gran estatura que tiene esa etapa y dimensión de la vida humana.

Los trabajadores de Chile (imagen 5) se instala como una pieza mural en medio del aniversario número 50 de La Villa San Miguel, celebrado en 2011. Se trata de un mural homenaje a los trabajadores chilenos de la minería, a los pirquineros, campesinos, temporeros, pescadores y a los llamados maestros de la construcción. El mural es una amalgama plástica que hace de los detalles un todo, sin punto claro de inicio ni de fin en términos visuales; es una estructura perceptiva que genera un movimiento regular, tanto en términos verticales u horizontales respecto del espectador como en cuanto vibración de primer y segundos planos, en una especie de adentro y afuera (pensando en unos puntos de fuga) en relación a la misma posición de quien percibe.

Otro mural relacionado con temas nacionales es *Los pueblos originarios*, que resulta relevante para la comuna, pues allí existe una comunidad mapuche, cuyo *lonko*², Juan Lemuñir, organiza actividades culturales con el apoyo de la Corporación Municipal. Igualmente, está *Mitología chilota* (imagen 6) como una de las manifestaciones más complejas y ricas de la identidad y, sobre todo, de la identificación nacional, que ha sabido hacer suyo un saber y una manera regional de comprender el mundo y la realidad.

Asimismo, está el mural *Los habitantes* -primer trabajo realizado por Alejandro Mono González- (imagen 7) que quiere expresar la idea occidental del amor universal, base de las familias en todas sus posibilidades y la construcción social.

² Autoridad del pueblo Mapuche. Es el jefe o cabeza de un territorio determinado.



Imagen 6. Mural Los pueblos originarios (fuente: El autor 2013).



Imagen 7. Mural Los habitantes (fuente: El autor 2013).



Imagen 8. Mural La feria de Tristan Matta (fuente: El autor 2013).



Imagen 9. Mural La integración (fuente: El autor 2013).

También el mural *La feria de Tristan Matta* (imagen 8) firmado por Gustavo Salas o Salazart, el que quiso retratar el mercado de la población que se instala en la calle Tristan Matta los jueves y los domingos de

cada semana. Finalmente, cabe mencionar el mural *La Integración* (imagen 9), realizado por Julien Malland, artista urbano francés que firma como Seth y que fue invitado por el mismo González para realizar también un

taller práctico y esta obra final con los niños de esta verdadera ciudadela, ahora pintada en varios de sus más emblemáticos ángulos domiciliarios.

A MODO DE CONCLUSIÓN. En fin, todo lo examinado en este artículo reconoce la capacidad de movilización operativa de los pobladores cuando se trata del embellecimiento y trabajo material en su entorno más directo. Igualmente, un proyecto como este permite inferir tanto la trayectoria y las vicisitudes como los resultados de la confluencia entre organización y compromiso poblacional con posibilidades institucionales organizadas en el Chile en las últimas décadas. Las ideas y empeños laboriosos de unos grupos periféricos se pueden aunar a las estructuras estatales, municipales y hasta privadas, para presentar y exponer, metafóricamente, vivencias e imaginarios potentes, a través de las cuales la ciudad hace sentir sus sentires. Igualmente, sigue presente el desafío de asumir disciplinariamente lo que estas manifestaciones significan en una complejidad mucho más amplia que la aparición de sus signos pintados terminales. Lo más significativo del llamado *Museo a Cielo Abierto de San Miguel* suele estar

paradójicamente obliterado por lo que muestra, que es, casi siempre, lo que las autoridades, el sentido común estético o los medios de comunicación reconocen como valioso, correspondiendo, además, a un sentido muy restringido del término estético: agradable, formalmente bello, ordenadamente expuesto, cosméticamente dispuesto y limpio. Esta cuestión presenta como corolario tal asociación al concepto de arte, el que a su vez, suele entenderse solamente en alguna de sus también variadas acepciones: hermoso, bien hecho, técnicamente elaborado. Todo ello es evidentemente admisible, solo que se necesita ser completado con las relaciones estrechas que los murales establecen con el recorrido y las discusiones, elaboraciones orales y materiales y hasta con los ensuciamientos de los pobladores, así como con los otros significados de la estética en cuanto disciplina pivote para la estructuración de un discurso analítico, el que aquí y por motivos de espacio, solo ha sido esbozado. ■■■

REFERENCIAS

Chateau, D., 2010. *L'expérience esthétique. Intuition et expertise*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
 García de la Huerta, M., 1999. *Reflexiones Americanas. Ensayos de Intra-historia*. Santiago de Chile: LOM.
 Grupo Mu. 1993. *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra.
 Lakoff, G. y Johnson, M., 1998. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
 Rama, A., 1984. *La ciudad Letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.

Raposo, A., 1998. *Espacio urbano e ideología. El paradigma de la Corvi en la arquitectura habitacional chilena 1953-1976*. Santiago de Chile: Facultad de Arquitectura y Bellas Artes, Universidad Central.
 Rodríguez-Plaza, P., 2011. *Estética urbana y mayorías latinoamericanas*. Santiago de Chile: Ocho Libros Editores.
 Taylor, D., 2015. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.