

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

**Pintura mural callejera en Chile :
usos y funciones en el Santiago centro-sur del
siglo XXI**

*Tesis para optar al grado de Magíster en artes,
mención teoría e historia del arte*

Alumno : Marcelo Rojas Aguilera
Profesor guía : Jaime Cordero
Santiago, Chile

2015

INTRODUCCIÓN

La actividad muralista en Latinoamérica constituye hoy en día una de las apuestas artísticas más reconocidas y originales del continente. Como propuesta de vida, política y arte se le ha achacado como antecedente las rupestres pinturas, incluso geo y petroglifos de los antiguos habitantes. Sin embargo, su germen nominal y moderno tendría como contexto la revolución mexicana y las transformaciones estructurales que vivió aquel país en el campo político, social y educacional. El ejercicio de la pintura en los muros y su constitución en las primeras décadas del siglo XX como muralismo y fiel representante de los ideales inspiradores de la revolución se manifestó y utilizó no sólo en un sinnúmero de edificios públicos del país centroamericano, sino que, se amplió, a su vez, con diversos sentidos, a otras latitudes al sur del continente, aliándose con las ideologías de izquierda, los cambios sociales y culturales ocurridos en varios de los países de esta parte del mundo, entre ellos Chile.

1. Justificación y problema

El fenómeno del mural en Chile ha sido abordado desde diversas perspectivas, entre ellas, la historia del arte, sociología, estética y teoría del arte en menor medida. Cuyos enfoques se han dirigido principalmente a establecer las relaciones de esta pintura con el contexto histórico social, o bien resultan ser resúmenes de estilos, catálogos fotográficos y maneras de hacer, escaseando los estudios que profundicen en el análisis del fenómeno. Sin embargo, es gracias a este somero número de publicaciones que tenemos noticias de sus inicios en la escuela de Bellas Artes, de la influencia plástica e ideológica del mural mexicano, de su inserción en el campo abierto de la calle y en la sociedad misma como agente movilizador de ideas, instrumento y factor político entre las décadas del sesenta y noventa. Destaca en dichos estudios la exposición de las

circunstancias que hicieron de la pintura mural una actividad que pasó de tener un objetivo decorativo y estético para sus precursores en la Academia, a convertirse en un objeto que mediaba entre la ideología y la sociedad, utilizándose e instrumentalizándose, adquiriendo posteriormente funciones didácticas, propagandísticas y de lucha para los partidos políticos, los gobiernos y las organizaciones sociales.

Durante los últimos veinte años la actividad muralista ha irrumpido con fuerza en la trama urbana de las más significativas ciudades del país, ampliando y diversificando sus significantes y significados en los espacios públicos donde opera. Sabemos que en sus inicios dentro del campo académico el ejercicio de la pintura mural estaba destinado al desarrollo de proyectos ligados principalmente a encargos particulares y proyectos en espacios cerrados. Su ánimo era ilustrativo y narrativo, tendían a instalar lo didáctico y decorativo por sobre cualquier inclinación conducente al conflicto, a la propaganda o manifestación de un arte público. Lo anterior sufre un cambio radical desde los años cincuenta hasta los noventa de la centuria pasada. A la actividad muralista se unen grupos de personas ligadas tanto al campo social, de la política y del arte. El mural sale a la calle y es parte activa de las propagandas políticas ligando su iconografía a los programas de gobierno, oposición o ideología de sus creadores. Su función lejos de lo decorativo, ilustrativo o narrativo es comunicativa, utilizándose como agente de cambio, como medio de difusión y colectivización de la pintura. Lo que vino a posteriori de la dictadura hasta entrado el siglo XXI en el quehacer muralista, fue un lento y paulatino alejamiento de la escena política del país. Emergieron, sin embargo, otras presencias pictóricas dentro de las ciudades y otras formas de hacer, teniendo el graffiti como principal actividad callejera, cuyo acerbo visual lo extrae de la masificación de la televisión, la internet y la ingente maquinaria publicitaria.

Se desarrollan además, una gran cantidad de pinturas de mediano y gran formato sobre los muros de los espacios públicos de las ciudades chilenas, principalmente en Santiago. Originándose una apertura de la pintura muralista a otros espacios tanto públicos como privados, los que no necesariamente resultan de un concurso o gestión gubernamental, pues abundan los encuentros de murales, y proyectos autónomos. Se observa, a su vez, una expansión de esta pintura, brotando en muros antes vetados para tales efectos; se erige como espectáculo visual e incluso se inscribe dentro de paseos turísticos, y así también, muchas municipalidades, instituciones gubernamentales y de estudios presentan proyectos de renovación, llamando a concurso para que intervengan las fachadas, los patios o los salones de sus edificios. Lo anterior nos conduce a preguntar por cuales son los usos y funciones que se les han dado o han adquirido las pinturas murales callejeras durante estos últimos veinte años en la ciudad de Santiago.

2. Hipótesis

Como hipótesis pensamos que algunos murales callejeros, al estar insertos en un contexto social despolitizado, han sido utilizados como objetos publicitarios y con fines asépticos o cosméticos de fachadas y muros; a su vez, creemos que la pintura mural callejera en Santiago cumple una función transformadora de los espacios donde opera, generando lugares de intercambio que promueven la memoria colectiva, el arraigo e identidad territorial en base a sus temáticas y representaciones contextualizadas; Y por último, la exhibición de estos objetos artísticos fuera de los espacios institucionales o galerías, creemos, ha sido usado como un ejercicio de socialización y democratizador del arte principalmente en los Museos a cielo Abierto de San Miguel y la Pincoya.

Para llevar a cabo la investigación del fenómeno y la reflexión de los mismos desarrollaremos el concepto de uso y función aplicado a las imágenes; el concepto de

arte público y por supuesto lo político que lo define. Señalaremos cuales fueron los usos y temáticas más utilizadas en Chile por el quehacer muralista desde el giro de las temáticas desarrolladas por los primeros exponentes modernos del mural y la influencia mexicana hasta los años cincuenta. Describiremos los usos y temáticas más utilizadas en el mural desde los sesentas hasta los noventas del siglo pasado. Y, finalmente, mediante la articulación e integración de escritos ensayísticos, analizaremos y propondremos lecturas sobre los usos de la pintura mural callejera actual en el espacio público desde: la revisión de la ciudad que los contiene, el sentido de transformación visual en los lugares y la generación de arraigo e identidad; conocimiento del entorno social y cultural de los contextos donde intervienen y, la posibilidad de democratizar o socializar el arte al desarrollar sus proyectos en intemperie, precisamente en espacios populares y de alto tránsito de público.

3. Metodología

El abordaje de esta investigación necesita como base comprender que la pregunta por los usos y las funciones adquiridas por mural callejero actual sólo es posible desde una perspectiva multidisciplinaria, en la cual converjan aportes venidos del arte, la historia, estética, sociología del arte, antropología y arquitectura, postura que ya se ha hecho patente en gran parte de los estudios cuya preocupación haya sido la pintura mural. Esto, en relación con este tipo de pinturas que es parte del entramado ciudadano, de la población o del territorio que los cobija, y con ello, participan en las infinitas transacciones sensitivas y dialécticas con el entorno social que habita tales espacios, por tal, los murales que permanecen en los espacios públicos como los Museos a Cielo Abierto, encuentros muralistas en diversas poblaciones, monumentales o no, son el resultado de la interacción del artista con el contexto tanto en su dimensión antrópica como en su dimensión material. Desencadenan sentimientos, sensaciones, preguntas y

un sinnúmero de respuestas entre el cuerpo social que los recibe, transita y avecina. Elementos que producen cuestionamientos atendibles considerando a este conjunto social más allá de su papel de observador, sino también crítico, generador y partícipe de esta multifacética pintura mural callejera. La dimensión material, establecida por el soporte y contexto arquitectónico donde aparecen, surgen y construyen, reviste desplazarse a lo público, y en esencia, lo político. Se hace imperioso observar y preguntarse por su apariencia, sus efectos sobre la visualidad en su monumentalidad, policromatividad y complementariedad para con las casas, los edificios, los ángulos de visión, las escalas y planos de la ciudad.

Tomaremos algunos de los presupuestos de la sociología del arte como método utilizado por Pierre Francastel en el estudio de las obras de arte figurativas y especialmente la pintura, la que convoca tanto al objeto artístico como a su entorno, cuestión a la que nos abocaremos al investigar los usos de la pintura mural en el Chile del siglo XX. En su texto *Sociología del Arte* (1988) postula que su historia es la historia de las ideas, aquellas generadoras de construcciones mentales, génesis de obras. Su sociología, intentó descifrar no sólo estas construcciones figurativas presentadas sobre el plano, también pretende relacionarlas con otras actividades: el pensamiento plástico y el pensamiento político de la época. Sus argumentos para establecer estas combinaciones, estas reciprocidades, regresan constantemente a situaciones donde las mentalidades juegan importante papel, poniendo en un estrato superior al artista y su ideario que proyecta el contexto, pretendiendo “examinar las realidades estéticas en una perspectiva de reconstrucción de las mentalidades del pasado para comprender el presente” (Ibíd.p.19). La reconstrucción de la que nos habla Francastel postula al artista partícipe y catalizador en la elaboración del contenido de la obra (pensamiento plástico),

en contraste con aquella historia que subestima al artista, considerándolo un hacedor u operario, siendo fundamental el pretérito conocimiento para analizar el presente¹.

Para él, la obra de arte es el reflejo de un momento general o particular de la sociedad en su conjunto, un instante del pensamiento que aprehendido por el artista es reflejado en su obra y ayuda a su comprensión. Más que un método, plantea las problemáticas de que lo que ha denominado “nueva sociología”², reabre la discusión sobre la naturaleza misma del objeto considerado.

Francastel hace referencia a su teoría de la creación del objeto artístico. Este no se constituiría solamente en el campo del objeto en sí, intervienen también el mundo social y fundamentalmente la mentalidad plástica a la que hacíamos referencia anteriormente. Por ejemplo, establece que no es prudente para él buscar la génesis de los sistemas figurativos constituidos en la Europa del XV en los elementos utilizados corrientemente por los creadores del sistema, sino en el valor usual atribuido en el 1400 al conjunto de signos en uso en el mundo occidental. Por lo mismo, en cuanto a la idea planteada por Panofski, con relación a que los sistemas figurativos de Grecia y Roma representaban un mundo inestable e incoherente donde los elementos (rocas, navíos, etc.) se encontraban en el fondo sin escalas, en un espacio sin profundidad estaría errada en cuanto no toma en cuenta la función y la espiritualidad que animaban dichas construcciones. Es así como la Edad media habría descubierto la referencia a un absoluto del tiempo en el simbolismo de lo visual y lo invisible y el Renacimiento la referencia también necesaria a la realidad física del espacio que implicaba la concordancia con los principios de la perspectiva Euclidiana en divulgación.

¹ En su realidad figurativa, Francastel expone lo infortunado de aquellas posturas que hacen de los mecenas o comitentes hacedores intelectuales y controladores totales de un encargo.

² En oposición a los postulados de Hauser y Antal. Al primero se opone a su mirada superficial de las problemáticas sociales que afectan a la sociedad y al artista como partícipe.

Como última idea de nuestro interés, Francastel sitúa al artista y su obra como ejemplos de que la observación de los fenómenos visuales no es sólo un acontecer fisiológico, más aún, sería un acontecer de la memoria visual, por tanto imagen. Lo que proyecta en la obra sería engendro de la personalidad y el agregado cultural, “no es multiplicando las referencias respecto del mundo físico como se puede profundizar en el análisis de una obra de arte. Por el contrario, hay que situarla en relación con los sistemas de valores que reinan en un medio humano dado.” (Ibíd.p.87).

A su vez, sumando a nuestra base metodológica, al estudiar la pintura mural, desarrollada en los espacios públicos a intemperie, involucra múltiples miradas epistemológicas, teniendo como una de sus principales características su accesibilidad tanto en su dimensión social como espacial, creemos es congruente desarrollar un estudio cuyo enfoque metodológico constituya la comprensión e interpretación del fenómeno estudiado mediante las bases teóricas y filosóficas de la hermenéutica. Llamada ciencia de la interpretación, puede servir en el estudio de obras de arte o en las mismas imágenes en su significado y significación, en las relaciones internas de las partes con el todo y lo que el artista quiso decir junto a lo que los espectadores aportan a la obra misma. Tal acto de interpretación necesita como elemento fundante la experiencia, ya que esta incorpora inevitablemente la dimensión temporal y con ello el reconocimiento histórico o sentido (Gadamer, 2012), conceptos que perviven claramente en las obras murales y los espacios donde se inscriben.

La hermenéutica etimológicamente proveniente del griego *Jermeneutike tejne*, que es el arte de explicar, traducir o interpretar, y que en otras palabras es la interpretación de los textos en teología, filosofía y crítica literaria. También se le asigna su nombre procedente de Hermes el mensajero de los dioses. Su recorrido ha tenido de igual manera diversos escenarios en la historia, pasando desde la exégesis medieval hasta las

matemáticas, retórica, cine y artes visuales. En el siglo XX la hermenéutica se experimentó como una disciplina auxiliar de la filosofía y la teología, desarrollándose sistemáticamente hasta convertirse en base y fundamento para lo que Dilthey y Gadamer llamaron las ciencias del espíritu o ciencias humanas. La hermenéutica ha propiciado, en todos los ámbitos donde se le ha llamado, la búsqueda del sentido. Esa búsqueda de sentido tiene como acción o posición inicial la comprensión, aunque para Gadamer y Dilthey exista un estadio anterior llamado precomprensión o lo a priori Kantiano, en donde “la interpretación hermenéutica antepone a sus preguntas y respuestas presupuestos, que actúan no como prejuicios obstaculizantes, sino como condiciones posibilitantes que hay que exigir. La precomprensión aporta el horizonte en donde se descubre el sentido de un acontecimiento o de un texto” (García, 2001:187), esta sería una instancia en donde es posible la complementariedad de las experiencias posteriores con los acontecimientos y datos venideros. Sin embargo, es en la comprensión donde, para Gadamer, estaría el camino a la verdad y en ello su contraste con las ciencias naturales; “el fenómeno de la comprensión no sólo atraviesa todas las referencias humanas al mundo, sino que también tiene validez dentro de las ciencias y se resiste a cualquier intento de transformarla en un método científico” (Gadamer, 2012:23). Gadamer hace una férrea defensa al plantear que la hermenéutica es el único método capaz de verificar las formas de expresión que no pueden ser explicadas por la metodología científica y sería ahí que la “profundización en el fenómeno de la comprensión puede aportar una legitimación de este tipo” (Ibíd.p.24).

Hacer hincapié en comprender resulta fundamental en nuestra investigación, dado que nos enfrentamos a objetos visuales cuya producción es el resultado de la combinatoria de mentalidades, convicciones, inclinaciones y posiciones de pintores y mundo social, cuyo entendimiento significa atender a las historias, sueños, aspiraciones,

formas de vida de los públicos que han generado o donde se han hecho presentes estas imágenes.

En la interpretación de las obras de arte, buscar, encontrar y acceder al significado y significación de ellas es una tarea que involucra, además, atender a las relaciones internas de las partes con el todo, prestar atención a lo que el artista pretendió con su trabajo y por supuesto asignarle al espectador un papel importantísimo a la hora de establecer las conexiones. Y es que la hermenéutica propone desarrollar estas interpretaciones tomando la parte por el todo, mediante un estudio segmentado de los fenómenos que nos dé la clave de su relación y, por supuesto, de la presencia del contexto en ellas. Para Gadamer, la comprensión y sentido que la experiencia le da a las obras de arte se debe, tomando conceptos de Schleiermacher, a su contexto pues “una obra de arte está en realidad enraizada en su suelo, en su contexto. Pierde su significado en cuanto se la aparta de lo que la rodea y entra en el tráfico, es como algo que hubiera sido salvado del fuego, pero que conserva las marcas del incendio (Ibíd.p.219).

Como propuesta conciliadora de los múltiples planteamientos y variaciones respecto de la metodología hemos tomado la obra del profesor de la Universidad Autónoma Metropolitana de México Diego Lizarazo, quien se ha dedicado al desarrollo de propuestas en el estudio de las obras de arte y las imágenes desde el enfoque hermenéutico, enfatizando en su obra “Hermenéutica de las imágenes: íconos, figuraciones, sueños” (Lizarazo, 2004). Su propuesta se construye desde la comprensión, mediante la cual contribuimos a trazar la experiencia cultural al elaborar nuestras imágenes sobre una multiplicidad de impulsos interpretativos (Ibíd.2004). Buscamos comprender y al hacerlo contribuimos a trazar la experiencia cultural que nuestras imágenes constituyen, y, de esa manera, la interpretación de los íconos sería, a su vez, una coproducción de su significado.

La conciencia del hombre, para Lizarazo, se manifiesta como lingüística y epistemológica, pero también como política, estética, comunicativa y sociológica, lo cual constituye un mundo, que a diferencia del de las ideas y naturaleza, se preocupa por los signos, códigos y especialmente por los significados. Piensa que la hermenéutica, que designa como recambio al pensamiento ilustrado cuyo sentido cree “es inseparable de la experiencia humana, o cuanto de los problemas de la existencia y su coextensividad en el lenguaje” (Ibíd.p.22), ofrece un escenario diferente para pensar el mundo de la imagen donde “no sólo nos interesan las estructuras, sino también los movimientos humanos y sociales que dichas formas icónicas cristalizan y ponen en juego” (Ibíd.p.23). Con lo anterior abre la cuestión sobre el problema de la interpretación de las imágenes (no sólo de las obras de arte) cuando estas superan lo que él llama “el nivel literal” (Ibíd.p.23), apareciendo los problemas del sentido de dichos iconos que exigen ser interpretados, “es decir, cuando las sociedades que las consumen y las producen se posicionan ante ellas como fuente de significación que no se agotan en una decodificación puramente operativa” (Ibíd.p.23), los procedimientos de la hermenéutica superan la sintaxis formal para levantar un edificio en donde las dinámicas intersubjetivas e interculturales terminan siendo relevantes a la hora de establecer el sentido o significaciones de las imágenes. “Con estas concepciones tenemos la posibilidad de comprender que la imagen pone en juego tanto el diálogo entre mundos como el conflicto de visiones” (Ibíd.p.16).

Al igual que en nuestro estudio, y en concomitancia con el enfoque hermenéutico de nuestra investigación, Lizarazo utiliza, en paralelo para el estudio de las imágenes, la semiótica, la cual haría de la significación algo accesible y mensurable. Su pensamiento deriva de los estudios de Foucault y Ricoeur, de quien recoge los postulados semióticos para sus ensayos, “la semiótica ofrecerá una visión que aborda el problema del sentido

desde un andamiaje teóricamente estructurado para explicar la lógica de los signos, y la hermenéutica buscará la operatoria del sentido, su conexión con el mundo. Así la semiótica será un modelo explicativo de las relaciones sistemáticas internas a los lenguajes y los textos, y la hermenéutica una perspectiva comprensiva que procura comprender el complejísimo ámbito de las relaciones entre el lenguaje y la experiencia, el símbolo y la vida” (Ibíd.p.16).

Si bien hermenéutica y semiótica se encuentran en el estudio de los sentidos que conforman y elaboran el lenguaje hecho palabra y signo, sabemos, como ya se ha establecido, que su potencial no se queda en ese basto mundo, más bien lo amplía hacia los derroteros de lo visual, de las imágenes y sus significaciones. Es por ello preciso establecer que nosotros no hablaremos de los objetos pictóricos nacidos de la actividad muralista en espacios públicos sólo como obras de arte, sino también como imágenes germinadas de tal ejercicio. Ello debido al vacío analítico respecto de su constitución en la esfera de las artes como obras pertenecientes al campo, y a su vez, y consecuentemente con el enfoque teórico y metodológico, porque su participación en los espacios públicos a los que hacemos referencia en el estudio, resiste aún su completa autonomía en cuanto composición al estar vinculados con los grupo sociales y territorios en los que se erigen. La semiótica, entonces, nos permite desarrollar, sin las trabas teóricas de la artisticidad de estos murales o no, un análisis libre de las imágenes nacidas de la actividad muralista en espacios públicos. Entenderemos, por tanto, la semiótica como una semiótica de la imagen, es decir, el estudio de lo icónico y los procesos de sentido y significación a partir de la imagen. Pero, a su vez, este análisis significará desbordar lo estrictamente pictórico y visual (formas, colores, composición, etc.), como ya se anunciaba desde la perspectiva de Diego Lizarazo, para dar paso a los elementos históricos y socioantropológicos que forman parte de la semiótica de la

imagen, reflexionar cómo se construye socialmente el sentido en ciertos procesos de comunicación visual: “la semiótica de la imagen es un herramienta para conocer cómo ciertos procesos de comunicación visual se presentan en la vida social, qué efectos de sentido tienen sus construcciones, qué relaciones se pueden establecer entre aspectos estéticos y culturales o entre los perceptivos y sus usos sociales” (Karam, 2011). La semiótica, como la presentamos, le presta mucha atención a la dinámica de los signos en un contexto social y cultural dado, el acto semiótico no sería entonces un acto de mera justificación de una interpretación; se trataría, por el contrario, de un acto de exploración de las raíces, condiciones y mecanismos de la significación, en otras palabras cómo es que los signos y sus relaciones producen los efectos, en qué medida están diciendo lo que dicen (Ibíd.2011).

Para efectos de examinar las obras desarrolladas en los conjunto muralistas a estudiar nos remitiremos a la propuesta semióticas de Charles Morris sintetizada por Tanius Karam en cuanto a que los signos se pueden estudiar en tres conjuntos: en relación con su significado (semántica), en relación con su orden y lógica (sintáctica), en relación con su uso (pragmática). Ello, a su vez, comportaría tres tipos de preguntas a los signos y mensajes visuales: qué representan y cómo lo hacen; qué características tiene el orden de colocación de los signos; qué hacen los usuarios de los signos visuales con ellos y cómo afectan sus conductas.

En definitiva, para el estudio de las pinturas generadas por la actividad muralista en espacios públicos pensaremos estas imágenes como el producto de la conjugación de factores culturales, sociales y políticos. Construiremos nuestro estudio desde la teoría respecto de las obras de arte aportadas por la sociología del arte, la hermenéutica como método para desarrollar los análisis sobre los usos y funciones de la pintura mural en

espacios públicos y la semiótica como procedimiento coadyuvante en la tarea de establecer las relaciones entre el sentido y el contenido de las obras.

Para adentrarnos en este análisis de la pintura callejera y los espacios donde se desarrolla este arte público, nos enfocaremos en la recolección de datos e información respecto de esta pintura como mural y no como expresión individual en el “tag” o firma, y que toman distancia de aquellos que utilizan la tipografía como exclusiva solución o bien desarrollan propuestas pictóricas en el tránsito y con poca o nula planificación compositiva o temática. El reducido material bibliográfico versus el visual disponible respecto de la pintura callejera en Chile implica desarrollar una interpretación de los conjuntos de imágenes desde una perspectiva semiótica que pueda servir de apoyo a una investigación que implica, a su vez, rastrear elementos en textos venidos del campo del periodismo y ensayística presentes principalmente en la web. El énfasis teórico estará concentrado en desarrollar la idea de arte público y espacio público, sus connotaciones dentro del arte en Chile y en estos proyectos muralistas. Con ello, nos concentraremos en la descripción de las nuevas maneras de hacer y acontecer del mural callejero en el espacio público, enfatizando en los proyectos de Museo a cielo Abierto, análisis formal de la recurrencia de sus contenidos y significación social y estética en la cotidianidad que los acoge y formaliza.

Entendemos entonces que estamos en presencia no sólo de proyectos de intervención inéditos en el territorio chileno, sino también de casos que ejemplifican el camino que ha tomado el quehacer muralista callejero desde finales del S.XX y principios del S.XXI, cuyas alteraciones son el resultado de una relación diferente con la ciudad, con el público y con el Arte.

CAPITULO I

Nuestra propuesta, que espera llevar a cabo un análisis y reflexión sobre los usos y funciones de la pintura mural callejera, puestas en relación con el espacio público en el Santiago de Chile del siglo XXI, es también una oportunidad para observar y comprender cuáles han sido los cambios icónicos, formales y procedimentales que han cuajado el paso de una función comunicativa, política, comprometida y conflictiva de la pintura mural en espacios públicos desde los años setenta del siglo pasado, a una tendencia cuyo sentido es intervenir, resignificar y transformar los espacios generalmente azotados por el germen del capitalismo y el desuso social. Es en este sentido que nos interesa desarrollar una investigación que incorpore la discusión sobre las variaciones iconográficas en las imágenes de las pinturas murales en la actualidad, y sus vínculos con una nueva figuración, nuevos métodos y motivos. Los usos de monumentales pinturas en la capital de Chile incluyen la pregunta del porqué las comunidades las están utilizando; que llamen a concurso público para intervenir los muros de sus edificios o conjuntos habitacionales e inclusive, sin mediar propuesta o incentivo monetario, entreguen sus paredes a individuos o grupos organizados con la única convicción de hermostear tal esquina o cuadra.

Creemos que ciertos cambios en las representaciones ocupadas por la actual camada de muralistas, especialmente de la llamada pintura callejera chilena, son una respuesta a los cambios epocales en política y cultura dentro del país, variaciones sociales que han involucrado una apertura a la pintura mural emparentada hace ya años con el graffiti, accediendo a otras cotas de la ciudad, espacios privados y públicos, asignándoles una función, a priori, no práctica sino estética.

1. Usos y funciones de las imágenes

Nuestro interés se traduce en desarrollar una investigación que repare inicialmente en los usos de las imágenes. Creemos necesario atender a las propuestas que algunos estudios han esgrimido al respecto. Encontramos así a David Freedberg, quien en su libro *El poder de las imágenes* considera para su análisis, al igual que nosotros, no sólo las imágenes artísticas sino todas las imágenes, las que a su parecer estarían siendo descuidadas por la historia del arte (1989). En su escrito se preocupó de las abundantes pruebas que informaban sobre los modos en que las personas de diferentes clases y culturas respondían a éstas, es decir, su estudio manifiesta una inclinación psicológica donde la conducta sobresale a la crítica. Es entonces la respuesta a los estímulos visuales de los que se preocupó, dándose a conocer como una psicología de la historia. Su metodología presenta, entonces, algunas de las respuestas recurrentes, que para él eran las más emotivas que las venidas desde la historia del arte que consideró “raqúitica y a veces engañosa” (Ibíd.p.14). Según el autor, la historia del arte habría suprimido los testimonios del poder de las imágenes que constituirían la prueba de la relación de las imágenes con los seres humanos estudiadas por la antropología y psicología, disciplinas que para Freedberg se cruzan en los estudios de la historia de las imágenes, territorio donde la historia del arte no habría acudido. Sin embargo, recalca que su estudio no tiene que ver con una recuperación curiosa y divertida de sensaciones y emociones varias, “se trata, por el contrario, de reconocer el gran potencial cognoscitivo que surge de las relaciones entre la mirada, la mirada fija, y el objeto material figurativo” (Ibíd.p.476). Esta propuesta de lectura, desde la perspectiva del espectador, si bien se escapa como metodología y enfoque en nuestra investigación, nos llama a mirar y atender a las audiencias para elaborar propuestas teóricas que involucren a los receptores como agentes y coproductores. Desde la perspectiva que le da, tiene que ver

con el cómo mirar, como ven y como los espectadores exteriorizan las respuestas nacidas del observar y dejarse estimular por las imágenes, sean estas pinturas, frescos o estatuas, dice: “hemos de considerar no sólo las manifestaciones y la conducta de los espectadores sino también la efectividad y eficacia de las imágenes sobre los espectadores, sean estas reales o imputadas por los autores” (Ibíd.p.14), lo que sin duda es inmensamente significativo a la hora del examen pero poco apropiado al rumbo y posición que hemos establecido en nuestro estudio. Sin embargo, nos seduce lo que Freedberg plantea, en cuanto a acabar con la distinción entre respuestas debidas a supuestos poderes religiosos o mágicos y objetos que tendrían funciones esencialmente estéticas, abordando finalmente lo que los fenómenos (imágenes) nos dicen sobre el uso y la función de las imágenes en sí mismas y las respuestas que provocan, ello basado en la eficacia y efectividad que proyectan, lo cual es, para nuestra investigación, un elemento a utilizar al momento de pensar las imágenes generadas por la actividad muralista en espacios públicos, en las cuales, existe y manifiesta un empleo de la pintura mural como agente transformador y diferenciador de espacios.

En su texto *visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico* Peter Burke plantea, al igual que Freedberg, el uso de las imágenes, no del arte, como fuente de las investigaciones históricas y también de las mentalidades. Dice no referirse a las imágenes sólo del arte pues el término limita la propuesta al acuñarse en el Renacimiento y principalmente en el siglo XVIII, esto, al menos en los ambientes elitistas y en comunión con la estética. En sus ensayos destaca el uso de las imágenes como fuente, cuestión que resultaría en muchos casos primordial para conocer la vida material del pasado, en cuanto la imagen sería hija de sus tiempos (2005). Ejemplo de ello es el ya comentado estudio sobre las imágenes religiosas donde se destaca su uso con un alto grado de efectividad. En estos casos, destaca Burke, las imágenes han sido

utilizadas a menudo como medio de adoctrinamiento, como objeto de culto, como estímulo para la meditación y como arma de los debates (Ibíd.2005). Así también, y recordando a Jacob Burckhardt, las imágenes serían “testimonio de fases pretéritas del desarrollo del espíritu humano, de objetos, a través de los cuales podemos ver las estructuras del pensamiento y representación de una determinada época” (Ibíd.p.13). Es en este sentido que la imagen articularía ontológicamente estructuras del pensamiento de un periodo, cultura o época determinados, añadiendo la propia personalidad del creador o grupo de gestores. La producción de imágenes, se entenderá, por tanto, como la puesta en ejercicio de una heterogeneidad de agentes que entrelazados son la génesis de la convención de un determinado momento, “el hecho de que las imágenes fuesen utilizadas en las diversas épocas como objeto de devoción o medios de persuasión y para proporcionar en el espectador información y placer, hacen que puedan ser testimonio de las formas de religión, de los conocimientos, de las creencias, de los placeres, etc., del pasado” (Burke, 2005:14).

El escrito de H. Gombrich llamado *Los usos de la imagen* constituye la defensa a la tesis sobre los medios y fines en la historia de las imágenes más no sólo de las obras de arte. Inicia el texto recordando las palabras pronunciadas por Jacob Burckhardt con su sesenta y cinco cumpleaños en relación a su interés en que sus sucesores “analizaran cada obra de arte como si estas satisficieran una demanda” (2003:6). Gombrich plantea que Burckhardt esperaba que la búsqueda llevara a confirmar que las obras de arte, especialmente las del Renacimiento, fuesen contenedores de soluciones a necesidades de orden material en respuesta a una necesidad de índole externa, nacida en el seno de los compradores, o, individual, germinada desde los mismos autores, “lo que percibía era que las obras de arte, en no menor medida que otros bienes y servicios, deben su existencia, por regla general, a lo que hoy se califica como fuerzas del mercado; la

interacción de la oferta y la demanda. Ya que incluso si no eran encargos de ningún patrón en su mayoría se produjeron con la esperanza de despertar interés y encontrar un comprador, en otras palabras esperaban satisfacer la demanda existente” (Ibíd. 2003: 6). Ello tomando como ejemplo tanto a artistas que no pudieron disfrutar del éxito que a posteriori generaron sus obras (Picasso) como de aquellos que marcaron tendencia y escuela con sus innovaciones técnicas (Miguel Ángel y el manierismo). Es precisamente en eso que se sostiene parte de su propuesta, en cuanto a que el desarrollo de ciertas maneras de hacer y la demanda por ellas generaría un uso específico de la pintura en determinados espacios, donde las composiciones estuviesen determinadas por programas específicos, es decir “la función que se espera desempeñe la imagen” (Ibíd.p.7). Se estima, de esta manera, que las imágenes deberían cumplir con determinados requisitos para su utilización, que se adecuen al contexto y que sirvan para los fines encomendados, y he ahí precisamente el valor asignado, pues el éxito depende del grado de satisfacción que generen en los receptores. Por ejemplo, el programa televisivo, el cual no necesita exigir en demasía al tele espectador, por el contrario, se esfuerza por estimular los sentidos o desconectarlos de una realidad estresante, constituyendo una relación entre sus características y el rating. En palabras de Gombrich, lo anterior se sintetiza en que “podemos observar cómo fácilmente la función asignada a una imagen está relacionada con su forma y apariencia” (Ibíd. 2003: 7), lo que en definitiva significa que *la forma acompaña a la función* idea expuesta inicialmente por la teoría de la arquitectura, sirviendo como principio para un programa estético determinado (Ibíd.p.7). Sin embargo, a pesar de no cumplir con aquella misión determinada, una obra, un objeto u elemento puede servir a otra instancia u otro pensamiento, estableciéndose, así, que si bien existiría un propósito determinante, en el caso de una pintura pensada para conmemorar algún hecho histórico, también pueda ser

utilizada para decorar un espacio vacío en un muro, es decir, cumplir una especie de función añadida, anexa a su génesis. Un ejemplo de ello se manifiesta en su ensayo sobre el fresco en el Renacimiento y el Barroco, en el cual “ejemplifica las influencias contrapuestas que la tarea de pintar al fresco parecen haber ejercido sobre los medios empleados” (Ibíd.p. 11), pasando de la ficción de las imágenes a las exigencias que pujaban por las tendencia a empujar el muro. En síntesis, Gombrich expone que la utilización de los frescos, como material visual, pasa de una planificación donde las escenas se inscriben en un espacio común con el afán de conjugar los episodios, en el caso de la vida y muerte de Moisés de Botticelli, donde se hacía imperativo ficcionar la posibilidad de que los espectadores se emocionaran presenciando tales composiciones a una organización de los elementos visuales en donde el decorado de los espacios imperaba sobre lo representado como función, cuestión que necesitaba la estricta superposición y reunión en mismo plano de las escenas de la biografía bíblica de Moisés.

Otro aspecto, agente, que condicionaría el uso de las imágenes en una sociedad determinada, según Gombrich, es la posición que ésta haya adquirido en el grupo social en el que se presenta. Ello determinaría su aceptación y, por supuesto, su posterior difusión y ampliación. Pone como ejemplo el caso de la caricatura, y su progreso desde la experimentación hasta el acceso a las páginas de los periódicos europeos, los que, apreciando el virtuosismo artístico yacente en ellas, las hizo acreedoras de un sentido más publicitario y propagandístico que polémico. Lo anterior para el autor “refleja la influencia de la situación social sobre un género que debe su origen a un artista individual, y su posterior supervivencia a la subsiguiente transformación de las demandas” (Ibíd.p. 10), y a ello le atribuye un papel compartido tanto a “la invención artística como a la presión social, ya que ninguno de estos factores tomados por

separado podrían haber arrojado resultados idénticos” (Ibíd.p. 10). Esta conjugación de lo social con lo individual se presenta entonces como la confluencia en una interacción en donde no es sólo el grupo social el que genera la obra o la imagen gatillándola, modelándola y determinándola a su antojo, sino que es el creador de tal objeto el que también lo alimenta con su propia personalidad y pensamiento, y es más, la misma imagen también origina cambios en el contexto donde opera, es decir, constituye lo que Gombrich denomina en analogía “un nicho ecológico”, donde los factores en sus interacción intervienen en los espacios y en donde los contextos también lo hacen con él.

Atingente a nuestro objeto de estudio, e incluso como primer ejemplo, y además con gradiente de diferencia respecto de las funciones del fresco y a pintura mural estudiadas por nuestros anteriores escritores citados, terminaremos la exposición de las ideas sobre los usos y funciones de las imágenes con los planteamientos de Fernand Léger en sus *Funciones de la pintura* (1990). Las propuestas de este autor diferencian la pintura mural propuesta a fines de siglo XX en edificios con sus antecesoras, precisamente en cuanto a su uso didáctico en los espacios de comunión católica pues “para los hombres que no saben ni leer ni escribir, las imágenes cobran una extraordinaria importancia” (Ibíd.p.2). En su trabajo con Le Corbusier, le interesaba el uso de la pintura mural como creación de espacios, en la que, según él, habían recuperado la pintura mural de la edad media, con la diferencia señalada de que la pintura que ellos realizaban no era descriptiva, sino que atendía a la creación de un espacio nuevo (Ibíd. 1990). Sin embargo, en ello quizá se encuentra una especie de reducción o sometimiento de la pintura al soporte, al ser precisamente el muro el que genera, por cromatismo, la transformación de los espacios y no precisamente el tema, figuración, composición o representación claramente inexistente en la idea de Léger.

Para Léger, la pintura mural es, sin duda, a diferencia de la de caballete, un arte grupal, cuya demanda “va a manifestarse bajo una forma colectiva, pierde su marco, su reducido tamaño, su calidad móvil e individual para adaptarse a la pared, en colaboración con un arquitecto” (Ibíd.p.85). Su argumento se basa, fundamentalmente, en el color, el que aplicado en los muros respondería a una necesidad de habitar los espacios, a lo cual llamó rectángulo habitable o rectángulo elástico (Ibíd.). Esta posibilidad modificadora en el uso de la pintura mural no es unilateral del pigmento sobre la pared, por el contrario habría una incidencia fundamental del corpus social, de ello Léger dice: “esta libertad (en el uso del color) este espacio nuevo puede ayudar, en conexión con otros medios de carácter social, a la transformación de los individuos, a la modificación de su tipo de vida” (Ibíd.p.86). Luego continúa “creo perfectamente posible una aceptación masiva y rápida, de los grandes decorados murales en colores libres, cuyo empleo debe destruir la lóbrega sobriedad de ciertos edificios, estaciones, grandes espacios públicos, fabricas ¿Por qué no?” (Ibíd.p.86), esto en clara alusión al alejamiento de una corriente mimética respecto de la labor de la pintura y por supuesto como argumento a la eventualidad de una pintura estetizada, sugestiva de los sentidos, pero que sirve, es utilizada y cumple con la premisa de Gombrich en que la forma acompaña a la función.

Las ideas expuestas anteriormente destinan sus preocupaciones sobre lo que las imágenes y las obras de arte generan, y cómo terminan siendo útiles en algún grupo social determinado. Como hemos expuesto, nuestro interés sobre los usos de la pintura mural actual en el espacio público determinaría abordar tanto la recepción de las imágenes que genera como las obras mismas. Sin embargo, no está dentro de nuestra perspectiva abordar los testimonios como recurso, tal entrevistas o rescate iconológico de lo dicho, más bien, creemos que son las mismas apariciones de este tipo de pintura

en ciertos espacios de lo público las que constituyen por sí mismas el registro del acercamiento que estas pinturas han generado en el público.

2. Arte en espacio público

Hablar de arte público implica, ontológicamente, la cuestión sobre el espacio que ocupa como soporte y generador. Ya el derecho romano distinguía entre espacio público y privado, al establecer que el segundo se establece puertas adentro, mientras que el público está constituido por calles, plazas, con sus aceras y calzadas (VV.AA, 2006). Con ello se entiende que lo de afuera constituye por esencia jurídica lo público y como elemento estructural de lo urbano, siendo el resultante moderno de la separación formal o legal entre la propiedad privada urbana y la propiedad pública. Es un concepto que jurídicamente se somete a una regulación específica por parte de la administración pública, propietaria o que posee la facultad de dominio sobre el suelo y que garantiza la accesibilidad a todos, y fija las condiciones de utilización e instalación de actividades (Borja, 2003) y que en Chile, para el Ministerio de Vivienda y Urbanismo se define como bien nacional de uso público, destinado a circulación y esparcimiento entre otros.

El espacio público sería algo móvil, configurado por los sucesos que lo organizan, generando pasadizos, encrucijadas e incitaciones al paso, lo cual se puede incluso establecer como territorios, ya que genera pertenencia e identificación. Sería un espacio intersticial que conjuga espacios distintos, pero interdependientes (Duque, 2001). Tiene una dimensión sociocultural, al ser un lugar de relación y de identificación, de contacto entre las personas, de animación urbana, y, a veces de expresión comunitaria (Borja, 2003), cuya calidad se evalúa al observar la intensidad y clase de relaciones sociales que facilitan, por su fuerza mezcladora de grupos y comportamientos, por su capacidad de estimular la identificación simbólica, la expresión y la integración cultural. Por lo

anterior, al ser el espacio público lugar (Augé, 2000) de comunicación e intercambio, sería también el lugar idóneo para señalar a través del arte, los valores y emblemas de la sociedad que lo genera (VV.AA, 2006).

La idea de arte público es la resultante de la distancia, en la esfera moderna, entre arte y artesanía, y la aparición del público. No existe, sin embargo, arte público en la modernidad, sólo habría arte y público por separado, y sólo en los albores de la posmodernidad llegaremos a encontrar un arte que verdaderamente puede ser calificado de público (Duque, 2001). Su desarrollo en las ciudades se debe a que éstas son el lugar de lo público, y claramente lo político, pues éstas se conforman o definen mediante la participación de quienes las habitan (VV.AA, 2006:25).

Se establece por tanto que el arte público correspondería a las prácticas artísticas desarrolladas en el dominio de lo público, el que, interviniendo sobre el territorio desencadena mecanismos sociales e individuales de apropiación del espacio y que contribuyen a co-producir el sentido del lugar (Duque, 2001: 76). Se entiende que el espacio público es propio de una ciudadanía (que habita y ocupa), y lo que ella se merece es justamente promovido y generado por el arte público, esto es: un arte comprometido con la ciudadanía, que sabe abordar conflictos sociales sin adoctrinamiento ni, por el contrario, seguimiento dócil de una supuesta “voz del pueblo”, convirtiéndose en un arte del lugar y de su tiempo que rechaza la imagen de una esfera pública pacífica, para interesarse en exponer contradicciones y adoptar una relación icónica, subversiva con el público al que se dirige y el espacio en que se manifiesta (Íd, 2001). Le confiere al contexto un significado estético y también social, y, además, debe ser comunicativa y funcional. En pocas palabras, debe contener esas características de las que carecen aquellas obras que son ubicadas arbitrariamente en cualquier espacio público (VV.AA, 2006). Cuestión ésta, integrada a nuestro objeto de

estudio, en cuanto los murales históricamente, al menos en Chile, se han desarrollado en espacios ciudadanos.

El arte público en Chile, según Ignacio Smulewicz, se habría gestado en contadas excepciones, pues el compromiso con los vaivenes de la ciudad mediante la crítica no se habría producido (2012). Sin embargo, ciertas intervenciones en la ciudad merecen ser tomadas en cuenta más allá de su difusión o acercamiento a la institución como mediadora en el diseño de la ciudad o auspiciadora de proyectos sociales territoriales. Dentro de ellas se pueden contar las ya clásicas operaciones del *Hecho en casa*, encuentros de graffiteros y muralistas en distintas poblaciones, y, por supuesto, los *Museos a Cielo Abierto*.

En 1994 se constituye una especie de ente rector y evaluador de las obras que aparecerán en los espacios públicos de Chile. La comisión Nemesio Antúnez reúne educación, obras públicas, desarrollo de las ciudades y territorios, planteándose como objetivos: la relación y ente mediador entre arte, arquitectura y espacio público; la reflexión sobre la acción pública y sus impactos sobre la ciudad y territorio, “concretamente el trabajo de la comisión representa la expansión de las capacidades de un servicio inversor en el sector público- Dirección de Arquitectura en el Ministerio de Obras Públicas- para pensar en atributos de calidad adecuados para la ciudad, la arquitectura, y del arte que resultan estar mandatados a realizar (MOP, 2010:9). En el texto que revisa los 15 años de la comisión editado por el Ministerior de Obras Públicas (MOP) en el año 2010 establece que el por arte público se entenderá como “una estrategia artística que se funda en las circunstancias y que además, busca conectarse y entretrejer con la realidad (temporal, espacial, pero también social y política) donde el artista colabora en producir y/o reconstruir más que representar o ilustrar, voluntad que lo aleja de las formas clásicas de representación- pintura, escultura- para poner a la obra

en contacto directo con el entorno que la rodea (MOP, 2010:10). De esta manera entiende el arte como un proceso y producto que pertenece a un lugar, construyendo y transformando la realidad. La comisión, a su vez, se erige como una instancia donde lo público (en este caso el gobierno) se expande hacia el territorio, regido administrativamente y normativamente por el Estado.

3. Política y lo político

Parte fundamental, estructural de nuestro trabajo, ha de desarrollar, diferenciar y establecer relaciones de lo que consideraremos la política y lo político. Con la polis como génesis y una relación más que formal o nominal con ella. Estos conceptos aparecen en la esfera del campo de acción o soporte mayor de la pintura mural callejera al cual llamamos espacio público.

El término política es difuso, contextual y pragmático. Por tanto parece muy complejo de precisar con exactitud a qué se refiere por sus múltiples usos, contextualizaciones y convenciones “así todos hemos oído la expresión de que algo ha acabado politizándose. No era política, pero acabó convirtiéndose en política” (Salozobal, 1984: 138).

Dentro de las más tradicionales fuentes para definir el concepto tenemos lo estipulado por la Real Academia de la Lengua Española (R.A.E.), que en su página web define política como: Arte, doctrina u opinión referente al gobierno de los Estados; actividad de quienes rigen o aspiran a regir los asuntos públicos; actividad del ciudadano cuando interviene en los asuntos públicos con su opinión, con su voto, o de cualquier otro modo (R.A.E. 2014). De todas las anteriores, es esta última la que más se acerca a una propuesta en la que se ven relacionadas las sociedades y por ende los ciudadanos que

habitan los espacios públicos, quienes, como agentes y factores dentro de la sociedad, son los llamados a generar, desarrollar y transformar su entorno cotidiano.

En sus raíces etimológicas, se define política como las actividades referentes a la ciudad, o más concretamente al gobierno de la ciudad (Salozobal, 1984:139). Se establece, inicialmente, que el calificativo de político designa aquella condición necesaria de los seres humanos que viven como consecuencia de su propia naturaleza, en una forma específica de la sociedad humana, es decir, la ciudad, “sólo el hombre (recordando a Aristóteles) es político, los dioses o los animales no necesitan la ciudad, el hombre es, en efecto, *zoon politikon* (Id. 1984: 139).

Max Weber, desarrolla un sentido más amplio de política que aquel que sólo alude al Estado. Para él el concepto de política “es toda actividad directiva autónoma de cualquier grupo o comunidad...así puede hablarse de política de una empresa, política de un sindicato, etc. (Bobbio, 2009:140). En contraposición a esta última acepción se destaca a Heller, quien descarta que la actividad política aspire a determinados medios; por el contrario, debiese aspirar a determinados fines pues “está relacionada con la organización autónoma del modo de vida de una comunidad, del establecimiento de su *estatus vivendi* (Ibíd.p.141). Otra de las definiciones más conocidas es la desarrollada por Carl Shmith, según la cual la esfera política coincide con la relación *amigo-enemigo*. Sobre la base de esta definición, el campo de aplicación del término sería el antagonismo y su función consistiría en la actividad de aunar y defender a los amigos y de dispersar y combatir a los enemigos (Ibíd.2009). Esta puesta en oposición estaría incluida también en la teoría marxista de política, en la cual la lucha de clases constituye un campo de antagonismo entre ellas “tal es la relación con el conflicto social de la

política que el día en que aquel desaparezca como consecuencia de la revolución que termine con la explotación económica, el Estado, como instancia aseguradora de las condiciones de dominación de una clase sobre las demás, se desvanecerá y será sustituido, afirma Engels (Ibíd.p.143). Para Solozabal, la política sería en fin, “una actividad por la que se concilian intereses diferentes dentro de una unidad, dándoles una participación en el poder, en proporción a la importancia de estos intereses para el bienestar y la supervivencia de la comunidad en su conjunto (Ibíd.p.160)

Estas definiciones de política, si bien constituyen una base, un soporte y un trazo del camino que debemos recorrer para enmarcar nuestro trabajo, resultan estériles sin una distinción, necesaria para nuestros intereses, de lo que consideraremos como lo político dentro del campo de las relaciones sociales y claramente en la pintura callejera. Y si tuviésemos que inclinarnos por alguna de ellas o combinarlas para guiar al lector en la definición de lo que consideramos lo político, nos quedaríamos con aquellas que se estructuran desde la ciudad y toman a ésta como un espacio donde sus habitantes están en constante conflicto, dinamizando y dialogando en la creación del espacio público. Chantall Mouffe, en su texto “El retorno a lo político” desarrolla una idea muy cercana a nuestros intereses de estudio. El pensamiento de Moufett considera lo político ligado a una dimensión de antagonismo y de hostilidad que existe en las relaciones humanas, antagonismo que se manifiesta como la diversidad de relaciones sociales, y lo liga a la política, en cuanto ésta apuntaría a establecer un orden de lo social en condiciones que son siempre conflictivas y que están atravesadas por lo político (1999). Estas instancias de conflicto o de divergencia serían necesarias para el real desarrollo de lo político dentro de las comunidades y territorios, especialmente en los espacios públicos, entre líneas, las ciudades, sobre todo en las actuales urbes donde se vive y palpa lo plural, diverso y controversial. Sin embargo, estas posibilidades de intercambio y conflicto se

deben dar en un ambiente donde el diálogo predomine, lo intersubjetivo sea constante y los movimientos de las ideas sean permanentes. Ya lo decía Jacques Rancière, llamando a colación a Hobbes, al sentenciar que inicialmente el hombre por poseer el logos (palabra) es un animal político pues se podría manifestar y ser escuchado (1998), denominando a la política como policía, Rancière establece que la política común es aquella en donde las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares y funciones son el resultado de un orden establecido de lo visible y de lo invisible. A esta policía propone oponerla a una actividad política que desplace los cuerpos que le estaban asignado o que cambie el destino de un lugar; haga ver lo que no tenía razón para ser visto, que haga escuchar como discurso lo que no era considerado más que un ruido.

En el campo de las artes visuales se han puesto en cuestión las apuestas visuales contemporáneas que están ocupando el espacio público como soporte y su definición política o bien su aporte a una cierta política de las imágenes. Hacen y construyen de mano a la realidad en donde intervienen como lo hace el arte contextual o bien aparecen como intersticios estéticos relacionales. En esta última propuesta conceptual cuyo exponente más notorio fue Nicolás Borriaud, quien fija su mirada en las propuestas que surgen y se soportan en lo que sería una cultura urbana mundial que según su pensamiento “se extendería a casi la totalidad de los fenómenos culturales” (2007:13). Como espacio de intercambio de las relaciones humanas distintas al del sistema capitalista, terminan constituyéndose en proyectos políticos al esforzarse por llegar a lo relacional. Es decir, ponen en conflicto o articulan, en el espacio urbano, miradas, voces, opiniones, propuestas, sentidos, ocurrencias, en definitiva el roce que implica lo intersubjetivo. En su redefinición de lo político en el arte, Ramón Almela, establece que lo político en el arte se relaciona con los actos de ver, que implican ejercicios de poder,

pues todo acto de ver sería la resultante de una construcción cultural, y, a su vez, diría que toda imagen pone en juego ideologías o intereses de representación vigentes, sean estos relacionados con etnias, género, etc. Las obras terminan por disolverse en toda la esfera de producción de la realidad en el régimen visual de la realidad, al ser reconocidas o identificables y por la determinación de subjetivación y sociabilidad que ejerce (2005).

Las ideas expuestas en relación a lo político no tienen otro objetivo que situar este concepto dentro de nuestra investigación más no realizar una investigación de estas diferentes propuestas. Por el contrario queremos establecer un campo semántico que implique situar al mural callejero dentro de la idea de lo político al estar estos inmersos en la polis y definirse también por situarse en ella. El resultado, implica nunca obliterar el concepto; por el contrario, abrirlo y situarlo en el contexto y en la obra; nunca con un ánimo de determinarlo o acomodarlo, por el contrario, cuestionarlo en su relación con el mural callejero e intentar comprenderlo.

4. Pintura mural callejera

La proliferación de muros pintados a lo largo del territorio chileno y, principalmente en las zonas urbanizadas o más bien citadinas, como las de Santiago de Chile, no constituye un problema exclusivo de su masificación, sino también, y más importante aún, al sentido que los genera y se les da en los espacios donde se inscriben. La primera cuestión con la que nos enfrentamos se refiere a su denominación, a su nombramiento, a su diferenciación con las demás manifestaciones visuales encontradas en espacios que a priori catalogaremos como “públicos”.

El concepto de pintura callejera, desde hace ya algunos años, ha servido para establecer la diferencia entre la pintura venida del mundo de las Bellas Artes y la

Academia, expuestas en espacios cerrados como galerías, museos, etc., y aquel heterogéneo conjunto de rayados, brochazos, firmas, murales, graffitis y estencils presentes en los espacios abiertos, en la calle. Dentro de la pintura mural, nos referimos a la diferencia entre aquellos trabajos desarrollados por artistas de carrera en espacios públicos o privados, bajo techo o no, y a aquellos, también llamados artistas, nacidos de la amalgama de la actividad muralista militante de las Brigadas, el graffiti y la clandestina actividad inicial, cada vez menos recurrente, que los caracterizaba en la intemperie urbana y sus muros.

Inicialmente se nos presenta como objeto de estudio una expresión netamente pictórica. Su elaboración consta de la pericia con los pigmentos y la manipulación de herramientas que van desde el rodillo, pasando por el pincel, hasta la utilización de la pintura en aerosol, plantillas y compresores. Su soporte, por antonomasia, es el muro en intemperie, encontrándolos también en espacios cerrados o bajo techo, pero abiertos a la circulación del público. Ejemplo de ello es la presencia en estaciones de metro y patios de centros culturales. En ellos se reúnen pinturas gestionadas por medios propios o bien patrocinadas por innumerables encargos y proyectos concursables que las instituciones privadas y gubernamentales ponen en circulación. Por lo tanto nos encontramos con una pintura mural heterogénea desde ya por su génesis procedimental, diversidad generadora y espacios de intervención.

Se le ha llamado, entonces, pintura callejera, al desarrollo de expresiones gráficas, tipográficas, traducidas en murales, graffitis, estenciles o sus combinaciones, realizadas en forma colectiva e individual a intemperie en la ciudad, “como quehacer manual, reivindica lo hecho a mano, lo comunitario o la soledad de la marca, y por este concepto la actualidad de los rayados se entrelaza con el trabajo de las brigadas” (Rodríguez, 2011:8). Al insertar el concepto de mural al de pintura callejera nos referimos tanto a su

presencia en intemperie como a la configuración de composiciones que reúnen en sí una multiplicidad de técnicas pictóricas al servicio de grandes grupos de personas (Ibíd.2011). Pinturas murales que se desarrollaron y se desarrollan en las calles de la ciudad y que utilizan los muros (en la mayoría de los casos) en forma cada vez menos clandestina, confluyendo en ellas elementos traídos de otras esferas o propuestas en las artes, “una pintura, y quizás más que eso, una experiencia de performatividad amplificada, situada y alentada por ese espacio fractal que es la calle de una ciudad Latinoamericana. De allí que la palabra calle sea, en este caso, más que un lugar situado y responda a un complicado andamiaje de movimientos que arrastran y transforman todo cuanto se interponga en su desplazamiento, conteniendo un orden en donde parece no haberlo” (Ibíd.2011:9).

En su conjunto, esta pintura mural callejera está conformada por la reunión técnica, como lo hemos dicho, del mural callejero y el graffiti, dando nacimiento al neologismo (de uso aún acotado en la jerga callejera) *graffo-murales*, desentendiéndose en la mayoría de los casos de elementos tipográficos y explícitamente partido-militante o propagandísticos, para desarrollar imágenes con tendencias a lo cotidiano, histórico, popular, la alegoría, ilustración, lo lúdico y didáctico.

Esta pintura mural callejera actual resulta también de una tradición muralista iniciada a mediados del siglo XX, se diferencia de sus antecesoras en que sus realizadores funcionan (como lo hemos anunciado arriba) distanciados, en su gran mayoría, del proselitismo político y, por tanto, de la propaganda o bien denuncia netamente ideologizada que acostumbrábamos observar en los murales de las brigadas Ramona Parra, Elmo Catalán, Camilo Torres, entre otras, cuyo funcionamiento se dio entre el gobierno de la Unidad Popular, la Dictadura Militar y los inicios de los gobiernos de la Concertación de Partidos por la Democracia. Los principales actores de esta pintura

mural callejera actual provienen, más bien, de las intervenciones tipográficas, germinadas en el vagar por la ciudad, de carácter autorreferente tanto de individuos como de agrupaciones cercanas a una incipiente introducción de la música y maneras venidas del hip-hop, el comic, la internet, y, esencialmente, de los aspectos mediatizadores de la cultura con germen en la globalización. En palabras de Rod Palmer, uno de sus catalogadores, “estos graffitis tenían, en sus inicios, sólo la intención de llegar a un público cerrado hip-hopero, a diferencia de los murales antecesores que pretendían ser accesibles a un público amplio” (Palmer, 2011:16). De ello se desprenden las múltiples firmas que hoy en día es posible encontrar en catálogos, revistas, publicaciones ocasionales, principalmente: INTI, ZEKIS, AGOTOK, MALHER, entre otras. Son individuos y agrupaciones cuyas obras participan de un círculo, nunca cerrado, de “autores” consolidados, con renombre dentro de la pintura mural callejera contemporánea en Chile y el extranjero.

CAPITULO II:

1. Inicios de la pintura mural en Chile

El arte en Chile, y especialmente en la pintura, había recorrido un camino desde mediados del siglo XIX que confluía con lo natural, o “el mundo visible” (Ivelic-Galaz, 1988), la obra se ponía a disposición del modelo sea este un paisaje o figura humana donde “emanaron ordenamientos sintácticos para que el significante generara una imagen capaz de significar y comunicar el propio referente, acercándolo a una tautología en sentido gnoseológico o a una mimesis, entendida como la semejanza entre dos términos” (Ibíd.p.28). Con ello, se estima que los artistas pensaron sus cuadros como imágenes que hacían directa referencia con el objeto observado, de tal manera que los espectadores fuesen capaces de conocer la información que “al ser llevado al soporte de la pintura, emite un mensaje denotativo, es decir, hace directa referencia al objeto o la realidad de la cual partió” (Ibíd.p.27). Tal postura se afianzó aún más con la formación de la Academia de Pintura y los paradigmas impuestos por su primer director, el italiano Alejandro Cicarelli (1811-1879), quien, entre otros, promulgaba un método de corte neoclásico, un currículo basado en un conjunto de materias teóricas y prácticas que replicaban las antiguas escuelas europeas. A su vez, la academia asumió el control absoluto del arte en Chile, monopolizando la formación y selección de quienes se harían o no artistas, determinando obras a adquirir y premiar, cuya postura estuvo siempre medida por lo foráneo, estipulando quiénes cursarían estudios en el extranjero a su albedrío, pensando en que a su vuelta difundirían esos modelos. Por lo mismo, su lejanía con lo que se venía fraguando desde mediados del siglo XIX en Francia, pues la Academia, contraria a tales transformaciones, aseguraba un bienestar en lo económico y social. A fines del siglo XIX las determinaciones en el campo del arte estaban regidas por el ente gubernamental “el estado, sostenedor de nuestro principal centro de

instrucción artística, presenta una sensibilidad conservadora, que se hacía evidente no sólo en la enseñanza del arte, sino, además, en los salones, en los encargos y en determinadas líneas y orientaciones pedagógicas que debían seguir los estudiantes becados en Europa” (v.v.a.a. 2005: 163).

El Estado se convertía en el ente rector de las artes y, a fines del siglo XIX, ello desembocaría en la creación en 1909 del Consejo de Bellas Artes, integrados por personajes ligados más al campo de la política que al del arte, cuyas responsabilidades tuvieron un alcance mucho mayor que el sólo financiamiento de los planteles de enseñanza, pues hacían valer su opinión también en las ideas estéticas a seguir (Ibíd.2005), situación que sólo variará cuando se consolida una mirada progresista sobre las artes al internarse en el siglo XX donde “se diseña para la pintura chilena un sentido distinto, diferentes en cuanto a repertorios formales e iconográficos” (Ibíd. 2005:164), claramente eco de las vanguardias europeas.

A principios del siglo XX afloran, en el arte, grupos incentivados por el progresismo intelectual y las vanguardias europeas, entre ellos Huidobro y Juan Francisco González, también los movimientos sociales, culturales³ y el mundo universitario, que serían antagónicos a los grupos conservadores representados por el estado que administraba y ordenaba el campo cultural⁴. Con Juan Francisco González, se produce un distanciamiento radical de la pintura académica, emergiendo en un momento en el que el arte coincide con la ampliación del espacio ideológico dentro del país, además de alcanzar a los estratos medios y bajos de la sociedad “alentando una ruptura con la institucionalidad pedagógico-artística al querer formar un artista alejado de los círculos

³ Entre estos grupos contrarios a la antigua estructura y pensamiento se cuentan hacia 1920 la aparición de la Revista del grupo Los Diez (1916-17), la revista Juventud (1911-12 y 1918-21) y la revista Claridad (1920-21), desde donde se objetan las normas académicas, a la vez que se valoran las tendencias emergentes.

⁴ El protagonismo estatal sobre el arte se hace patente en la determinación de cerrar, en el año 1929, la Escuela de Bellas Artes.

académicos, al margen de los poderes y circuitos oficiales de la época” (Ibíd. 2005:170), que es de donde precisamente nacen algunos de los estudiantes y generadores de los primeros murales en el país.

El primer grupo que mostró señales de cambio fue la llamada *generación del 13*⁵ la que innovó en el campo del Arte con sus temáticas de la vida cotidiana. Discípulos de Francisco Álvarez de Sotomayor (1875-1909) incluyeron en su propuesta *lo vivido* en la cotidianidad, amplificando el campo temático de su creación artística. Sotomayor los “orientó en la exploración visual de los aspectos habituales de la vida, especialmente de aquellos que revelaban mejor las características peculiares del pueblo” (Ibíd. 2005:194), con ello contribuyeron en el distanciamiento del mimetismo de la pintura académica decimonónica, proponiendo una ejecución “liberada de las normas establecidas y en temáticas que se arraigaban en vivencias de la vida nacional” (Ibíd.p.171). Esto último parece haber hecho eco de la presencia de una incipiente oleada nacionalista surgida a comienzos de siglo, lo cual se manifestó en una exaltación de lo chileno frente al culto a lo extranjero, cuestión que se dio también en la música y la literatura (Ibíd.p.171). A su vez germinó en el ambiente artístico la crítica social respecto de la difícil situación del proletariado chileno, surgiendo escritores de la talla de Baldomero Lillo, Mariano Latorre, Joaquín Díaz Garcés, entre otros. Sin embargo, en la pintura de la generación del trece no sería tan evidente esta repuesta a la situación del trabajador chileno, pues más que denunciar o criticar desarrollaron un testimonio visual de escenas y situaciones de la vida cotidiana provenientes del mundo familiar y social del cual pertenecían (Ibíd.1988).

⁵ Su nombre se debió a la exposición conjunta que desarrollaron en 1913, en los salones del diario nacional El Mercurio.

Este regionalismo, como se le ha llamado en algunos círculos críticos, en el cual se había insertado la pintura nacional, y podríamos decir, de América del Sur en las primeras décadas del siglo XX, se vería en entredicho con la entrada de las vanguardias europeas al haber “ un acentuado entrecruzamiento de influencias” (Ibíd.p. 216). Aparece así el llamado grupo Montparnasse, cuyo nombre proviene de la, por entonces, famosa calle en los llamados *años locos*, centro de la vida intelectual y bohemia de París y Europa. Será este grupo el que acentúa el rompimiento respecto de la concepción representativa de la pintura al poner en práctica la influencia de la obra de Paul Cézanne, lo que hace que las obras pasen de una articulación iconográfica de lo sensorial a lo mental. La distancia producida con la pintura *oficialista* se acentúa en el salón de 1928⁶, que da el nombre a la *Generación del 28*, la cual evidencia la ruptura pública con el arte académico o naturalista, apareciendo una especie de eclecticismo, pues las obras que le siguieron “fueron el resultado de una sumatoria de estilos y técnicas diversas” (Ibíd.p.217), marcando una de las tendencias a fines de la década del veinte, entre ellas: una pintura complaciente que reiteraba las fórmulas que estimulaban lo estrictamente estético y la pintura experimental que buscaba relacionarse con otras disciplinas (Ibíd.1988). Es más, se ha señalado que la vanguardia artística en Chile tuvo cierta homogeneidad conceptual respecto de los movimientos europeos, y no hubo un sustrato ideológico indigenista como sí ocurrió en México o Perú, desarrollándose más bien apropiaciones literales de lo que sucedía en el llamado viejo continente.

Luego de la manifiesta propuesta vanguardista “acomodada” desde Europa a la plástica nacional, se produce culturalmente un distanciamiento respecto de los

⁶ A raíz de las controversias producidas en este salón, él en ese entonces Presidente de la república Carlos Ibañez del Campo decide cerrar en 1929 temporalmente la Academia de Bellas Artes, enviando a 26 seleccionados, entre ellos profesores y estudiantes a perfeccionarse en diferentes técnicas en Europa. El mismo año la Academia es traspasada a la Universidad de Chile, con el nombre de Escuela de Bellas Artes.

arquetipos venidos del viejo continente, especialmente de los franceses, pues “el decenio del treinta fue un periodo que se caracterizó por el repliegue y la interiorización del proceso histórico, destinado a reexaminar y repensar las estructuras básicas del país” (Ibíd.p.227). Este repliegue de las influencias externas tendrá dos facetas fundamentales: el retorno a lo temático del paisaje, y, por otro lado, la decantación de las técnicas postimpresionistas, nuevos recursos que coincidían con el debilitamiento de la visión reproductora de lo foráneo, destacando entre otros Isabel Roa, Carlos Pedraza, Sergio Montecino, Ximena Cristi, junto a otros provenientes de la generación del 13 y Montparnasse, aunque modificados, en los cuales “afloró una expresión intimista, a través de modelos seleccionados con acuciosidad, estableciendo un vínculo efectivo con lo real” (Ibíd.p.227), pero desde la perspectiva del yo, y en ello claramente está la influencia del Abstraccionismo y el Surrealismo. Sin embargo, esta generación, como otras en Chile, terminó acudiendo al paisaje como modelo, una de las principales temáticas (Ibíd.1988).

El contexto político y social en que se desarrollaron estos cambios, rupturas e inclinaciones artísticas principalmente en la pintura, se caracterizó por el paulatino levantamiento de sectores sociales marginados de las riquezas que el país, principalmente en la minería, había generado, y que se acumulaban en muy pocas manos. Encontramos entonces tres grupos sociales bien marcados. En primer lugar, aquellos pertenecientes a la oligarquía chilena, luego los grupos de trabajadores de la industria o el proletariado y, finalmente, un gran número de despojados o “rotos” (Salazar, 2012), estos últimos, con un escaso nivel de integración social fueron los que menos presencia tuvieron en lo que se llamó *la cuestión social*. A principios de siglo, el modelo económico de Chile se basaba en el libre mercado, con una apuesta de desarrollo hacia afuera; su sistema oligárquico manifestaba un restringido acceso a la

política y, por supuesto, a niveles sociales más altos. El estado participaba en menor medida en las decisiones económicas y, la migración campo-ciudad, se acrecentaba fuertemente, acentuando la emergencia de barrios pobres, germinando problemas de índole sanitaria, comunitaria y de salud. Sería en este momento cuando nacería *la cuestión social* caracterizada por la lucha de la clase trabajadora por lo que Gabriel Salazar ha denominado la carestía de las subsistencia (Ibíd.2012). Tales luchas se manifestaron, principalmente, en una seguidilla de huelgas laborales destinadas, en su mayoría, a obtener mejoras de tipo económico. Sin embargo, estas movilizaciones “no confluyeron en un gran movimiento único, sino en una agitación dispersa y espasmódica que duró al menos veinte años. Fue una seguidilla de erupciones sociales en la que cada una por separado, cundió heroicamente y se apagó tristemente, sin ningún éxito visible” (Ibíd.p.162). A pesar de ello, estas revueltas sociales y, en menor medida, la constitución de 1925, horadaron en la oligarquía poniéndola en crisis, colapsando definitivamente en 1929. Se eleva, entonces, una especie de unidad nacional que se haría con el trabajo y las luchas de actores representativos en el campo político, implementándose leyes sociales con alcance a los grupos más desposeídos, el voto universal y la incorporación de las masas a la política, idea de la cual nació el eje de los proyectos planteados posteriormente por el partido radical.

Lo acontecido durante los primeros treinta años del siglo XX, en lo social y político, terminará por profundizarse con la crisis económica que toca fondo a principios de la década del treinta, la cual deja miles de cesantes, familias sin hogar ni comida, provocando fuertes revueltas sociales que, finalmente, hacen caer al gobierno de Ibáñez del Campo, sucediéndose varios regímenes de gobierno. En 1934 es elegido nuevamente Arturo Alessandri, quien, aplicando el liberalismo, promueve nuevas ideas económicas, la aparición de nuevos actores sociales como el movimiento por la

emancipación de la mujer chilena y nuevos partidos políticos, cuestión que se fragua con el surgimiento del Frente Popular en 1936, formado por los partidos comunista, socialista y radical junto a la central de trabajadores de Chile (CTCH) y la federación de estudiantes de Chile (FECH), quienes llevan al gobierno a Pedro Aguirre Cerda en 1938 con el lema, replicado en parte de su programa de gobierno, “gobernar es educar”, manifestándose en la construcción de mil nuevos establecimientos educacionales y más de tres mil nuevas puestos para profesores.

La bibliografía respecto del recorrido transitado por el mural en Chile data sus inicios formales dentro de la educación artística en el año 1935 con la apertura del curso de pintura mural⁷ creado y puesto en marcha inicialmente por el pintor chileno Laureano Guevara en la Academia de Bellas Artes, retornado al país en 1932, luego de una estadía en Dinamarca donde habría conocido con mayor profundidad la práctica del mural, fresco y mosaico. Empero, es destacable la actividad previa en grandes formatos de destacados artistas nacionales, entre ellos sobresalen Pedro Subercaseaux, posteriormente Fray Pedro Subercaseaux, con numerosas obras murales desarrolladas en edificios gubernamentales, eclesiásticos y públicos destacando el realizado en el *Salón de ruedas Chile* en la Bolsa de Comercio llamado “Alegoría la trabajo” de seis metros de alto por cinco de largo, pintado en 1917⁸.

⁷ El curso, que tenía una duración de un año y más gracias a la flexibilidad curricular, se dictaba para alumnos de tercer año. Se inclinaba hacia el fresco, pero, también consideraba el trabajo al temple y témpera (Catillo Espinoza, 2010).

⁸ Otras obras de Pedro Subercaseaux en otras colecciones y edificios públicos fueron: Bolsa de comercio de Santiago, Caja hipotecaria/banco bhif, en Santiago, Club de la unión en Santiago, Cripta del Monasterio Benedictino de Quarr, Inglaterra, Iglesia de Nuestra Señora de la Merced, en Puente Alto, Santiago, Vía Crucis 14 pinturas murales en la pared del coro y del presbiterio, 1938, Iglesias de la isla Wight, Inglaterra, Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles, El Golf, Santiago, Monasterio Benedictino, Las Condes, Santiago, Pinacoteca de la Universidad de Concepción, Concepción, Salón de Ruedas, Templo Sagrados Corazones, avda. El Bosque, Santiago.



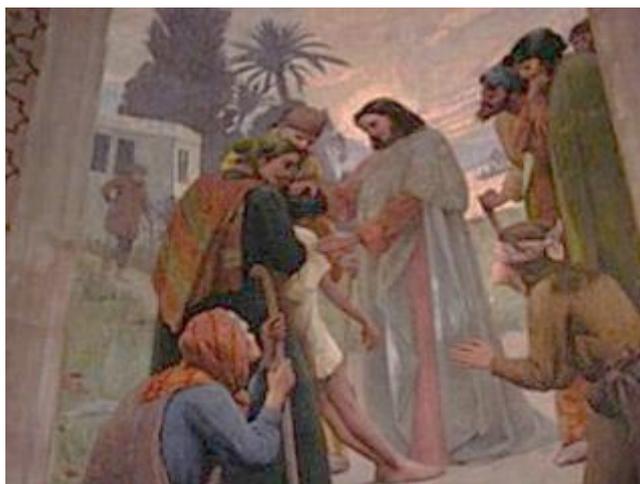
Restauración del mural de Pedro Subercaseaux en el salón de Ruedas de Chile en la bolsa de comercio en el año 2014. Fotografía de diario La tercera 11/09/2014.

Otro artista que incursionó en los muros fue Laureano Guevara, quien junto a Arturo Gordon pintaron el pabellón de Chile para la Feria Internacional de Sevilla entre 1928 y 1929 cuya temática “mostraba lo que era Chile en cuanto a su flora, fauna, geografía, etc.” (Bellange, 1995:18). Gordon había producido en 1926 la pintura *Alegoría de las Bellas Artes* ubicada en la Biblioteca Nacional de Chile, cuya técnica al óleo se ejecutó inicialmente sobre tela para posteriormente ser adherida al muro.



Alegoría de las Bellas de Arturo Gordon 1926. Pintura mural de carácter decorativo ubicada en la entrada Alameda. Le valió ganar, junto a Laureano Guevara, el concurso para pintar el pabellón de Chile en la Bienal de Sevilla en el año 1929. Imagen tomada de lamuralla.cl

También destaca dentro de los inicios de la presencia del mural en espacios públicos de tránsito restringido como el trabajo realizado por Pedro Lira en el Hospital Psiquiátrico de Santiago, obra figurativa, que destaca por la narrativa de una escena bíblica donde representa a Jesús sanando a los enfermos, realizada sobre una tabiquería de yeso y madera curva. El mural fechado por su autor en 1906, se encontraba originalmente en el Altar Mayor de la Capilla del Hospital Psiquiátrico de Santiago. Fue trasladado (gracias a que su soporte fue inicialmente una tela) y restaurado en el año 1986, encontrándose actualmente en el altar central de la Iglesia Castrense de San Ramón en Santiago de Chile. La obra fue elaborada sobre una capa de yeso, utilizando técnicas mixtas con zonas de empaste grueso de óleo y transparencias logradas con la pintura al agua (Ibíd. 1995). Los trabajos, dice Milan Ivelic en su análisis de las obras murales plasman esencialmente las técnicas tradicionales que consideran veladuras, empastes y procesos de secado que los acercaban claramente al cuadro (Ivelic, 1998). La mayor parte de estas obras constituyen “encargos específicos” (Ibíd.p.3) en los espacios públicos nacionales, pero como se ha señalado son una continuación del trabajo sobre el caballete en medianos formatos, destacando a su vez la multiplicidad de temas abordados por los creadores, el uso académico y mimético de la figura humana y paisaje respectivamente, signo de un proyecto plástico con ningún otro fin que no fuese el decorativo.



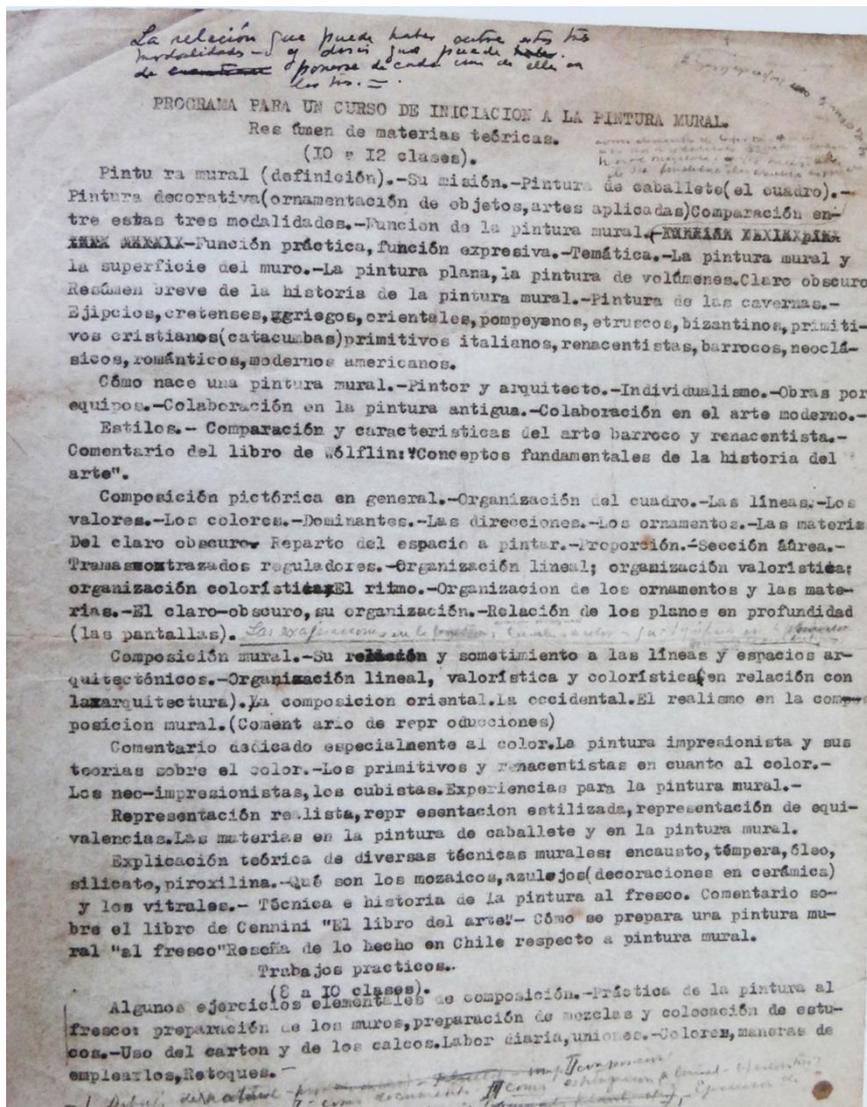
Detalle del mural de Pedro Lira en el Hospital Psiquiátrico. Imagen tomada de 800.cl

Como uno de los becados para estudiar en Europa y con el objetivo de profundizar en sus estudios sobre la pintura en el muro y generar la renovación de la enseñanza artística en el país, Laureano Guevara, antecedente primordial al historiar el desarrollo de la enseñanza y la puesta en práctica de propuestas muralistas “tiene la oportunidad de investigar el simbolismo y la “geometría secreta de la técnica” del mural (MNBA, 2008:34). Se estipula que los viajes por Europa y su conocimiento del alto Renacimiento le dieron el empujón para relacionarse activamente con la pintura mural. De ello, nacería también su amistad con Arturo Gordon, autor del ya citado mural de la Biblioteca Nacional en 1926 y que en 1929 invitado por el arquitecto Juan Martínez y junto al mismo Guevara desarrollan un proyecto muralista para el ya citado salón de Chile en la Feria internacional de Sevilla “con una alegoría a la agricultura, los obreros, y la presencia Mapuche (Ibíd.p.34). Del proyecto, que ganó el primer premio en decoración, se destaca que sus bocetos previos fueron del total gusto del arquitecto, y que “la planimetría equilibrada, la síntesis geométrica de los personajes y el color plano, corresponden a los nuevos conceptos del muralismo moderno, defendidos por Guevara. En sus murales “advertimos asuntos campesinos, las costumbres del pueblo y una luz inconfundiblemente autóctona, sin omitir las lecciones del fresco florentino. Es un arte

que une las formas tradicionales del Viejo Mundo, junto a escenas de temas nacionales, que definen la pintura Chilena” (Ibíd.p.10). Una de las cuestiones que se dejan entrever es que Laureano Guevara, Camilo Mori, entre otros, buscaron implementar proyectos que decoraran los espacios arquitectónicos. En el caso de Guevara los ministerios que rodeaban a la moneda, en el caso de Mori quien junto a la obtención de la personalidad jurídica de la Asociación de Pintores y Escultores de Chile, consideró importantísimo generar un reglamento “para que los edificios del Estado se complementaran con murales, vitrales, y esculturas, para el recreo visual de los habitantes de la ciudad” (Ibíd.p.36), y en el caso de Ricardo Cortez con la fundación de la Asociación de Artistas de Chile, exigía la presencia del arte en los establecimientos públicos. Dichas pretensiones serían claros indicios de lo que dejó en los artistas su pasantía en Europa. Dentro de sus grandes obras se destaca el mural “la vendimia” “proyecto que demuestra el entusiasmo que lo acogió al retornar de Europa, tratando de convencer a empresarios y personalidades públicas del agro para decorar los espacios con temas vernaculares” (MNBA, 2008:64)

La actividad del curso de murales dentro de la escuela de Bellas Artes presentó más dificultades que proyectos desarrollados, aunque hay que destacar que fue matriz de grandes exponentes de la materia, entre ellos el mismo Laureano Guevara, José Venturelli, Osvaldo Reyes, Gregorio de La Fuente, Fernando marcos y Orlando Silva. Las complicaciones habrían nacido en el mismo seno de la escuela, pues al reducido número de estudiantes que se mantuvieron en el curso, luego de un entusiasmo inicial, se le sumaron los juicios negativos de profesores y de los mismos estudiantes, en su mayoría dedicados a la pintura en caballete, sobre lo que consideraban un arte menor. Uno de los factores a mencionar tiene que ver con la situación del arte nacional en estos momentos, que inmerso en las propuestas europeas, especialmente el cubismo, tendía a

un desapego con la realidad o, como ya hemos mencionado, dejan lo estrictamente mimético o sensorial, cuyo modelo era preferentemente el paisaje, para hacer de su pintura un objeto nacido de lo mental, y ello claramente contrasta con las propuestas venidas del arte social y figurativo del maestro Sotomayor y muralismo mexicano, por nombrar a algunos, e incluso con las anteriores generaciones con fuerte acento regionalista.



Programa para el curso de iniciación a la pintura mural dictado por Laureano Guevara. Imagen tomada de Eduardo Castillo, Puño y Letra, 2010, p.51

El curso de pintura mural en la escuela de Bellas Artes, según Fernando Marcos, se definía por el sentido humanista dado por Laureano Guevara el que "lejos de constituir una expresión revolucionaria o política, era entendido como una práctica social"

(Castillo, 2010:60). Se podrían interpretar estas declaraciones como una toma de distancia respecto de lo que sucedía en México con la pintura mural y su sociedad, práctica desarrollada bajo las ideas generadas por la revolución, aunque también se plantea que los artistas que forman parte del curso “sienten afinidad con el muralismo mexicano tanto por su propuesta estética como por su vocación social” (Olensen, 2010:253), ello se ve reflejado en el uso de algunos recursos desarrollados por los mexicanos, entre ellos la tendencia a la representación de escenas cotidianas y personajes del pueblo con un tono contemplativo más que crítico. No obstante, en el plan de estudio se desliga de su función política planteada por los maestros mexicanos para ser estudiado como una técnica u objeto artístico decorativo en cuanto a su función o fin “la misión es decorar, ornamentar, adornar, no tiene una misión de propaganda” (Castillo, 2010:51) y, su vez, deja entrever que su utilización debe siempre estar supeditada a la arquitectura que lo soporta. Ejemplo de ello es el proyecto que Guevara presenta junto al entonces estudiante Camilo Mori en el cual proponen realizar murales con fines decorativos en los edificios del barrio cívico de Santiago. El mismo Mori, quien luego se alejaría de la actividad muralista, incluso criticando al mismo Siqueiros, propone en la asociación de artistas de Chile “un reglamento para que los edificios del Estado se complementaran con murales, vitrales y esculturas, para el recreo visual de los habitantes de la ciudad” (Olensen, 2010:252), iniciativa que se acercaba más al primer programa de Vasconcelos en México y al concepto de arte público planteado por Siqueiros, pero que manifiesta la pretensión más ligada a lo cosmético de su uso en la ciudad. Sin embargo, las propuestas muralistas de Guevara y sus estudiantes manifiestan el uso de ciertas características estéticas propuestas por los mexicanos “como la tendencia a la representación testimonial de escenas cotidianas y personajes del pueblo: imponiéndose en estas imágenes un tono acrítico, nostálgico y

El programa desarrollado por Laureano Guevara presenta incluso al pintor mural en su misión para con la arquitectura, a la cual había que mostrar un sometimiento a sus condiciones, teniendo en cuenta la proporción, espacio y estilo. Y en cuanto a su función, manifiesta que es expresiva “por medio de la forma y los colores éstos expresan algo. Como deben ser adecuados al lugar. Formas verticales y horizontales. Colores fríos y cálidos. Ornamentos. Temática. Función práctica. Ayuda a modificar ciertos aspectos de la arquitectura. Problemas de espacio y luz. Alejamiento o acercamiento de los muros” (Castillo, 2010: 52). Se desprende de la cita anterior que el sentido que los proyectos murales nacidos dentro del taller debían sostenerse por su potencial visual más que temático, es decir que los medios debían ceñirse a los fines o que la función acompaña a la forma. Propone como fuente de inspiración lo *natural modificado* tanto elemento compositivo como utilización del color, es así como las bases teóricas para este ítem eran los impresionistas, renacentistas y como referentes, en cuanto al cuidado de la superficie o soporte, el mundo clásico ejemplificado en las vasijas griegas y el uso del trompe l’oeil en frescos del *cuatrocento*. Este programa refleja sin dudas las influencias en el maestro Laureano Guevara, proyectado en el acento por la formación clásica en dibujo y pintura del curso, nombrando y destacando al Giotto, Cernini y Vasari dentro de los referentes a tomar en cuenta.

2. La influencia mexicana

No cabe duda de la influencia de los maestros muralistas mexicanos en varios de los participantes en el curso de murales de la escuela de Bellas Artes, lo que se hace aún más patente con el arribo, en 1940, de David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero a Chile, en calidad de invitados por el gobierno de Pedro Aguirre Cerda como colaboradores del gobierno radical de la época en el contexto de la reconstrucción del sur del país a causa del terremoto de Chillán, y la diplomacia entre los gobiernos que

buscaba alejar a Siqueiros de la sanción por atentar contra la vida de Trotsky en México un año antes. La estadía de este último en el país incluyó, además de conferencias en la Escuela de Bellas Artes y diversas charlas, la participación, según las fuentes, solicitada por los mismos muralistas asistentes, en la realización de un mural *Muerte al Invasor* entre los años 1941-42 en la Escuela México de la citada ciudad afectada. Entre los que colaboraron con Siqueiros se encontraban dos alumnos extranjeros que participaban en la cátedra de Laureano Guevara: Erwin Werner (alemán) y Alipio Jarmillo (colombiano), junto a los chilenos Gregorio de la Fuente, Camilo Mori, Luis Vargas Rozas y José Venturelli. Se destaca en este proyecto la reivindicación del carácter ilustrativo por sobre la decoración iniciada por el grupo de pintores chilenos participantes con veintiún retratos. “La vinculación entre Chile y México que dan origen a las pinturas de la escuela México contribuyen al primer contacto objetivo del movimiento muralista mexicano moderno con el ambiente artístico chileno, y el primer esfuerzo por el arte público en nuestro país (Robles, 2000). La obra buscaba ser un símbolo de la histórica evolución de ambos países y la unión entre el pueblo chileno y mexicano, constituyéndose en lo que Eduardo Castillo Espinoza llama “la primera gran manifestación del mural social en Chile” (2010:53). Este *Mural Social*, concepto propuesto tanto por Espinoza como por Ebe Bellange distingue las obras pictóricas cuyo tema es, el pueblo o los grupos trabajadores en primera instancia durante las décadas del cincuenta y sesenta, temática, que posteriormente llevarán su a la lucha por la democracia en dictadura.

Desde la década del cuarenta, el mural en Chile no será una pintura sobrepuesta a un muro como se desarrolló en muchos de los proyectos de la Escuela de Bellas Artes por una cuestión de espacio, e incluso en los encargos que se venían sucediendo para diferentes edificios, donde la tela se adhería al muro. Por el contrario, la pintura se

desarrolla directamente sobre el soporte, tomando este último gran importancia en los muralistas nacionales, cuya cuestión ya se venía fraguando como basal en la pintura de Siqueiros. Es un hecho entonces que el mural, a partir de la influencia mexicana, buscará el mejor efecto visual para el espectador. Se plantea que el artista debe tener la posibilidad de desplazarse libremente a lo largo del muro, en un relato de episodios, cuya distribución le da un sentido de conjunto y unidad (Robles, 2000). Ello queda perfectamente ilustrado en las palabras del mismo Siqueiros respecto a la obra que “está concebida como la pintura del total espacio arquitectural y no como la organización de varios paños aislados, esto es, de manera diferente a la que usaron todos los pintores del Renacimiento y siguen usando todos mis colegas muralistas de México” (Castillo, 2010: 54). Lo paradójico es que este ímpetu por llevar a cabo la experimentación con pigmentos y la misma superficie en la Escuela México (desarrollo de concavidades utilizando materiales nobles pero con escasa resistencia a las inclemencias del tiempo), produjo el rápido deterioro del mural, que tuvo que ser restaurado por Fernando Marcos en 1957.

Otro de los elementos que atestiguan la influencia del muralismo mexicano en el quehacer muralista chileno se presenta en 1953, cuando Fernando Marcos, de vuelta de su beca en México entre los años 1952 y 1959 donde fue ayudante de Diego Rivera y Siqueiros, junto a Osvaldo Reyes presentan el llamado *Manifiesto del Movimiento de Integración Plástica*, documento leído en la Escuela de Bellas Artes y que es firmado por Diego Rivera en la misma instancia. El escrito formula en un primer momento del escrito el contexto en el cual se encontraba el arte nacional “nutriéndose permanentemente de lo europeo, en el campo de las artes plásticas” (Ibíd.p.62), en un claro llamado de atención a las tendencias del momento. A su vez, destaca la actualidad de los países Latinoamericanos y sus relaciones, los que “están cada vez más

interesados en la unión Latinoamericana, no sólo para la solución de necesidades primarias, sino en una unidad más profunda, como es la unidad creadora, en el arte y la cultura, como resultado de una mutua comprensión” (Ibíd.p.62). Luego hace un llamado al rescate de lo propio, que considera venido del pueblo y de lo cual los artistas no se pueden abstraer “en su propósito de integración plástica y artística en general, podrían aportar obras coherentes y verdaderas que sobrepasen los límites estrechos en que actualmente se desarrollan algunos sectores plásticos antisociales, ausentes de nuestra realidad y fieles intérpretes de lo reaccionario y lo caduco” (Ibíd.p.62), ello con el ánimo de servicio al pueblo en cuanto justicia económica y social. El llamado les propone a los artistas realizar una creación con ánimo nacional, que nazca del pueblo, que estimule el arte popular, que a su vez sea universal y que luche en contra de los sectores “retrógrados y cosmopolitas, que hasta ahora han mantenido el arte y al artista plástico nacional, al margen de nuestro pueblo” (Ibíd.p.63). Las referencias al manifiesto del Sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores de México se dejan entrever claramente, principalmente en cuanto al rescate de lo popular como base para la creación artística, que se constituirá tanto en los maestros mexicanos como chilenos en el tema preferente en sus composiciones.

3. Proyectos y adecuaciones al estado

A la aversión que despertaba el curso de murales dentro de la Escuela de Bellas Artes durante la década del cuarenta por su forma distinta de llevar tiempos y procesos de producción, por su inclinación al dibujo a diferencia del manchismo dominante de los cursos dedicados a la pintura en caballete, caracterizados por la asistencia individual, al trabajo con modelos y breves ejercicios en pequeños formatos (Castillo, 2010), se le suman las circunstancias materiales donde se desarrollaba el curso de murales en cuanto falta de espacios físicos donde llevar a cabo una actividad que necesita de soportes de

dimensiones considerables para su realización, convirtiéndose el todo en el trampolín para la producción de proyectos murales fuera de la Escuela de Bellas Artes, primer bastión de la enseñanza del mural en Chile y claramente génesis de sus primeros exponentes. Las obras iniciales se realizaron en los muros de las salas que ellos ocupaban, lo que obligaba a borrarlos para volver al ejercicio, lo que reflejaba la carencia de muros en un momento donde el mural se hacía cada vez más demandado.

Uno de los primeros proyectos con actividad y uso de un espacio diferente al de la Escuela, diseñado por Fernando Marcos y presentado al profesor Laureano Guevara, que pretende extender el desarrollo del mural a otros espacios, data de 1945. Apoyado por el Ministerio de Educación, reconoce, según Castillo, “afinidad por el momento propiciado tras la venida de Siqueiros” (Ibíd.p.57). Este consistía en elaborar una serie de murales en las escuelas públicas chilenas, para lo cual se formó el Grupo de Pintores Muralistas del Ministerio de Educación compuesto por Fernando Marcos, Carmen Cereceda, Osvaldo Reyes y Orlando Silva, cuya meta era realizar obras sobre los muros de las escuelas públicas, de manera alternativa a un aprendizaje restringido al hermetismo de la Escuela de Bellas Artes y la breve vigencia de los ejercicios pictóricos desarrollados al interior de ésta. La iniciativa de los muralistas era un intento de generar alianzas entre la plástica y la educación, premisa del primer gobierno radical del Frente Popular en el “gobernar es educar” de Pedro Aguirre Cerda, y que incluso llevó a darle el grado de profesores de dibujo primario a cada uno de los involucrados, lo que resulta ser una prueba más de la relación con la educación que se quería establecer “recordando el precedente mexicano” (Ibíd.p.57). Uno de los espacios donde se ejecutaría el proyecto planteaba pintar gran parte de la recientemente fundada Ciudad del Niño, entidad creada en 1943 con el fin de acoger a niños en situación de riesgo social. Los trabajos finalizaron en el año 1946 con los murales “Danza del niño chileno”, a cargo de

Oswaldo Reyes; *Exaltación de la pareja de trabajadores*, de Laureano Guevara; *Los trabajos del Campo* realizado por Orlando Silva y *Homenaje a Gabriela Mistral y los trabajadores del Salitre* de Fernando Marcos⁹. A pesar del éxito del proyecto en esta primera etapa, que contemplaba un número mayor de escuelas públicas, la *Sociedad Constructora de Establecimientos Educativos* renuncia a continuar por el alto costo que significaría, ofreciéndoles como precaria opción, la ilustración de textos escolares (Ibíd. 2010). En el análisis de una de las obras finalizadas: *Homenaje a Gabriela Mistral y a los trabajadores del salitre* de Fernando Marcos, se nos presentan algunos de los elementos transversales dentro del mural de esta etapa. En la composición se mantiene la horizontalidad en su lectura, respetando los planos y la ejecución de las formas en cuanto detalles del primer plano y difusas particularidades en el segundo y tercero. La profundidad dada por proporción de las imágenes más que por un tratamiento de la perspectiva sitúa la línea del horizonte más arriba del punto de vista claramente con la pretensión de guiar el ojo del espectador. Las figuras están dispuestas en ritmos zigzagueantes siempre siguiendo la horizontal. En cuanto a las imágenes y figuras, observamos la férrea inclinación hacia el dibujo por sobre la pintura, la pretensión por desarrollar la exaltación de los personajes, provenientes, al igual que en la escuela mexicana, del trabajo obrero, en minas, carpintería, entre otros, y además los sucesos históricos que involucraron al pueblo Mapuche con los colonos españoles, se establece, sin duda, como un común denominador. Las extremidades casi desproporcionadas al cuerpo erigen personajes populares imponentes, fuertes y casi heroicos; cuestión entendible por las temáticas tratadas y su función dentro del proyecto, que se comprende como didáctico por la inclusión de Gabriela Mistral, enaltecedor del pueblo y sus ancestros.

⁹ En una nota publicada el jueves 21 de enero por el diario El Mercurio de Santiago se manifiesta la preocupación por estos olvidados murales en el edificio destinado a ser demolido.



Imágenes del mural de Fernando Marcos Homenaje a Gabriela Mistral y a los trabajadores del salitre, 1946 Ciudad del Niño. Imágenes tomadas de <http://pintorfernandomarcos.blogspot.com/2010/06/murales.html>



Condiciones del mural de Fernando Marcos en el año 2010. imagen tomada de kelp.cl

Sin lugar a dudas, este primer proyecto manifiesta una concomitancia con el paradigma impuesto por el gobierno, en una instancia educativa generada por él mismo, y, a su vez, la situación de los proyectos murales, cuya suerte estaba dada por la aprobación de recursos por parte del mismo Estado, cuestión que involucra tanto la temática como la puesta en obra, no incluyendo la forma o el estilo. Otro ejemplo de ello se había producido en 1943 cuando Gregorio de la Fuente, alumno de Laureano Guevara en el taller de murales y con claras influencias de la pintura mexicana, gana el concurso para desarrollar un mural en la Estación de Ferrocarriles de la ciudad de Concepción con la técnica del fresco. El mural tiene un sentido didáctico, muestra la ciudad con iconografía representativa de la historia de Chile. Se compone de tres paneles en donde se puede realizar una lectura horizontal de izquierda a derecha, en el cual se suceden imágenes de mapuches en sus diferentes actividades, en un paisaje característico de la zona. Luego, en el panel central, escenas de la invasión española y la lucha del pueblo mapuche con una figura monumental que representa a la ciudad de Concepción; a la derecha del mismo panel, como una muestra del progreso de la ciudad, se distinguen la locomotora y mineros, para finalizar con un panel a la derecha que representa a la familia y obreros descansando, tanto éstas como las anteriores figuras humanas se nos presentan fuertes de extremidades e imponentes en el plano. Sin tener certeza de las demás propuestas para este proyecto, nos adelantamos a decir que no había otra posibilidad en la composición que dar testimonio de la zona, el mural se adecua al muro, si, pero es más bien la temática la que se integra al contexto, pues siendo un espacio de tránsito no había espacio, creemos, para una iconografía distinta, y dada la base educativa del artífice, no existía otra opción de generar una lectura diferente de la composición.



Detalle del mural en estación de trenes de Concepción. Imagen tomada de gregoriodelafuente.com



Mural en Estación de Ferrocarriles de Concepción titulado "Historia de Concepción", Gregorio de la Fuente, 1943. Imágenes tomadas de gregoriodelafuente.com



Con el mural de Gregorio de la Fuente en la estación de Concepción se visualiza un marcado interés gubernamental en la década del cuarenta por estimular la creación de obras en espacios públicos. Se suceden desde la fecha un sinnúmero de otros proyectos que irían en la misma línea de difusión de temas relacionados a lo nacional, entre ellos los de: Jorge González Camarena *Presencia de américa latina* de 1964 en Chillán, José Venturelli en la editorial Universitaria de la Universidad de Chile en 1941, Julio Escamez mural farmacia Maluje de Concepción en 1957. Este grupo de murales y los antes mencionados manifiestan la “presencia persistente de los temas relacionados en la educación, la salud y el trabajo” (Olsen, 2010:263), elementos que, convertidos en iconos de esta etapa muralista han sido propuestos como la presencia de un “mural social” en Chile.

Merecido tiene mencionar y dimensionar la idea de un Mural Social, por el uso que se le ha dado en algunos textos como el de Ebe Bellange, Margarita Olsen Díaz, Eduardo Castillo Espinoza, siendo este último quien lo plantea con autoridad en su texto *Puño y Letra*. Se le ha llamado así a un conjunto de pinturas murales, cuyo motivo principal es la sociedad, el pueblo, sus luchas, costumbres y sueños, distinguiéndolos así de aquellos que surgen de las elecciones presidenciales de 1964, cuyo objetivo es esencialmente proselitista constituyéndose como soporte gráfico de las campañas presidenciales Socialista. Se designa como la primera manifestación del mural social en Chile el trabajo, citado anteriormente, realizado por David Alfaro Siqueiros en la escuela México de Chillán, sobre la base de la temática que Bellange designa como “verdaderos documentos humanos” (1995:23), pues desarrolla una composición donde se representan momentos de la historia de Chile, México y en general de Latinoamérica, constituyéndose como mensaje social. Ebe Bellange divide la pintura social en dos momentos o tendencias: la realizada por los grandes muralistas en el espacio público

oficial, entre ellos: Venturelli, Gregorio de la Fuente, Fernando Marcos, Laureano Guevara, entre otros; y la ejecutada, posteriormente, por las brigadas y talleres muralistas entre las décadas del sesenta y noventa del siglo pasado (Ibíd. 1995). La coyuntura política y social, tanto en Chile, con el advenimiento del Frente Popular, y la del extranjero, con la segunda guerra mundial, sugieren presentarlos como coadyuvantes del proceso de socialización vivido en el campo de las Artes y principalmente en la pintura “incorporando hechos contingentes de la realidad, sobre todo en sus notas trágicas” (Ivelic, Galaz, 1988:264).



Mural Muerte al Invasor realizado por David Alfaro Siqueiros en la Escuela México

Imagen tomada de lamuralla.cl

CAPITULO III:

1. Inicios de un callejero transitar

La primera parte de nuestra exposición sobre el mural en el territorio chileno presentó al mural como un fenómeno cuya procedencia lo ligó al campo de lo artístico con eco en limitados espacios, en su mayoría institucionales y con creadores nacidos al alero de la enseñanza de las clásica y academicistas técnicas de dibujo y pintura en caballete aplicadas en el muro. Categóricamente, no nos es posible llamar a ese primer momento “pintura callejera”, pues la condición básica, primaria, esencial para denominarla así es su presencia en el espacio público a intemperie, o bien de continuo tránsito peatonal, cuestión alejada de los intentos y concreciones de pintura mural durante los primeros cuarenta años del siglo pasado. Si bien sus temáticas generaron imágenes arraigadas en la historia y en el testimonio de Chile y el pueblo, sus ejecuciones pertenecen a un mural que no sale a la calle, que se presenta en espacios como ornamento, didáctica y acompañante arquitectónico. Sus ejecutores son parte de un reducido grupo de creadores que simpatizan con el proceso de descontento social llevado a las aulas universitarias cuya base es el auge del acceso a la universidad de estudiantes venidos de sectores medios.

Es en ese contexto en el que podemos comprender iniciativas político-teóricas respecto del arte nacional de artistas ligados al mural y a la academia como el manifiesto de integración plástica chilena, documento que vio luz en 1953, del cual ya hemos sustraído sus principales ideas y argumentos en el capítulo anterior. El momento del arte nacional era, según el propio manifiesto, el de una permanente irradiación de las vanguardias europeas. Sin embargo, como se ha destacado, el mundo del arte en Chile ya mostraba signos de cambios hacia adentro. Y con ello habría llevado el lenguaje

pictórico a un “punto crítico” (Ivelic-Galáz, 2009:153). Este punto crítico se establece o genera por la incorporación a la pintura en caballete de elementos como la arpillera, el papel fotográfico, entre otros recursos fuera de serie para la académica pintura nacional. Tiene un giro a una instancia diferente como clásicamente se pensaba en cuanto a modos y motivos: “en otras palabras se suprime cualquier intermediario que filtre la realidad que se quiere presentar, y es aquí donde el contexto tiene primordial importancia” (Ibíd.p.153), pues se incorporan objetos salidos de la misma realidad material a una informal propuesta en un soporte bidimensional cual collage de objetos integrados, compuestos. Para los artistas de este momento “ir más allá de la pintura consistió en ir más allá de las apariencias para ingresar a la órbita de los problemas humanos más candentes” (Ibíd.p.155). Esta postura frente a la pintura y la injerencia del contexto se hace evidente en la década del 60` con Hugo Marín, Virginia Errazuriz, Francisco Brugnoli, Mario Irarrázabal, Hernan Puelma, Carlos Leppe, Catalina Parra, Carlos Altamirano y Juan Pablo Langlois, cuyas obras generaron principalmente una ocupación diferente del espacio expositivo de la galería con los elementos nacidos o extraídos del cotidiano, acusando un traspaso de las fronteras en cuestiones formales de la pintura y claramente de los motivos pictóricos.



*Reportaje, 1966,
Francisco Brugnoli.
Imagen tomada de
portaldearte.cl*

El influjo del arte, en la década del sesenta, se presenta bajo el fundamento del discurso latinoamericanista que abogaba por la liberación política y económica, denunciando la “dependencia” de los paradigmas foráneos. Este interés por lo latinoamericano genera una fuerte inclinación por la lectura de Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Gabriel García Márquez, José Martí; fomenta escuchar a Violeta Parra y apreciar la pintura de Roberto Matta, Rufino Tamayo o Wilfredo Lam.

Respecto de la función que el Arte adquirió en este momento “la opción crítica asumida frente al contexto chileno y latinoamericano, implicó una práctica del arte muy distinta a la establecida. No se sitúa al margen de los problemas cruciales que aquejaban a la comunidad, y no fueron observadores neutrales de espectáculos destinados a una exploración puramente visual o una especulación solo formal. Se ubicaron en el centro mismo de los problemas para abordarlos desde el arte” (Ibíd.p.154). Destaca el desarrollo de trabajos con objetos que manifiestan marginalidad y percibibilidad como diarios, revistas, objetos de uso cotidiano, ropa, entre otros, tomando como tema y reflexión el contexto y contingencia nacional.

2. Primeras incursiones en intemperie

En la realidad social y artística esbozada anteriormente el Taller de Muralismo en la Academia de Bellas Artes pierde importantes gestores para refundarse en la Escuela Experimental Artística, fundada en 1948 y cuyo primer profesor de pintura mural fue Fernando Marcos, recién llegado de México, viaje que le valió ayudantías a Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Marcos se convertiría en director del establecimiento entre 1957 y 1971. Lo siguieron como docentes del mismo curso Laureano Guevara y Osvaldo Reyes, cuestión que destaca Castillo Espinoza, constituyéndose en un elemento a observar, pues varios de los que lucharon por la orientación de la enseñanza del

muralismo en la Academia de Bellas Artes terminaron por establecerse en la Escuela Experimental Artística. Sin embargo, el desarrollo del programa resulta restringido a la teoría, pues al igual que lo ocurrido en la Academia de Bellas Artes, los espacios con los que contaba no permitían el desarrollo de proyectos en grandes formatos sobre los muros dentro de la misma escuela.



Taller de pintura mural en Escuela de Bellas Artes, 1963. Imagen tomada de Eduardo Castillo, Puño y Letra, 2010, p.56

Para Castillo Espinoza “la práctica del mural en Chile reconocerá un momento importante hacia la década de 1960, cuando los artistas plásticos salen a intervenir el espacio público en adhesión a la tercera postulación de Salvador Allende a la presidencia” (Castillo, 2010:64), ello en las ciudades de Valparaíso inicialmente¹⁰ y posteriormente en Santiago. Resulta interesante relacionar los aspectos académicos antes propuestos respecto del poco espacio para la práctica del mural y, a su vez, la situación del arte y la sociedad nacional con estas primeras incursiones del mural en intemperie. Salir a la calle constituye una apuesta por lo contextual y social que ya se

¹⁰ Una crónica publicada por Patricio Cleary (Araucaria, nº 42, 1988), cuenta como habría nacido el primer mural de propaganda política en Chile, en Valparaíso, en Julio de 1963, en el contexto de la campaña presidencial en el que destacó el Partido Demócrata Cristiano con una estrella, inaugurando el uso de los muros como soporte para una propaganda, tendencia a la cual se suscribiría la izquierda chilena.

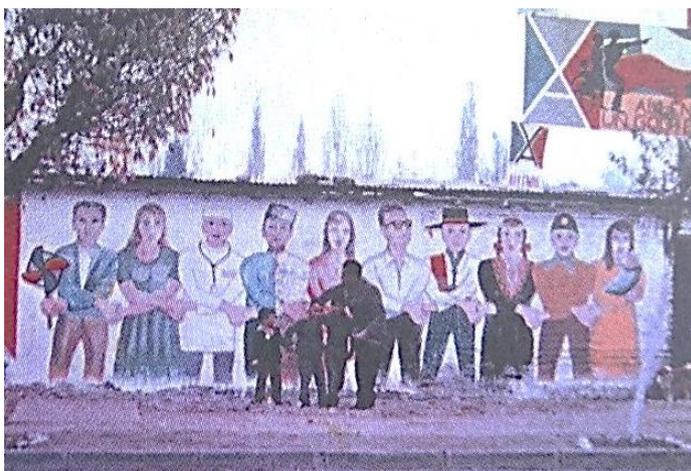
venía dando en la pintura nacional con la incorporación de elementos extraídos del entorno material, con ello parece perfectamente probable que aquellos interesados por la pintura mural también hayan apostado por estos procesos productivos con arraigo en lo público, punto de encuentro finalmente de estos artistas “informales” una vez que estos se incorporaran definitivamente al proyecto artístico y cultural del gobierno de la UP. A su vez, hemos destacado que en el campo político la calle se transforma en una forma más visible de las demandas por parte de los movimientos sociales, venidos en más con tomas de terreno¹¹, de fábricas y luchas con las fuerzas de orden en las revueltas callejeras o los llamados “reventones sociales” (Salazar, 2012). En suma, tenemos tres elementos que, en su justa medida, se relacionan al converger en la intemperie, en el espacio público, en la calle. Es en la calle, en el espacio social y material abierto donde parte del arte del momento arranca los materiales y las historias; es en el espacio público donde se plasman las demandas ciudadanas del mundo universitario y los movimientos sociales; y es en la calle donde la política y los partidos políticos desarrollan la batalla propagandística, donde los artistas con inclinaciones políticas definidas, en este caso de izquierda, inscriben imágenes en el soporte rígido del muro para desarrollar obras con motivos definidos y posturas claras.

Símbolo utilizado para la tercera campaña de Allende a la presidencia de la república. Imagen tomada de Patricio R. Plaza, Pintura callejera chilena, 2011, p.12



¹¹ Destaca la toma de terrenos de la zona sur poniente en 1957 por pobladores venidos de las orillas del Zanjón de la Aguada, constituyéndose en la primera de este tipo en Chile, dando origen a la actual población La Victoria en la comuna de Pedro Aguirre Cerda.

En un comentario extraído del libro *Puño y Letra*, Luz Donoso, una de las involucradas en estas primeras salidas a la calle plantea que “el desarrollo de estos trabajos obedecía a la inquietud de los artistas por tomar posición en el contexto político señalado por la campaña electoral” (Castillo, 2010:66). Estas primeras intervenciones a intemperie reunieron a un heterogéneo grupo de participantes, entre los que se contaban artistas de cierta trayectoria como Luz Donoso, Hernán Meschi, Carmen Jhonson y Pedro Millar, así como también, estudiantes de arte, trabajadores y pobladores, destacándose sus proyectos como murales con un agudo contenido político y social, siendo este tipo de intervenciones el que habría asentado las bases del mural callejero en esos mismos términos entre los años 60 y 63 (Bellange, 1990), ilustrando las problemáticas sociales con un sentido crítico, más sin llegar al lenguaje de propaganda.

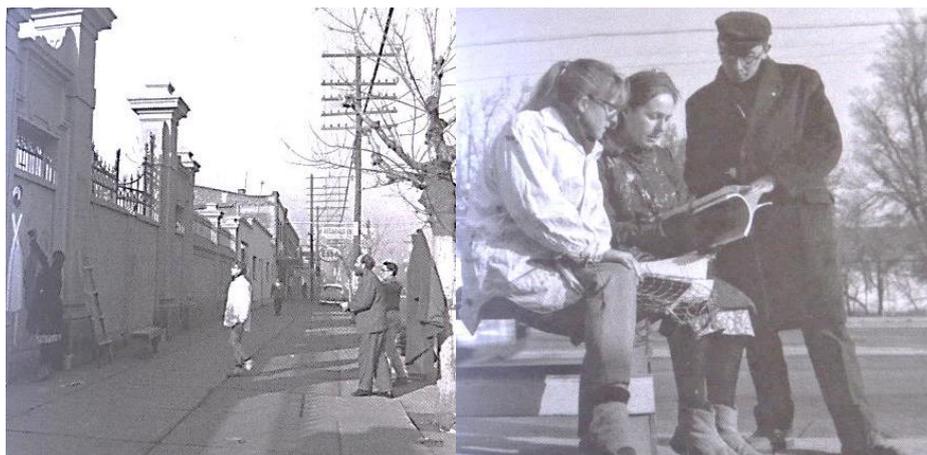


Ejemplos de murales realizados durante el año 1964. Imágenes tomadas de Eduardo Castillo, Puño y Letra, 2010, p.68 y 69.



Tanto Ebe Bellange como Eduardo Castillo dan cuenta de estas primeras incursiones en la calle entre los años 63-64. Dentro de este grupo destacan las pinturas realizadas en las murallas de la entrada poniente del hospital Barros Luco para la tercera candidatura a la presidencia de Salvador Allende, donde es notoria la técnica de dibujo académico con carboncillo y pintura al óleo, el uso de la figura humana y la representación de escenas de la vida hospitalaria que reafirmaban cierto carácter informativo, en complemento con pequeños escritos¹², e ilustrativo de la vida en el hospital. La división de los paneles permitía escenificar de manera diferente cada uno, haciendo de su lectura una actividad parcelada, individual, como cuadro u obra en bastidor, pero con un transversal motivo, atingente al espacio, cálido en colores, manifestando armonía y respeto por el paciente; en la calle Ñuble, se hace presente nuevamente la figura humana con representaciones de cinco mujeres de simples vestimentas, superpuestas tres de ellas; una de las figuras frontales mantiene un ramo de calas (lo latinoamericano) entre sus brazos, mientras las dos mujeres restantes despliegan un lienzo alusivo a la décima comuna de Allende, todo ello acompañado de promesas de gobierno con un carácter y claro ánimo informativo; en La Granja, el mural llamado “homenaje a la mujer” con una estética muy cercana a José Venturelli representa nuevamente un grupo de mujeres, esta vez con sus brazos engrosados, fuertes y la “A” y “V” símbolo del Allende Vencerá.

¹² No nos es posible establecer con certeza lo que dicen pues los planos y ángulos de las fotografías que han llegado hasta nosotros no lo permiten.



Cesión fotográfica tomada por Luz Donoso a la intervención con murales del hospital Baros Luco en 1964. Imágenes tomadas de Eduardo Castillo, Puño y Letra, 2010, p.67



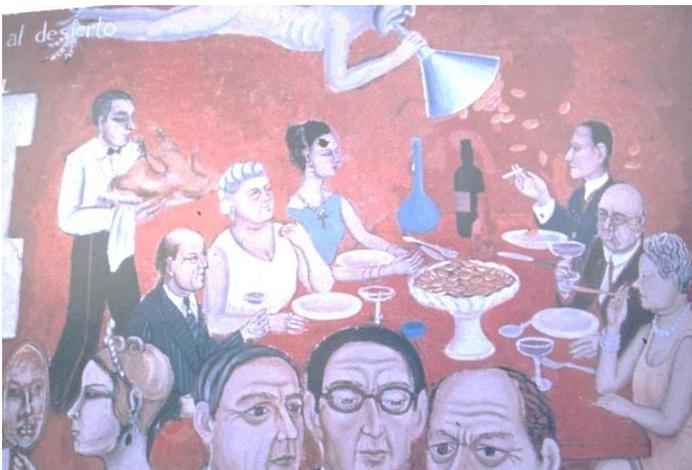
Cesión fotográfica tomada por Luz Donoso a la intervención con murales del hospital Baros Luco en 1964.



Imágenes tomadas de Eduardo Castillo, Puño y



Murales en los muros perimetrales del hospital Barros Luco. Imágenes tomadas de Ebe Bellange, El mural como reflejo de la realidad social en Chile, 1995, p.35.



Mural pintado durante la campaña electoral de 1963. Imagen tomada de Ebe Bellange, El mural como reflejo de la realidad social en Chile, 1995, p.38.

En general, las pinturas a las que hemos hecho referencia se relacionan por la presencia de la representación humana, la crítica a los grupos dirigentes y capitalistas, y la puesta en escena de diferentes labores del mundo obrero, minero y popular nacional, todos ellos en mediano y gran formato con una marcada presencia de las técnicas venidas de la pintura en caballete, tanto en el trazado de los elementos como en el trabajo con el color, luces y sombras. Todos los ejemplos mantienen siempre las figuras humanas en grupo, superpuestas, nunca solas o individualizadas, desarrollando como motivo la comunión, el proyecto social en conjunto, ¡cómo no!, si debían cumplir con ser representativas del pensamiento de izquierda que animaba su puesta en la calle. No hay sensación de profundidad ni personajes sobresalientes, principales o icónicos, de hecho sus fisonomías parecen ser parte de un molde previo, cambiando sólo algunos de

sus rasgos como el color de sus ropas el largo de los cabellos, el color de sus ojos, en pro de su uso y diferenciación. Según testimonios recolectados por el profesor Eduardo Castillo Espinoza, este tipo de pintura demostró la simpatía del mundo del arte por el proyecto político de Allende, no pretendieron derivar a un lenguaje visual masivo como el del cartel y nunca hubo por parte de los actores de estas obras una renuncia a sus inquietudes plásticas por la propaganda política, aunque en muchas de ellas se hace presente la “V” de victoria y la “A” de allende unidas y pintadas con los colores patrios, sumado a la inserción de textos informativos y propagandísticos. Esto último parece ser claramente contundente al preguntarse por el pensamiento de oposición y su actitud frente a estas manifestaciones pictóricas, a lo cual se refiere Eduardo Castillo señalando que “si los sectores adversos reaccionaron medianamente al rayado y borrado de varios trabajos, el denominador más social, cultural y artístico, y el no constituir explícitamente un lenguaje de agitación o protesta, determinó la relativa duración de algunos trabajos como el del río Mapocho” (2010:74). El mural realizado en los tajamares del río Mapocho, en el año 64, resulta ser icónico del momento que presentamos. Aparecen en el plano nuevamente grupos de figuras humanas femeninas y masculinas, rostros superpuestos y en tumulto, mineros en su diaria y peligrosa labor de bajar al mineral, también figuras femeninas con canastas de frutas junto a un caballo que lleva la pesada carga del carro que claramente alude al mercado central, espacio comercial y popular que sirve como telón de fondo al gran mural; a su vez personajes relevantes de la historia política nacional como Emilio Recabarren y José Balmaceda. Desarrollado en un espacio de alto tránsito de público, manifiesta la toma de posición frente a la cuestión social, todo ello integrado con textos demandantes e informantes. Esta composición, de lectura horizontal metonímica por donde se la observe, proyecta la idea de manifestarse grupalmente, de pugnar por los derechos de los trabajadores y la

construcción de identidad popular, estableciendo una labor de educación para con el transeúnte, el que es llamado a cuestionarse respecto de las riquezas nacionales, a relacionar la representación con el contexto e informarse. Se presenta también, como clara convergencia con el mundo del arte, respecto de las colaboraciones en su hacer “prueba de un desmarque institucional (del arte) y de un conflicto entre arte y política, entre el espacio cerrado del mundo del arte y el espacio multiplicado de la calle” (Rodríguez, 2011:20).



Vista de mural pintado en tajamares del río Mapocho, 1964. Imagen tomada de Eduardo Castillo, Puño y Letra, 2010, p.71.



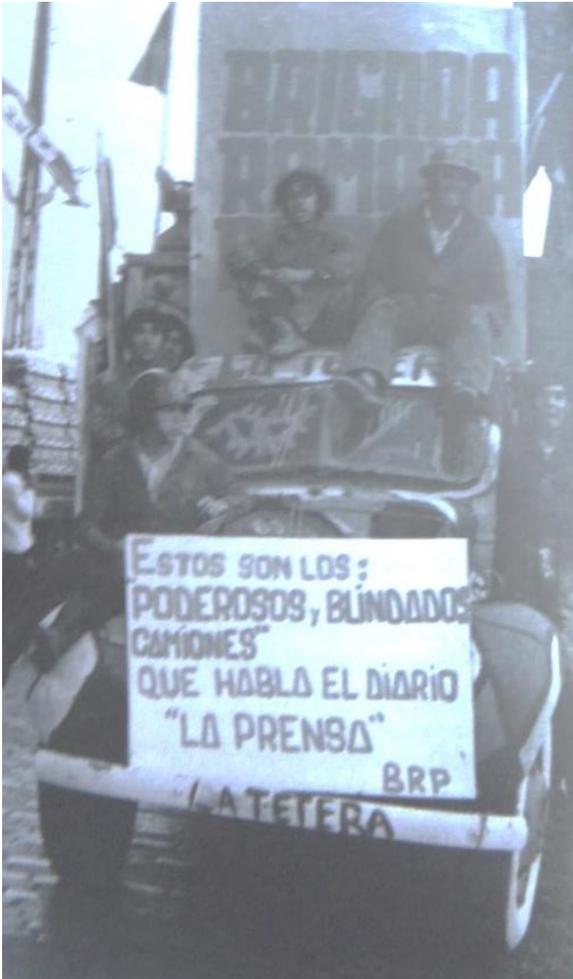
Detalle de mural en Tajamares del río Mapocho, 1964. Imagen tomada de lamuralla.cl

3. La apuesta por la propaganda y su ampliación en el espacio público.

Las propuestas pictóricas muralistas en la década del sesenta variarían sus elementos, mas, continuarán insertándose en la calle. A la penetración de una pintura con alto contenido social y simpatía por un proyecto político se le suma la necesidad de utilizarla concretamente como herramienta y eje fundamental de comunicación de las ideas propuestas por el ala Allendista en oposición a la maquinaria puesta en marcha por su adversario Eduardo Frei Montalva. “La cercanía a la campaña de 1970 será el factor que determinará una preocupación partidista por constituir oficialmente equipos de propaganda” (Castillo, 2010:74) y la gestación de una orgánica al interior de estos. Nacen de esta necesidad las brigadas muralistas, que ligadas directamente a los partidos políticos, estarán a cargo de la comunicación visual del nombre y las consignas Allendistas. Estos se transformarán en un medio de expresión colectivo integrado por grupos anónimos, trabajadores del arte, pobladores y estudiantes comprometidos con el nuevo movimiento social, al igual que el proceso desarrollado a mediados de los sesenta. Tanto el Partido Comunista como el Socialista crearán sus propias brigadas, Brigada Ramona Parra del primero, Inti Peredo y Elmo Catalán el segundo¹³. Los murales desarrollados en periodo de elecciones generaron pinturas donde predominó fundamentalmente la tipografía por una cuestión de tiempo y lectura. Tiempo por la rapidez de pintar en forma clandestina y lectura sobre la base de la idea de una rápida asimilación del mensaje por parte del transeúnte o pasajero en movimiento. Ello constituye la génesis de lo que se verá tiempo después en los murales contra la dictadura

¹³ Sus nombres provenían de mártires de la lucha y revolución en Latinoamérica. La BRP nace en 1968 y toma el nombre de Ramona Aurelia Parra Alarcón, joven perteneciente al partido Comunista que con sólo 18 años fue asesinada en un acto que solidarizaba con los trabajadores de la pampa en la Plaza Bulnes en 1946. La brigada Inti Peredo nacida en 1969 toma su nombre del revolucionario boliviano nacido en Cochabamba Guido Alvaro Peredo Leigue “Inti”, quien murió a manos de la policía boliviana el mismo año de su fundación. La brigada Elmo Catalán tomó su nombre del periodista chileno Elmo Catalán Avilez, quien junto a su compañera partiera a participar de la campaña del Ejército de Liberación Nacional en Bolivia, muere en 1970 durante la misma campaña.

en los años ochenta y precisamente en el bombardeo propagandístico contemporáneo ya oficializado y legalizado desde fines del siglo veinte hasta nuestros días.



Izquierda: transporte llamado "La tetera", que sirvió a las BRP para desarrollar el trabajo de propaganda entre 1970 y 1971. En página siguiente, rayado realizado por la BEC en 1971. Imágenes tomadas de Eduardo Castillo, Puño y Letra, 2010, p.80 y 83.



En el periodo electoral, la consigna, el nombre del candidato y las propuestas de gobierno habrían sido los trabajos sobre el muro que más florecieron en las calles de las grandes ciudades del país. Con un programa de intervención consensuado las brigadas desarrollaban su trabajo militante en un proceso parcelado, dividido en etapas donde también se ponía en hecho un aprendizaje de técnicas y movimientos que hicieran de cada pintada una veloz producción amén del riesgo de pintar sin permiso en muros sin concesión. Cada momento de esta verdadera performance tenía sus actores diferenciados con objetivos específicos. Los primeros en aparecer eran, e incluso en la actualidad son, los trazadores, quienes aplicaban las primeras líneas para conformar las letras o figuras; posteriormente aparecían los rellenadores y fondeadores (si venía al caso) de las letras pintadas en la pared, para dejar paso al fileteador, quien realizaba una gruesa línea negra en el contorno de cada una de las letras¹⁴. Todo este proceso se realizaba en muy pocos minutos bajo la atenta mirada de otro grupo de militantes a cargo de la vigilancia. Ello también comprometía conocer los pasos a seguir para escapar de la policía sin dejar “compañero” ni material de trabajo.

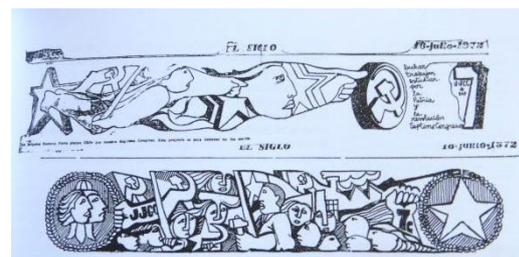
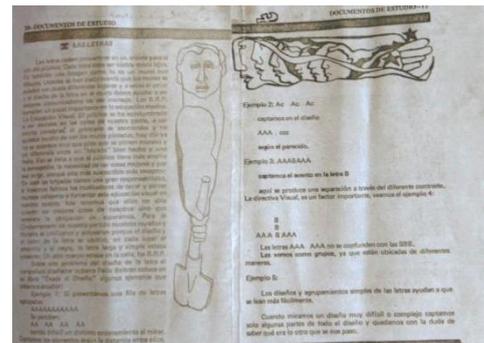
¹⁴ Esta técnica fue patentada por las BRP caracterizando sus trabajos y siendo emulados por otros grupos y brigadas muralistas.



*Grupos militantes en proceso de propaganda a inicios de los años 70. Imágenes tomadas de Eduardo Castillo, *Puño y Letra*, 2010, p.93 y 94.*

En un documento no fechado expuesto por Eduardo Castillo Espinoza en su libro *Puño y Letra* de una reunión de las Brigadas Ramona Parra, podemos comprender aspectos de su génesis, formación muralista, y objetivos del proyecto brigadista. El escrito describe entre apuntes y borrones las características del trabajo de las brigadas Ramona Parra cuya finalidad era sacar la palabra y el programa a la calle, creando un equipo especializado en propaganda, integrado por jóvenes, obreros, estudiantes y campesinos, que constituían cerca de 150 brigadas a nivel nacional (Castillo, 2010:102). Lo que contrasta en la misma página con el trabajo propagandístico anarquista desde Recabarren, al que califican como sin especialización y desordenado, aunque toman de esa experiencia la rapidez y su clandestinidad. Aquí nos encontramos con una tendencia a estructurar y ordenar el proyecto brigadista desde su elaboración, sentando las bases y estableciendo argumentos históricos, educativos y experienciales de su puesta en práctica. Ello nos parece que constituye también una orientación didáctica y un uso político específico, en cuanto existían razones y estrategias para desarrollar los diferentes proyectos y formar a los participantes, todo ello en un “constante aprendizaje y preocupación permanente en el buen trabajo” (Ibíd.p.103). En otro documento que integra Castillo Espinoza, boletín de las Brigadas Ramona Parra de 1972, se expone,

como manual de apreciación visual del trabajo brigadista, una educación visual, en donde no sólo se hacen patente las ideas comunicacionales dadas al mural, sino también la función de las BRP, las que “cumplen un rol importante en la educación masiva” (Ibíd.p.107), adjudicándole al “pueblo” el ahínco por contar con estas manifestaciones pictóricas en los espacios públicos.



Textos distribuidos por las brigadas Ramona Parra entre sus militantes. Imágenes tomadas de Eduardo Castillo, Puño y Letra, 2010, p.106 y 107.

La apuesta de las brigadas muralistas en la recién ascendida Unidad Popular al gobierno de Chile fue esencialmente comunicar y establecer un abecedario gráfico y simbólico que los diferenciara e hiciera legible y masivo el proyecto. Los mensajes sustancialmente tipográficos o con “letradura” (Rodríguez, 2011) tenían la función no sólo de informar respecto del programa del gobierno con consignas como “cobre para

chile”, sino también de estimular a los trabajadores a “elevar la producción” o a tomarse el poder y las industrias. La cuestión del uso de los elementos gráficos en los murales llevó a que en el contexto del aniversario de la BRP se propone complementar las letras con imágenes. A esta misma postura se inclina las BEC que incorpora a personas ligadas al arte y que cambian la consigna por textos tomados del Che Guevara o Pablo Neruda. Es precisamente en este punto en el que nos parece necesario detenerse para entender y quizás precisar que las discusiones respecto del valor del mural en la sociedad pueden haber sido realmente robustas en ese entonces. Pensamos que la posibilidad de pintar de día, con el gobierno a favor y con un número no menor de adeptos al proyecto sí fue factor importante para la masificación de este tipo de pintura, más no necesariamente el único.



Ejemplos de murales realizados durante el gobierno de Salvador Allende. Imágenes tomadas de Eduardo Castillo, Puño y Letra, 2010, p.97.

Si nos proyectamos al contexto social y cultural nos encontramos con una sociedad involucrada en el proceso de transformación propuesto por la Unidad Popular; los sindicatos, bien o mal, haciéndose parte gravitante de la producción; la inclinación, desde mediados de los años sesenta, hacia una cultura de masas y popular, donde la música, con la denominada *Nueva Canción* hace su aporte indiscutible a las futuras generaciones, y en el mismo campo cultural la emergencia de instituciones como la editorial *Quimantú*, y su proyecto de lectura masivo, para las grandes mayorías. Además, el análisis del proyecto cultural y educativo nos da ciertas pistas respecto de la visión de país que se proyectaba en el documento, y que se tradujo también en el quehacer pictórico muralista, en cuanto al acento puesto en la apuesta por un hombre nuevo, una visión crítica de la realidad, lucha contra el individualismo, valoración del trabajo humano, abogar por los valores nacionales contra la colonización cultural; por el acceso de las masas populares al arte, la literatura y los medios de comunicación contra su comercialización. Todo ello se vio reflejado en la composición, en la simbología, en la temática de la pintura que salió a la calle en grandes formatos como herramienta comunicadora hacia las grandes masas. El puño levantado, los rostros intercalados, superpuestos, adyacentes a banderas de países con inclinaciones políticas y culturales convergentes a la mirada de la izquierda chilena, fueron la clara manifestación de un programa, de un uso de la pintura para diseminarlo en el espacio político de lo público. Los murales se insertan en los centros educacionales como la Escuela Industrial de Conchalí (1971), La casa Nacional del Niño (1973), el sindicato de El Teniente en Sewel (1973). A su vez, se desarrolló una red de colaboraciones con artistas como José Bálmes, Gracia Barrios o Roberto Matta. Fernando Daza, nacido en los talleres de Laureano Guevara realiza murales en las faldas del cerro Santa Lucía a Gabriela Mistral, en la industria ex Sumar, en el club la República, y un mural colectivo llamado

Alegoría de la integración de Latinoamérica en La Florida. También se monta la primera exposición llamada *brigadas muralistas* entre abril y mayo de 1971, patrocinada por el recién creado Instituto de Arte Latinoamericano, en el cual se expusieron los trabajos de las Brigadas Ramona Parra e Inti Peredo. Ello para Patricio Rodríguez Plaza evidencia que el muralismo fue capaz de infiltrarse en el mundo del arte, y a pesar de una especie de anestesiamiento del mural dentro de la sala de exposiciones, la calle fue expuesta, reordenada en un esquema museal donde “lo que había sido una experimentación en el mundo de la cultura con respecto a la calle - exposición, trabajo pedagógico, participación en conjunto con las brigadas- se fue transformando en una producción *insitu*, cuya característica principal fue el cuestionamiento y la renovación de las discusiones y las producciones de arte. Las fronteras tienden de este modo a borrarse pero eso no autoriza a declararlas inexistentes” (2011:24).



Mural pintado en el sindicato de la mina de cobre “El Teniente” en homenaje a la nacionalización del cobre, 1973. Imagen tomada de Ebe Bellange, El mural como reflejo de la realidad social en Chile, 1995, p. 49.

La actividad muralistas como se conoció en los momentos que acabamos de describir sufre una fuerte transformación, una vuelta a sus orígenes durante los últimos años de la UP. Sus propuestas dejaron de lado lo figurativo, icónico, simbólico y tendencia hacia lo estético, para retomar la tipografía en apoyo al decaído y asfixiado gobierno de Allende, “se centraron más en la escritura de textos de gran formato, en señal de apoyo al gobierno y su debilitada posición en los medios de comunicación masivos” (Morales, 2012:44). Surgen nuevas brigadas para oponerse al proceso de desarticulación y derrocamiento de la Unidad Popular, como la brigada Rodrigo Ambrosio del Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU). Morales destaca que al no haber una forma unitaria o única de propaganda pro gobierno entre las distintas agrupaciones, entendible por los diferentes partidos u organizaciones que integraban el ejecutivo, se apreció el surgimiento de ciertos conflictos que para la historiadora brasileña Carine Dalmas “expresaron en el espacio público la dificultad del gobierno para mantener una unidad de acción” (Ibíd.p.44), observándose en sus imágenes la dualidad entre el PC y el PS, lo que habría impedido la unidad de la coalición, dificultando la toma de decisión.

4. La actividad muralista callejera pos golpe

En términos gruesos, luego del golpe de Estado se generó un silencio de la actividad muralista tanto de propaganda como de un tinte más artístico u estético, “el periodo entre el 11 de septiembre de 1973 y la segunda mitad de los años 70 implicará la anulación del mural en el espacio público. La censura y la destrucción de las obras afecta mayoritariamente lo realizado por las brigadas, pero también la obra de antiguos muralistas como Fernando Marcos” (Castillo, 2010:138). Ello enmarcado en lo que Herrazuriz y Quijada han llamado en su libro *El Golpe Estético*, un “desmantelamiento

abrupto de todo proyecto cultural levantado por la Unidad Popular, clausurando organizaciones de base, suspendiendo la organicidad artístico-cultural vinculada a los partidos de izquierda y centro, se desmantela también el aparato estatal que mantenía también una activa gestión en los circuitos populares, reprimiendo a los artistas y progresistas” (2012:13). Instituciones como la Escuela de Bellas Artes se ven reprimidas, cerrándose exposiciones como la de Guillermo Núñez en el Instituto Chileno Francés en 1975 o publicaciones como el *Quebranta Huesos*, desarticulando, a su vez, espacios de creación y circulación cultural ajenas a los principios de la junta de gobierno. Se impuso, por el contrario, el carácter nacionalista, de seguridad nacional y de recuperación histórica mediante la circulación de publicidad, la manipulación de los medios de circulación y la institucionalidad educacional para establecer tales paradigmas. Se impone una “construcción cultural, acorde a la idiosincrasia chilena y contundente a lo que se denominó el deber ser nacional” (Ibíd.p.14).



Proceso de “blanqueo” político de los muros de Santiago posterior al golpe de Estado.

Imágenes tomadas de Luis H. Errázuriz y Gonzalo Leiva, 2012, p.20 y 21.

El mural, en este contexto, se ve como una herramienta de uso político vástago del antiguo gobierno terminando por reprimir su injerencia en los espacios público bajo lo que se ha llamado la “operación limpieza” (Ibíd. 2012). Operación en la que se suprimió la utilización de modas, colores, pelos largos, y que generó el cambio de nombre de calles, villas y escuelas¹⁵, llegando a eliminar murales “tan pronto como los militares tuvieron el control del poder se inicia la limpieza de los muros, calles, parques y el entorno urbano en general” (Ibíd.p.14), tarea puesta en marcha por un aparato público destinado a ello, en conjunto con entes privados y los propios ciudadanos a los que se les encomendó borrar no sólo la UP sino todo lo que rememorara su actuar en la política, economía y cultura. Se borran, bajo esta premisa, un sinnúmero de murales en el país, entre los que destacan el que conmemoraba los 50 años del partido comunista en los muros de contención del río Mapocho realizado en 1972 y aquel en el cual colaboraron las BRP y Roberto Matta “El Primer Gol de Chile” en la comuna de la granja.



El primer gol de Chile previo a ser tapado con numerosas capas de pintura. Imagen tomada de radio.udechile.cl

¹⁵ Al respecto Herrázuriz y Quijada insertan en sus anexos listas de cambios de nombres de calles y denominaciones de escuelas que respaldan la operación limpieza a la que hacen referencia.

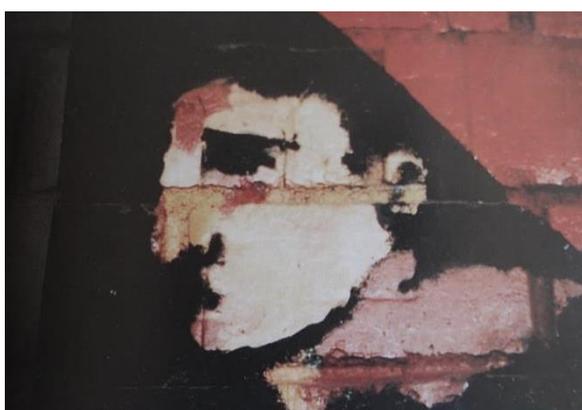
Esta limpieza se constituyó en el espacio público como una elaborada estrategia de desmantelamiento del pensamiento de izquierda, pero más aún significó el ostracismo de lo político en el espacio público erradicándose con ello la estética de la Unidad Popular o de disidencia de los puntos de encuentro ciudadanos. Por un largo periodo de años, el mural pasa a ser parte de telones de fondo, lienzos, papelógrafos y la prensa política alternativa. Fuera del país, principalmente en Europa, los artistas exiliados realizan diferentes proyectos en conjunto con colaboradores de los países visitados principalmente en Francia, Italia y España con la Brigada Pablo Neruda constituida por José Balmes, Gracia Barrios y José Martínez. También nace la Brigada Salvador Allende y Víctor Jara en Alemania, la Brigada Luis Corvalán, la Brigada Juntos Venceremos y Pintores Antifacistas. El trabajo se realiza entre los años 74 y 78 con el fin de hacer visible la situación política y represiva que se vivía en Chile. Dentro del país aparecen ciertas posturas y acontecimientos que intentan rearmar la escena artística, entre ellas la llamada *Escena de Avanzada*, que entre 1977 y 1979 desarrollaron propuestas performáticas, instalaciones e intervenciones ligadas a la vanguardia internacional y a la contingencia nacional. También participó la fotografía y su faceta documentalista que con *la Asociación de Fotógrafos independientes A.F.I.* logró ayudar en el esclarecimiento y seguimiento de muchos casos de detenidos desaparecidos e injusticias cometidas por el régimen militar; los circuitos alternativos de exposiciones y discusiones críticas en torno a galerías como Cal, Enrico Bucci y el Centro Cultural Mapocho, el Instituto Francés de Cultura, el Goethe Institut, el Instituto Chileno Británico, universidades, capillas, sindicatos y mutuales.

El mural es silenciado en los espacios públicos hasta entrada la década de 1980, reapareciendo como una forma de expresar las inquietudes y protestar contra la

situación social, política y económica que vivía el país especialmente en los sectores más marginados. Salazar plantea tres posibles hipótesis a la tesis de la génesis del levantamiento de las masas: inicialmente la crisis económica de 1982 sería la gatilladora de tal inicio de insurrección; también se refiere a cierto descontento y frustración social como generadoras de las movilizaciones, y por último, se refiere a cierta reivindicación de identidades y proyectos de autonomía, lo que posicionó a aquel nuevo movimiento social. Sin embargo, recalca que “las protestas poblacionales combinaron sentimientos de frustración e irritabilidad, en especial el segmento juvenil y de desempleados, los más golpeados con la política neoliberal del régimen” (Salazar, 2002:126). El movimiento social será entonces el que gestará las condiciones para el advenimiento de una nueva actividad muralista, ligada más a diseminados grupos y talleres de pintura mural de acción contra el gobierno que a una orgánica partidista similar a la de los años setenta particularmente populares, colectivas y transitorias.

Estas apuestas muralistas protagonizadas esencialmente por nuevas agrupaciones brigadistas, talleres plásticos, estudiantes de arte, colectivos de artistas y aficionados se integraron al movimiento de descontento social en los primeros años de la década de los ochenta, ejemplo de una postura que busca conflictuar el homogeneizado espacio público. Pintan, preferentemente, en las universidades, desde donde se genera una importante disidencia. Se ocultaban entre la muchedumbre, en las protestas, para plasmar en los muros la convocatoria a la lucha, a la insurrección, a la movilización. Sus funciones, sus usos dentro del espacio público eran levantar al pueblo, informar y expresarse en un medio restringido por la dictadura, y por algo, y con justicia, se le llamó el diario del pueblo. Entre los grupos germinados en este momento encontramos a la Asociación de Plásticos Jóvenes A.P.J., quienes nacen al alero del taller 666 en 1979

y que desarrollan sus actividades pictóricas en proyectos propios como en el Homenaje a la Revolución Nicaragüense y también en proyectos destinados a sindicatos, entre ellos el de la industria *Panal* y *Goodyear*. Varios de sus integrantes forman parte de otros talleres, tanto en su formación como en su desarrollo, entre ellos el *Taller Amistad*, la Brigada Hugo Rivero y la *Brigada América Latina*. Se rearticulan las brigadas *Ramona Parra* y *Elmo Catalán*, y dentro de la misma izquierda, esta vez cristiana, nacen la *Unidades Muralistas Camilo Torres* y la *Brigada Muralista Pedro Mariqueo*, “característica principal de las brigadas en este segundo momento será la desvinculación de quienes formaron parte del proceso interrumpido tras el golpe militar, y las tensiones generadas en su trabajo por el cruce entre la iconografía proveniente de los setenta y nuevos referentes que modifican el imaginario de la izquierda chilena” (Castillo, 2010:150). Ebe Bellange se refiere a las funciones de estos murales en los cuales “predomina su afán por informar, con una iconicidad polisémica rica, que unida a un texto asegura una comprensión adecuada, y también, ayudándose de una variada simbología constituiría un proceso de educación y de integración” (Bellange, 1990:68).



Destalles del mural pintado por la Asociación de Plásticos jóvenes en la huelga de los trabajadores de la empresa PANAL en 1980. Imagen tomada de Ebe Bellange, El mural como reflejo de la realidad social en Chile, 1995, p.56 y 57.



Murales pintados en la población La Victoria y en homenaje a Santiago Nattino durante la década de los 80.



Imágenes tomadas de Ebe Bellange, El mural como reflejo de la realidad social en Chile, 1995, p.71.

En el campo político- social en 1986 se apacigua la efervescencia bajo el acuerdo suscrito por los partidos excluidos de los poderes del Estado en dictadura bajo el argumento de la desintegración social que se vivía en el país en ese momento (Salazar, 2002). “la revuelta de los pobladores se analizó únicamente como expresión de anomía, no reconociéndosele su carácter de movimiento” (Ibíd.p.130), siendo marginados al no ser reconocidos como partidos políticos. El acuerdo entre derecha y quienes conformarán posteriormente la Concertación de Partidos por la Democracia propicia la reaparición de la propaganda política en los espacios de tránsito, utilizándose para ganar adeptos a la campaña del NO en las grandes concentraciones, aunque, en paralelo, surgieron agrupaciones como *La Garrapata*, que no confluían con las propuestas de la

recién creada *Concertación*, tanto en las instancias pre plebiscitarias como en las elecciones posteriores.



Mural pintado por la extinta brigada América Latina. Imagen tomada de Ebe Bellange, El mural como reflejo de la realidad social en Chile, 1995, p.68.



La imagen da cuenta del insipiente uso de la pintura en aerosol a finales de los 80. Imagen tomada de Ebe Bellange, El mural como reflejo de la realidad social en Chile, 1995, p. 72.



El uso de las plantillas de estencil va a la par con la utilización de la pintura en aerosol. Imagen tomada de Ebe Bellange, El mural como reflejo de la realidad social en Chile, 1995, p.92.

Bajo esa contingencia, muchas brigadas se reúnen en la Coordinadora de Talleres y Brigadas Muralistas, cuyo primer antecedente de existencia y convocatoria a pintar es en la concentración realizada en la carretera norte-sur de Santiago días antes de la consulta plebiscitaria. También reaparecen las siempre latentes BRP, BEC, y la propuesta tipográfica, ácida y comunicativa de la *Brigada Chacón*¹⁶. Esta coordinadora generó instancias de propaganda también para la campaña del “NO” en 1989, cuyo trabajo se realizaba principalmente en la calle, aunque esto habría sido relativo, pues, no todas las agrupaciones se prestaron para dicha posición ya que “muchas brigadas ocuparon las concentraciones para hacer saber su parecer del momento histórico, pero que no estaban bajo la forma de propaganda” (Morales, 2012:100). También ganan espacios de exhibición artística realizando una exposición en la galería Enrico Bucci por el taller de difusión popular. Su trabajo se vio expandido sobre espacios céntricos de la ciudad, los cuales permanecían en su mayoría vetados para el mural con características críticas y propagandísticas, lo que “hizo sentir que ciertos espacios se liberaban del

¹⁶ Eduardo Castillo Espinoza le dedica varias páginas a esta agrupación en su libro *Puño y Letra* (Eduardo Castillo, 2010).

régimen dictatorial” (Ibíd.p.97), emergiendo principalmente en el contexto de protestas y actividades de disidencia contra el régimen, pero con los ritmos propios de un periodo complejo en cuanto al uso de los espacios públicos. Desde la técnica, se utiliza la plantilla de estencil aplicadas con espray con rostros de ejecutados o desaparecidos, se suman colores a la restringida paleta de látex de sus antecesoras, los que en su mayoría se mantiene planos, aunque también se utilizan distintos tonos y matices para generar sombras, luces y una insinuación de profundidad, ello quizá, reafirmando el inicio de una pequeña apertura espacial a la que tuvieron acceso estas agrupaciones, que en términos de factura colinda y hermana con una ganancia de tiempo inédita en los años ochenta. Surge una evidente hibridación visual e iconográfica junto a una ampliación del repertorio simbólico y temático venido del cómic, la publicidad y estilos pictóricos datados y estudiados por la historia del arte, surgiendo agrupaciones que se preocupan por el tema de los derechos humanos, la ecología, la paz social, reivindicaciones populares, entre otras.





Presencia de la campaña del "NO" a fines de los 80. Imagen tomada de Ebe Bellange, El mural como reflejo de la realidad social en Chile, 1995, p. 78 y 79.

La etapa final de la *Coordinadora de Talleres y Brigadas Muralistas* se da en el contexto de la Gira Poblacional de Muralistas, que junto a agrupaciones de la misma índole realizan un proyecto llamado “el color salió de gira por los derechos humanos”, circuito que pretendía instalar el tema del abuso a los derechos humanos durante la dictadura y la justicia que se esperaba de este nuevo proceso democrático. El proyecto se lleva a cabo con una planificación diferente en cuanto a los lugares a intervenir y las temáticas a tratar, estableciéndose que el tema de los derechos humanos estaría matizado por contenidos ligados a la ecología. Ejemplo de ello es el cambio de lugar de la actividad llamada “Pintando los Tajamares del Mapocho”, acción pictórica que, arbitrada por el alcalde de la Municipalidad de Santiago Jaime Ravinet, es trasladada a otros cinco puntos de la capital. Posteriormente, ya disuelta esta coordinadora, se crea la *Coordinadora de Arte Colectivo Autónomo* entre 1993 y 1994, cuyo objetivo era coordinar el trabajo de brigadas y talleres muralistas a nivel metropolitano, la diferencia con su precedente era precisamente su carácter autónomo de los entes gubernamentales planteándose principalmente “establecer sectores de murales en las poblaciones, conservar la memoria histórica del mural como expresión social y popular, rescatar y restaurar lo realizado en otros periodos” (Bellange, 1995:106).



Mural pintado por la Asociación de Pintores y Escultores APECH en la carretera Norte-Sur en 1990. Imagen tomada de Ebe Bellange, El mural como reflejo de la realidad social en Chile, 1995, p. 92.

La actividad muralista callejera, no finaliza al disgregarse estos colectivos en el ya matizado campo político del espacio público. Más bien se pluralizan las propuestas y dinamizan las técnicas. Aparecen las agrupaciones inclinadas y ligadas a clubes de fútbol, quienes hacen del muro un soporte propicio para la marca y definición sectorial de los gustos, también se masifica el uso del spray y con ello la multiplicación de las marcas, egos y clandestinos rayados. Las ciudades de Chile en su crecimiento experimentan el uso de su fáctica materialidad por las a veces estereotipados graffiteros que inscriben sus chapas en el deambular por sus calles y avenidas. Son tildados de vándalos, perseguidos por leyes y posteriormente cooptados por quienes visualizaron una oportunidad en esas mismas imágenes y procedimientos.



Murales cuyo origen es la identificación con un club de fútbol. Imágenes tomadas de Patricio R. Plaza, Pintura callejera chilena, 2011.

CAPITULO IV:

1. El mural en el Santiago centro-sur del siglo XXI, Atisbo crítico a la ciudad actual.

Santiago se ha convertido hace ya algún tiempo en una ciudad ocupada por numerosas construcciones comerciales, habitacionales e industriales, red de caminos asfaltados sobre y bajo tierra, sistemas de trenes subterráneos, delirante transporte público, deslumbrantes pantallas led, vitrinas, juegos electrónicos de azar por doquier y publicidad por montones. Todo ello en la vorágine del consumo y pseudo-narrativa absorbente y distante a la vez. Las calles, sus avenidas, su expansión inconmensurable han desarticulado esquemas, desglosando en fluctuantes clases económicas, sectorizando los grupos, disgregándolos, parcelándolos en pos del dinamismo articulador de sueños económicos, prosperidad material y usufructo del habitante. Es sabida la dispersión producida en la década de los ochenta, formando verdaderos guetos en las comunas periféricas al gran Santiago¹⁷. Las familias con menos recursos, escasa educación y ávidas de habitación fueron empujadas, excluidas del centro comercial y administrativo, invitadas al desarraigo, expulsadas y escondidas. Muchas de estas intervenciones habitacionales han amparado, hace algunas décadas, la panacea posmoderna de los centros mercantiles multifacéticos o malls. Según sus diseñadores, como estímulo al arraigo, oportunidad, comodidad, y no exclusivamente de consumismo, ocultamiento y personalización del mismo como realmente parecen ser. En esos míticos espacios públicos se reproduce el desmesurado ánimo por el traslado,

¹⁷ Me refiero a comunas como San Bernardo, Puente Alto, La Florida, Peñaflo, entre otras, las que han acaparado gran parte de la migración hacia la periferia, y consigo un desarraigo y desapego a sus nuevos espacios.

por el movimiento constante hacia ninguna parte, reductor de relaciones interpersonales, cruel ostracismo entre los cuerpos.

Ampliando los conceptos la ciudad contemporánea salvaguarda el consumo como “opio de las masas”, traducido en asilamiento, desapego inherente al espacio visitado, individualismo exacerbado en la emergencia del no habitar. Se han naturalizado como *no lugares*, espacios alienantes, sin más sentido que su incapacidad de forjar el diálogo con el sujeto ni de estos entre sí, la imposibilidad de la polis. Los asentados en la ciudad, preferentemente en las periferias, más aislados y desposeídos, parecen revelarse en ocasiones a la imposibilidad de ser habitantes de los espacios abiertos pero restringidos. Ellos mediante intervenciones corpóreas, grupales o individuales de carácter performática colisionante, ocupando, llamando la atención o pintando sus muros revisten singulares contraposiciones, intermitentes experiencias, del hombre por el espacio, del individuo por la comunidad, de la comunidad por el lugar.

El atisbo a la realidad del Santiago de nuestros tiempos, con su parcelización de la vida, la dispersión de las comunidades y difusión del ideario mercantilista, refleja lo que ya desde mediados del siglo pasado caracteriza la sociedad de consumo: La ciudad como lugar de reunión y conflicto necesita dejar de serlo, el desarrollo de las naciones necesita estabilidad, que el comercio no sea afectado y ello pasa claramente por alejar a los grupos, desarraigarlos, distanciarlos de las vías de contacto dialógico y hacerlos caer en el constante contraste. La polis del diálogo, el conflicto y participación como necesidad humana, da paso a los *no lugares*, aquellos donde la transacción, los clientes, administrados, consumidores, menos los ciudadanos se desenvuelven. Son espacios donde no hay identidad ni relacional ni histórica (Augé, 2004:84). A diferencia del *lugar*, según Marc Augé, está en la convivencia y la intimidad cómplice de los habitantes (Ibíd. 1978), el *no lugar* los disgrega. Los espacios de reunión ya no son tal,

para manifestarse la autoridad define circuitos, para encontrarnos con otros ciudadanos en demanda de algún derecho deben haber permisos de por medio, o bien desarrollarse en lugares señalados por el diseño sistemático, gobierno comunal o el ejecutivo de turno. Todo impide la discusión, no es posible la detención, el observar se hace insostenible, la detención imposible pues la apuesta es la evasión de los cuerpos, la no inferencia ni interferencia en los asuntos públicos.

La necesidad inherente de relacionarse del ser humano, hizo de la ciudad ese lugar de encuentro. Santiago permite la reunión pero no el estancamiento, a ello el gobierno responde con represión, nadie puede pararse frente a un edificio sin ser observado por el panóptico gubernamental traducido en cámaras, dispositivos de seguridad del contenedor policial, mimetizado entre la muchedumbre, sembrando la desconfianza, dividiendo para gobernar. Las personas prefieren comprar e irse a sus hogares en vez de confluir con pares y diferentes, es insoportable la tensión del *estar*, siempre el *estuve* o *estaré* caracteriza nuestro andar, quizá signo de la memoria emergente del toque de queda, las barridas policiales, o el juicio Kafkiano de los años ochenta. Pero más aún, la inhibida y casi extinta necesidad de posicionarse y hacerse del espacio como lugar público, con excepciones de índole grupal y sentenciada a la sectorización y extinción por parte del órgano contralor central.

Las estrategias alienantes y sus pormenores son variados. Zygmunt Bauman, en su libro *Modernidad líquida* (2003) apunta a dos modos planteados por Lévi-Strauss para describir las modalidades que se han ocupado a lo largo de la historia para inhibir el enfrentamiento de las otredades: *la antropoemia* y *la antropofagia*, términos aplicados a los espacios públicos no civiles. La primera consistiría en vomitar, expulsando a los otros considerados irremediabilmente extraños y ajenos: prohibiendo el contacto físico, el diálogo y el intercambio social, que en la actualidad (de manera refinada) serían la

separación espacial, los guetos urbanos, el acceso selectivo a los espacios y lo prohibición de ocuparlos (Ibíd. 2003). La antropofagia, se caracterizaría por el aniquilamiento de lo otro diferente por medio de la inclusión, haciéndolos idénticos, indiferenciados del cuerpo (sociedad) que los ingirió.

El diseño de la urbe actual insiste en distraer a los habitantes enajenándolos, sin la posibilidad de enfrentarse más que en *over times* de manifestaciones grupales sectoriales alejadas operativa e ideológicamente. El espectro desarticulador de reunión se percibe, se otea, se siente pero no sensibiliza. Los espacios públicos ocupados, mas deshabitados, derivan de la flagrante ausencia de hábitos de civilidad; “enfrentan las consecuencias potencialmente dañinas de la ausencia, aunque no promoviendo el estudio ni la adquisición de esos hábitos, sino volviendo su posesión irrelevante, de hecho innecesaria, en la práctica del arte de la vida urbana” (Ibíd. 2003:110). No es inusual, por tanto, que quienes quieran hacerse parte del espacio público, yuxtapuesto al privado y viceversa, lo hagan alternando el conflicto de la manifestación, por ejemplo con el rayado, el mensaje, “chapa”, mural o consigna, alertando, ocupando, pero en pocas ocasiones perteneciendo o articulando relaciones donde el espacio-tiempo sea más prolongado y menos circunstancial.

El espacio público espectral, casi indiferenciado del privado, desestima el conflicto del diálogo, parece funcionar en términos físicos y simbólicos, mas no en la práctica. Las apariencias de éste aniquilan cualquier ánimo de comunión, evita al ciudadano demandante de relación, necesitado de construcción social, para mantener su cotidiana y lucrativa existencia en pos del consumo y la alienación. Los paseantes le temen a la interferencia, al castigo por interferir, haciéndose patente el desánimo, pues es mejor regresar a casa y ver televisión. Sin embargo, el *no lugar* no sentencia a muerte el *lugar*, en muchas de las poblaciones periféricas al “gran Santiago” la construcción del habitar

ese lugar se hace de manera furtiva y parcelada pero no menos notoria. La población La Victoria, Lo Hermida, Villa Francia, entre otras, distanciadas de los centros de poder y consumo revitalizan los espacios con murales, consignas, intervenciones musicales, peñas, conciertos al aire libre, etc. Son antecedentes y constantes en la lucha del monótono vivir, utilizando el carnaval, fechas históricas, arraigando, situándose en gresca permanente con la ausencia del espacio privado, invocando la ocupación, reasignándoles un rol, haciéndolos suyos.

Patricio Rodríguez Plaza en su libro *Estética Urbana* plantea que sería la ciudad en donde tienen lugar los aspectos más perseverantes de la cultura latinoamericana y, por ende, donde la experiencia de lo estético juega un papel importante. No como muestra museal, sino como elemento diverso (2011). Estas palabras colaboran sustancialmente al momento de construir un discurso respecto de la situación de esta ciudad chilena, pensando especialmente en el habitar sus espacios y sus resultados en cuanto conformación de sujetos que la frecuentan. El trajín del palpar la ciudad, en pro de trámites, trabajo, responsabilidades o sólo y revolucionariamente caminar, constituye ser absorbidos por la multiplicidad de estímulos sensoriales que emergen uno tras otros y unos sobre otros simultáneamente. El sonido del tránsito de los automóviles, las bocinas de los mismos, las escuálidas conversaciones (cada vez más escuálidas), los olores (no sólo de comida), el tanteo a las boletas, a las pasarelas- menos a los cuerpos y nuevamente a las boletas, y sobre todo las imágenes, los carteles anunciantes, los afiches conquistadores de los notorios muros, las pantallas de deslumbrantes, centellantes colores, las bombillas, las caras, los contornos, las tonalidades, etc. Todo ello constituye una amalgama de experiencias estéticas diferenciadas en lo cotidiano. La ciudad latinoamericana y Santiago, en este caso, asume la condición de continente de imaginarios e impulsor de puestas en práctica y exposiciones desarticuladas y

multitudinarias de experiencias, vivencias, contingencias deslumbrantes que inquietan, y no en pocas ocasiones, aturden a los transeúntes. Se constituyen en lo que Armando Silva llama “formaciones narrativas”, modos de mostrar y autorrepresentar la vida, lo cual en la realidad conecta con las razones profundas de la identidad social (Silva, 2006:122).

Las calles de la ciudad han devenido, a su vez, diversidad y personalización de las entregas relacionales, es decir, de lo que solicita atención y/o consumo. Las ciudades chilenas han sido abarrotadas en las últimas décadas por millares de imágenes principalmente venidas desde la publicidad, otras menos del malestar ciudadano y por cierto otra prolífica e innumerable cantidad de manifestaciones muralistas. Preponderando las primeras sobre las segundas y terceras, el soporte, el muro, la pared parece comparecer en una actitud palimpsestuada de su utilidad. La calle anima su intervención, abre sus brazos al ingreso simultáneo del consumo y la demanda social, situaciones dicotómicas pero generadas paradójicamente en simultaneidad. En una de las esquinas aparece un grupo no menor marchando por la gratuidad de la enseñanza en el sistema educativo chileno acompañados de numerosos rayados y estencil alusivos a la demanda y en su extremo la pantalla led invita a tener la experiencia de comprar en el nuevo mall de estación central. Este ejemplo nos ilustra que en su legítimo estar, la urbe acoge miradas divergentes, distanciadas pero hermanadas en su continente.

De este acerbo multimedial, en el que se generan las imágenes, emerge una seducción a la que nos exponemos en el tránsito ciudadano caracterizado por un contexto de *personalización*. Este término que tomamos de Giles Lipovetsky, tiene su origen en lo que llama *seducción continua*, proceso general que tiende a regular el consumo, las organizaciones, la información, la educación y nuestras costumbres (2007). Caminando tanto por avenidas, calles, recovecos y pasajes, nos enfrentamos a la constante aparición

de imágenes que nos inquietan para ser absorbidas, animando nuestro consumo, apreciación o bien su cuestionamiento. Este proceso de personalización consiste en multiplicar y diversificar la oferta, cambiando homogeneidad por pluralidad, austeridad por la realización de los deseos (Ibíd.p.19). De esta manera cada vez que vagamos por la ciudad nos exponemos a una vorágine de ofrecimientos de los cuales resulta difícil abstraerse, en su análisis emergen mensajes que apuntan a un receptor específico, mientras aquel no solicitado ya tendrá su llamado cuerdas más adelante. Este proceso de personalización nos hace libres de elección, nos aleja de un común actuar en pos de ejercer nuestro derecho a satisfacer demandas inmediatas e individuales. Parece que estas imágenes y los escaparates nos hablan de frente, precisamente a nosotros, inquietando nuestro actuar atrayéndonos con un suave y cautivante llamado.

La acumulación de carteles publicitarios, dibujos, rayados, murales y graffitis amplían la oferta de miradas, pues son amplios también los oferentes. La lucha generada en su aparecer es insípida, formal y contingente. Unas destrozan las que había y luego estas mismas imágenes serán desplazadas, tapadas, borradas o desgarradas por otros cuyo interés es siempre aparecer. No hay un conflicto ideológico ni de principios (en apariencia), en esta ciudad actual, lo que vale es el proceso de indiferencia en el que todos los gustos, todos los comportamientos pueden cohabitar sin excluirse, todo puede acogerse a placer (Ibíd. 2007). Esta indiferencia acarrea la posibilidad de que una imagen publicitaria conviva perfectamente con una de carácter político contestatario o con una pintura mural lúdica o proselitista, que la imagen del Che Guevara se lleve en una polera al igual que una estampa de la conocida bebida o una marca de ropa.

Esta ciudad diversa, heterogénea en su habitar e imaginar condiciona no sólo el pasar sin observar (colapso de lo sensible), también es lugar de interrelaciones interrumpidas, fragmentadas, diluidas. La conversación, el aprendizaje en y entre otredades constituye

una hazaña, pues hay demasiado con que trincar el encuentro con el otro, desde los dispositivos de audio individuales e individualizantes, pasando por las múltiples imágenes que se nos presentan, hasta la introspección, que provoca la avalancha del circular, el andar por sólo transitar, por acercarse al punto de reunión, sin tiempo, sin interrupciones que enriquezcan la experiencia. Es solícito avanzar, no desde una mirada futurista, sino sólo pragmática, física, material, que conforma sólo al ser conseguida como meta.

Santiago de Chile se ha visto revestido por el anuncio, la venta es necesaria, el andar resulta espasmico. La atracción y grandilocuencia de los anuncios inquiera el mirar aunque no el observar, el espacio transformado en soporte del mercado, del consumo, “allí donde el mundo real se transforma en simples imágenes, las simples imágenes se transforman en sus reales, en motivaciones eficientes de un comportamiento hipnótico” (Debord, 2003:18). Quien se arrime al trazado urbano ciudadano se encontrará ineludiblemente con los destellos del led o bien con la transparencia de la vitrina y sus artilugios y artículos. Los muros no lo hacen mal, pues lentamente colaboran con pegatinas muy elaboradas en grandes plotters seduciéndonos, acaparando nuestra atención. Los edificios han incorporado la publicidad en grandes mallas de contención, los cuerpos esculturales de modelos femeninos, el producto en plena utilidad, resultan la decoración, la manifestación de un mundo de la imagen y el artificio. Los espectadores se confunden, la conversación parece un murmullo sin importancia ante tal espectáculo multicolor que anuncia la bebida, el programa, el evento. El aislamiento se vuelve imposible de contener “la alienación del espectador en pos del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa así: cuanto más contempla, menos vive, cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de necesidad, menos comprende su propia existencia y sus propios deseos” (Ibíd.p.30). Ese

contemplar sin vivir, esa imagen espejo proveniente del entorno visual simulacro de sí mismo hacen que esas mismas imágenes se vuelvan vacuas, insulsas, perecederas. Arrumadas en un rincón de la existencia pasan sin dejar más huella que el momento alucinante del destello o imponente envergadura monumental, sacian su comprensión fugazmente, tan fugaz como el interés prestado “es cierto que el espectáculo implica una diferencia, un *acontecimiento* que captura la atención y el interés del sujeto, pero supone también un cierto marco de verosimilitud, lo que hace posible su rápida lectura y también su asimilación” (Rojas, 2005:153). Es la inmediatez de su presentación mediática la que nos muestra una realidad desarticulada de un verdadero *estar*, lo que va aconteciendo resulta imposible de pensar, cavilar, el ritmo lo impide y también el vacío de las imágenes silencian los cuestionamientos y la crítica.

La ciudad a la que tenemos infinito acceso aparece como espectacularidad y acontecimiento, inhiben su discusión, sus imágenes son la potencia que ampara su atractivo. La seguridad de estar vivenciando un espacio público dado por cierta apertura del espacio privado, del cual sólo nos queda la incerteza de su amplitud, nos ha hecho caer en la potencia de las intervenciones urbanas de carácter festivalezco, donde en cada instante reaparece el fantasma del simulacro. Atendemos a grandes comparsas traídas desde el extranjero con fuegos de artificio e imponentes producciones que nos hacen abstraer, mientras ciertos carteles nos recuerdan que *Santiago A Mil* y el *Gobierno de Chile* son quienes hacen posible junto a sus auspiciadores la espectacularidad de este acto público.

En su libro, *La ciudad Latinoamericana: apuntes sobre su conocimiento teórico y usos cotidianos*, Patricio Rodríguez Plaza hace referencia a Michael De Certeau y su analogía del tránsito y caminar con el nombrar, es decir, del peatón con el lenguaje. El acto de caminar sería como el acto de enunciación de la lengua, mientras caminamos los

espacios se vuelven lugares, se crean en el encuentro con las formas y colores, como nombrándolos, adquieren significado para el paseante. En esta retórica el habitante se reapropiaría de los lugares, no sólo los visita sino que los resignifica, los apunta en el tránsito y los registra en la imagen, olfato, tacto, sabores, “los espacios urbanos no sólo son la suma de componentes físicos sino que están constituidos también con ladrillos de materiales intangibles: recuerdos, huellas, afectos, etc. (Rodríguez, 2007). La ciencia del urbanismo, y los diseñadores del mismo alejados del cuerpo y alma que generaron las ciudades, han dado un giro a lo material que hay en ellas, atendiendo casi exclusivamente a las condiciones físicas de los territorios, número de habitantes, superficie, densidad poblacional, su delimitación político administrativa, entre otras. Y como no, si la ciudad y los imaginarios que ampara permanecen silentes, alejándose de las variables culturales que gestan la vida en la ciudad, preponderando, subsumiéndose a la función que, seguida por la forma, hacen que todos los actos que componen la cotidianidad urbana deban reducirse a una claridad instrumental susceptible de resplandecer y destacarse formalmente. Sus habitantes adelgazan su condición creativa para abstraerse y acudir sin intención de modificar, sólo ocupar y consumir. De esta manera las ciudades Latinoamericanas, y por supuesto Santiago de Chile, padecen todas de todo o parte de ello, existiendo como una contemporaneidad disgregada, moviéndose a través de retazos temporales y espaciales venidos de horizontes disímiles, todas ellas marcadas por lo heterogéneo de sus posturas y ánimos, por el crecimiento desmesurado de la construcción en pos de la urbanización, disgregación y condiciones funcionales de las mismas, anulando la memoria, blanqueándola, como lo plantea Tomás Mulián al referirse a la realidad nacional: “un elemento decisivo del Chile actual es la compulsión al olvido. El blanqueo de la memoria es una situación repetida en sociedades que

vivieron experiencias límite. En ellas esta negación respecto al pasado genera la pérdida del discurso, la dificultad del habla” (1997:31).

El corte de la dictadura para pasar a una pos consigné, no solamente la entrada en el juego político de los grupos que se apenarían, enquistarían y encarnarían como uña durante más de veinte años en el gobierno, sino, además, como se ha dicho, una insólita y modelada apertura del espacio ciudadano a la presencia del sujeto e individuo, desmesurada proliferación de mercados, consumo y edificios. Ello, sin desconocer la previa e intermitente intromisión en la ensangrentada vereda de la insurgencia de algunos envalentonados, que pintaban y marchaban enfrentando y sufriendo la represión durante la década de los ochenta. Así también antecedieron a la invitación de ocupación “libre de la ciudad” las concentraciones multitudinarias contra la dictadura, como en la visita del Papa Juan Pablo II llenando el parque O’Higgins y las generadas durante la campaña del “No” previas a los comicios que transvertirían la dictadura precedente. Sucederían a dichas ocupaciones y actos, durante los gobiernos de la concertación, los desfiles de inflables en la Alameda, Santiago a Mil, los domingos recreativos en la alameda y en otras tantas comunas de la región metropolitana, sumado a otros actos de carácter panfletario y circunscritos al proyecto disuasivo del gobierno de turno. A su vez, y en forma esporádica, las calles comienzan a acoger la demanda sectorizada de los heterogéneos grupos nacidos bajo el velo del consumo y la mercantilización de los espacios, la transparencia inevitable del concepto de lo público y la tolerancia vigilada del panóptico que fractura la demanda utilizando la edición audiovisual expuesta en los noticiarios. Nos encontramos así en la “selva de cemento” o más bien “zoológico de cemento” donde las diferentes especies son anestesiadas en pos de poder digerir el artificio del espacio natural del hábitat ciudadano, apellidado público. Advertimos, entonces, cierto disciplinamiento en la ocupación de la calle cada vez que el individuo

acoge la demanda como suya para sumergirse en la masa protestante, por más compromiso y elocuencia que demuestre. Se nos entrega una apertura a medias, la ciudad llama a ser ocupada, a sumergirse en sus calles, como dice Francisco Sanfuentes “esta es una ciudad neoliberal que hace ya varias décadas se desarrolla, se despliega y va tomando forma a partir de principios económicos que se materializan en una estética de la imagen y poder, el individuo cuyo deseo ya no le pertenece (y quizá nunca le perteneció) debe integrarse, someterse a su circulación para no ser tan sólo un residuo” (2009:250). De tal forma, la ocupación de la calle, a la cual tan libremente parecíamos acceder, parece ser parte del truco, manipulación para distendernos en las tiendas y persas luego de la marcha o concentración. Las grietas o fisuras, como las llama Mario Sobarzo, invisibles a la vista, están normalizadas en el ejercicio de intervención espacial dirigidas al patrimonialismo (Valparaíso) y al aspiracionismo (Santiago), propuestos para controlar a la población, sin la posibilidad de acercamiento con las otredades (2007).

El diagnóstico que hemos intentado realizar da cuenta de una ciudad múltiple en lo que nos entrega, permite recoger y usar de ella. Para cualquiera que se quede sólo con las líneas anteriores le parecerá que más que salir y merodear por sus calles, la ciudad necesita una limpieza y nosotros un claustro monacal. Ello sería tener una restringida mirada a nuestro entorno y por tal no sería necesario ahondar en nuestra tema de investigación. Por el contrario se presentan, quizá con una fuerza menor pero en aumento, instancias que asumiendo la realidad de una ciudad neoliberal, globalizada y mercantilizada, generan la transformación de estos no lugares, en espacios que, siguiendo a Marc Augé, pueden sustentar el encuentro de individuos, su comunicación y por ende un cambio o transformación en sus manera de ocupar los espacios.

Parte de esas transformaciones de los espacios, de sus posibilidades de convertirse en instancias de relación e intersubjetividad, es decir nominarse como espacio público, se da en el surgente desarrollo de territorios. El concepto, en boga en el mundo de la política, sobre todo dentro de las organizaciones sociales populares se define como el espacio que ocupa una nación o un determinado grupo de personas. Pero quedarnos con esta escuálida presentación del término sería agotarlo tempranamente e ignorar los aportes de la sociología, antropología y artes. Armando Silva en su libro *Imaginario urbanos* (Silva, 2006) le dedica algunas páginas al desarrollo de los territorios desde el imaginario latinoamericano. Para él, desde los inicios u orígenes de la ciudad, ésta tendría una condición territorial situada, localizada donde habitamos con los nuestros, donde el recuerdo del pasado y la evocación del futuro permiten referenciarlo como un lugar que nombro con ciertos límites geográficos y simbólicos (Ibíd. 2006). El territorio, desde esta lógica, sería algo físico, palpable, mensurable, pero también mental, que se sustentaría en las costumbres, formas de hablar y, el comportamiento de quienes lo habitan. De tal manera, el territorio resumiría la autorrealización de estos sujetos, los que se identifican con prácticas similares, y que se constituirían múltiples, entendiéndose ello en cuanto se generarían por formas de expresarse en el habla, en las marcas y huellas, y en el mismo uso de los espacios. En la ciudad de Santiago, por ejemplo, encontramos territorios diferenciados por una manera de ver la ocupación de las plazas, donde unos les sugieren descanso y pasividad y otros las toman como centro obligado de reunión y organización. También se da el caso de territorios diferenciados por equipos de fútbol, donde, visualmente, mediante marcas de los colores representativos en murallas e incluso árboles se constituyen en territorios que inclusive gestionan actividades con la comunidad abriéndose a ella.

Nuestras ciudades, en Chile, especialmente su metrópolis Santiago, se han adscrito, creemos, al desarrollo visual del capital, se han rendido a los pies de un crecimiento material, condicionando el habitarlas a las posibilidades de movilización casi siempre preestablecidas. Los espacios públicos se hacen cada vez menos públicos, o bien tensionan su definición y adscripción al conflicto y en esencia lo político. No basta con la sugerente invitación al Mall, cuya presencia gestiona la vida de muchos de sus perimetrales vecinos, y tampoco basta reunir a las gentes frente a espectáculos callejeros de enorme producción. No basta ello porque en estricto rigor, el sólo acumular en los espacios no significa hacerlos públicos, pues, como ha dicho Humberto Gianinni “lo público no es espacial pero abre espacios” (Gianinni, 2004:6). Esto quiere decir que un espacio se haría público cuando se genere un estado comunicativo entre dos cuerpos significantes los que “sólo en las convergencias, en los acuerdos y en los malentendidos y en los choques propios de la comunicación cotidiana, se vuelve experiencia común, que es como el alma de lo público” (Ibíd.p.6).

2. El mural callejero en el siglo XX ¿En un territorio despolitizado?

Se ha planteado que el mural de posdictadura ha perdido como referente la lucha ideológica para dar paso a una pintura mural expresiva e incluso ornamental, diagnosticando que corresponde a una pérdida del espacio público como expresión artística desinteresada desdibujándose la estrecha relación que existiría entre la pintura mural y el pensamiento utópico (Olsen, 2011). Eduardo Castillo Espinoza plantea que uno de los aspectos reconocibles en los últimos años es la distancia entre la tradición del mural político y la pintura callejera que cobró fuerza en el medio local con posterioridad a los ochenta, marcando claramente, a su parecer, un alejamiento con lo político (2010).

Si bien lo anterior resulta evidente, pensando en que la mayoría de los pintores callejeros no milita en partidos políticos y sus obras no tienen nada que ver con un uso propagandístico de ella, la diferencia se da en tanto la etapa electoral y de gobierno de la unidad popular manifestaban que el mural articulaba en su seno la idea del proyecto político de izquierda. La organización de las imágenes y sus denotaciones aludían al proyecto simbólica e ilustrativamente, instalando sobre muros el ideal de una reforma social y cultural articulando función y compromiso. “Se objetaba que los murales eran políticos, y es cierto; pero lo eran en el sentido más profundo, en el sentido que era el arte de la polis, donde la imagen y el color se ofrecían a todos, junto a un mensaje que aludía a las múltiples necesidades del hombre político. El mensaje aludía a la educación, a la alimentación de los niños, al trabajo en las fábricas, en síntesis, a las necesidades del individuo y las responsabilidades del Estado. Hablaba de la justicia social, y repudiaba los crímenes contra la humanidad, como las guerras imperialistas y la persecución social. Difícilmente puede haber algo más profundamente político” (Ivelic-Galaz, 1988:45).

En dictadura el mural desmarcado a la fuerza de un proyecto político silenciado, desalojado de una ciudad víctima de la *limpieza*, resiste, denuncia y contesta, siempre en el campo minado de la urbe, dialogando y mostrando al transeúnte las posibilidades de un país diferente y, a su vez, denunciando desapariciones y/o asesinatos del periodo, ello en el contexto de una sociedad movilizada contra el régimen. Posdictadura, la pintura mural callejera toma distancia de su uso propagandístico y contestatario, se desenvuelve en otro ambiente político, donde el acuerdo entre partidos y posiciones conciliadas disuelve la lucha ideológica para profundizar en la tecnocracia política. Los espacios se abren aún más a la economía de mercado, eludiendo silenciosamente la dialéctica propia de lo político como eje comunicativo de un metarrelato y el conflicto.

De tal manera, que la ciudad se vuelve un espacio de tránsito y consumo, donde poco a poco se silencian las voces disidentes y los lugares pierden con el escaso encuentro antrópico. El mural aquí se desmarca paulatinamente de la actividad netamente partidista o denunciante, las imágenes reflejan las tendencias europeas y estadounidenses en torno al rayado callejero y graffiti promovidas por la llegada del cine, revistas y publicaciones traídas por los mismos hijos de partidarios al gobierno popular exiliados, el boom publicitario y la masificación de internet.

La condición descrita es el resultado de un desinterés inédito por el intercambio de ideas, un dejo inusitado que evade el conflicto. Chantall Moufet hace hincapié en los elementos basales de los que nos interesa examinar para situar la problemática en torno a parte de las manifestaciones muralistas posdictatoriales en Chile, nos referimos a la idea de *lo político* y *la política*. Por un lado *Lo político* estaría ligado a la dimensión de antagonismo y de hostilidad en las relaciones humanas, antagonismo que se manifiesta como diversidad de las relaciones sociales; en cambio, *la política* apuntaría a establecer un orden, a organizar la coexistencia humana en condiciones que son siempre conflictivas pues estarían atravesadas por lo político (1999). En muchas de las manifestaciones muralistas parece haberse silenciado lo político como tema, existiendo como ejercicio cromático, abarcando más que instando al diálogo, decorando más que inquiriendo al espectador, ornamentando más que problematizar el espacio físico o los imaginarios. Nuestro sistema democrático ha demostrado que su tecnocracia y su influjo de orden han dejado exentas de lo político a una gran parte de nuestra sociedad y en cierto grado al arte. Para Moufet sus argumentos serían: relegar el pluralismo y trasladarlo a la esfera privada para asegurar el consenso en la esfera pública, y eliminar la controversia para crear la condición de un consenso racional. Carlos Ossa, establece que la relación del arte con la política en Chile se daría de forma tangencial y sobria, en

la disposición de recursos neutros que purgan asperezas totalitarias, desculpabilizan manipulaciones antiguas y adelgazan la tensión semántica y cultural de la interpretación del poder, de esta manera las altas esferas políticas terminan inmaculadas, a salvo del desprestigio o divergencia (2004).

La descripción del alejamiento de aquello que hemos llamado *lo político* por parte del mural callejero tendría como asidero la *despolitización* a la que se ha visto empujada la sociedad chilena, entendiendo la despolitización como la definición de un nivel medio de participación de los ciudadanos en los asuntos público. Este régimen de despolitización tendría asidero, según Norbert Lechner, en la concepción tecnocrática de la dictadura militar sobre el país, donde los grupos sociales no se constituirían más en voluntades colectivas sino en entes eficientes para la sobrevivencia de la organización. Esta nueva manera de situar la existencia de los individuos resignificará lo llamado *público* que deja de abarcar el espacio político, abarcando sólo la idea de un público que consume, obligando a la sociedad a abandonar sus facultades de deliberación (2006). Con un escaso nivel de participación en elecciones, desinterés por ejercer sus demandas o generar transformaciones en el país, los ciudadanos le dejamos la tarea al técnico gubernamental. La desidia tiene su fundamento en el *acuerdo*, la neutralidad partidista y el despojo del disenso en el diálogo, siendo preferible plantarse frente al escaparate, hacer zapping en la televisión, husmear la vida de los demás en facebook que encontrarse mediante el lenguaje en posiciones diferentes pero que permitan la configuración de la otredad y la construcción de lo político. En una columna publicada en diario digital *El mostrador* en relación con la película de la franja del “No”, Eduardo Sabrovski apunta: “Pero la despolitización no fue una invención de la franja del No, tampoco del No, la película. Viene de más atrás. Más precisamente, esa despolitización de la sociedad chilena, necesaria para instalar a Chile en un mundo en el cual el

liberalismo se transforma crecientemente en el único juego posible” (El Mostrador, mayo 2013). Con ello se refiere a cierta neutralización, en nuestro caso, del conflicto en pos de evadir la rencilla ideológica, tecnificar lo mejor y mayormente posible la sociedad que más que sueños, soluciones o proyectos reclama materialidad y consumo.

En una sociedad donde lo heterogéneo es lo máximo en cuanto a las diferentes posturas e instalación de sentidos, en un sistema y polis donde esta heterogeneidad parece invisible en pos de la homogeneización y niveles de democracia que pervierten el concepto de lo político, el mural callejero se reciente, modelado a las formas y los modos del consenso. La política, sus instituciones y el mercado lo ocupan como herramienta, como atractivo, ello creemos, al cooptar su desarrollo técnico y su popularidad como arte masivo y popular. Parece que intentaran hacer suya sus significantes y significados para despojarlo de sus pretéritos modos subversivos y rupturistas convirtiendo los proyectos donde interviene en maquillaje, en pura cosmética. El Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), en la ciudad de Santiago, es un claro ejemplo. En su patio interior encontramos un gran mural dedicado a la ciudad, su sentido evade cualquier fomento de crítica o aludiendo al pasado político de ese espacio, no aspirando más que a presentar una ciudad colorida con coloridos habitantes, con coloridos árboles, con dinámico trazado y muchas, muchas formas que completan el panel sin dejar aire alguno, sin espacio para el silencio, para la pregunta. Claro que sirve y parece ser útil fondo, la gente se toma fotografías, descansa en sus bancos de hormigón, espera a su acompañante, lee, escucha música o sólo otea a su alrededor. En el cierre perimetral del ya aludido espacio se realizaron el 2014 dos murales que reunieron a la brigada *Negotrópica* y a *Ekeko*, los primeros desarrollaron un tema de tinte ecológico con ballenas y el segundo representó a un lonco en ritual o quizá en la danza del Avestruz. Ambas propuestas, tratadas con una variedad de técnicas y en

grandes dimensiones, parecen integrarse muy bien con el paisaje de la ciudad, parecen ser un punto seguido en la mirada horizontal del transeúnte, pero ¿es siempre su finalidad dar cuenta de la actualidad de la pintura mural callejera?, o, ¿encajará perfectamente en los paneles que cortan la mirada a la sección sin construir de este emblemático edificio, que por los demás tiene una carga histórica y política en nada aludida por ambas pinturas?. Citando nuevamente a Carlos Ossa y articulando el mural con la escena artística local y las políticas de estado, se resumiría así: “El discurso político de la transición no sólo elaboró circuitos y redes de significantes entrenados en contener imprevistos y disidencias, también estableció mecanismos de producción dedicados a conformar una política de la mirada que limpia a la violencia militar de su costo y fisura, la cual retorna como ausencia, a través de las mismas imágenes que repiten el aseo histórico” (Ossa, 1999:160), “el arte que la política reclama, entonces, es uno que viene a resaltar la diferencia entre los objetos, permitiendo que algunos funcionen a modo de prestigio, otros sirvan para discriminar y la mayoría alimente fachadas de acceso y de orden” (ibíd.). Luego, y en relación con el escamoteo de la lucha política y la sumisa respuesta del arte dice: “se espera un tipo de obras muy autorreflexivas delatando el minimalismo antropológico que se esconde en lo biográfico, lo cotidiano y lo urbano” (ibid).



*Mural en el interior
del Espacio Cultural
Gabriela Mistral*

Patricio Rodríguez Plaza al respecto dice que “en efecto, el arte y los artistas experimentan desde los años noventa y hasta la fecha (2010) una necesidad de distanciamiento, en primer lugar con respecto a las poéticas conceptuales y a las poéticas comprometidas con determinados proyectos ideológicos, asunto que irá matizándose con el transcurso de las décadas posteriores. Existe, de este modo, una reafirmación, especialmente en la plástica, de las características de un arte que intenta (o lo hacen) eximirse de cualquier ligazón que signifique el cuestionamiento de las estructuras artístico-político-sociales. Para él, en su gran mayoría, los artistas visuales más jóvenes estarían procesando un arte de lo agradable, de lo gestual, de lo lúdico; todo ello entendido no sólo en su pura materialidad exterior, sino también en su capacidad de creación de sentido (2010).



Murales ganadores del concurso realizado por el GAM durante el año 2014. Las imágenes desarrolladas sobre grandes paneles de madera tapan el espacio sin construcción del mismo centro cultural. Imagen tomada de monogonzales.blogspot.com

Es cierto e ineludible su condición de agente resignificante de espacios, cuestión que abordaremos más adelante, convirtiendo los *no lugares* en *lugares* (Auge, 1993), las intervenciones con rayados o elaboradas figuraciones tienden a refundar los muros de la ciudad en su aparecer, haciendo significativos, y haciendo visibles los soportes. Sin embargo, muchos de ellos no alcanzan una dimensión mayor, se quedan en la intervención y terminan siendo consumidos por la cartelería, o desplazados por el aviso o anuncio publicitario. Si bien la calidad técnica es admirable y cuando ocupan formatos monumentales generan excitación y admiración, se quedan en la cornisa, no se adentran o no les es permitido inmiscuirse en las problemáticas históricas o contingentes para generar diálogo en torno a una postura o una condición, más bien parecen blandos, articulados con la parafernalia de la dictadura del cartel publicitario, se sumergen en la calle y en la homogeneización del recorrido. Pero a su vez, en plena convivencia en intemperie con estas propuestas visuales, encontramos otros que se ocupan de temáticas como la situación del pueblo mapuche, estableciendo una postura en torno a la ceguera de la nación chilena y mostrando elementos representativos de la cultura de aquel pueblo. También intervenciones de menor formato utilizando el estencil como lo llevado a cabo durante las movilizaciones estudiantiles en la Casa Central de la Universidad de Chile, o uno de los últimos murales de la *Brigada Muralista Acción Rebelde* en la calle 30 de octubre en la población La Victoria, que hace memoria a los acontecimientos en plena dictadura y la intervención del padre Pierre Dubois en la misma población contra las injustas detenciones.



Homenaje al padre Pierre Dubois en la población La Victoria realizados por la brigada Muralistas Acción Rebelde de la organización Pac Gol. Archivo del autor. Archivo del autor.

El caso emblemático de la Coordinadora de Brigadas y Talleres Muralistas a fines de los ochenta que intentó desarrollar un proyecto en conjunto con el gobierno entrante de la concertación y su disolución a raíz de cambios en el programa de representaciones que involucraba poner en el tapete el abuso de los derechos humanos, torturas, asesinatos y desapariciones llevados a cabo bajo la dictadura militar por un postura más ecológica y menos crítica, representa a parte de las manifestaciones artísticas mutiladas de su esencia conflictual con la imposición de ese consenso obturante de la disidencia. De esta manera somos testigos de la comparecencia de las formas liberales en el mundo del arte y en especial del mural callejero, si bien es iluso mantener el discurso para la mayoría de las actividades muralistas en la actualidad, un grupo no menor de pinturas consigna cierta pérdida de formas de representación de lo social que se mantuvieron por décadas. Por el contrario sólo les es permitido presentarlas, obliterando la crítica ,en pos de una postura figurativa expresiva, adelgazada por su incursión en el campo

institucional, el mercado y el influjo de los medios de comunicación, en especial la televisión y la publicidad, cargada de matices más no de historicidad y constructo signico, social e ideológico. Con esto no pretendemos sentenciar el mural callejero con una mirada benjaminiana de la pérdida de función del arte o su aura, sino pensar en cómo este cambio, estas nuevas posturas describen una labor gatillada por un cambio social, que sin lugar a dudas se manifiesta en las imágenes que genera.

3. Simulaciones de espacio público

En una sociedad con una sustancia crítica adelgazada, donde la despolitización de los espacios llamados públicos constituye una de sus características, y los ciudadanos, transeúntes, sostienen sus relaciones en el movimiento, el escaso contacto dialógico y el consumo enfermizo, la cuestión parece estar abrigada por la simulación. Simulamos cuando fingimos lo que se tiene, así también, actuamos de forma tal que se presenta una confusión entre lo verdadero y lo falso, entre lo real y lo imaginario modelándose una realidad inexistente (Baudrillard, 1977). Cada cierto tiempo nos encontramos con concentraciones ciudadanas promovidas por la celebración de fiestas patrias, las intervenciones callejeras del *Hecho en Casa* u otro evento masivo que invita al tránsito por las calles y recovecos de la ciudad, donde los niños se agolpan para ver los grandes inflables del desfile patrocinado por una tienda de retail, y los adultos pasan horas de pie moviéndose de un lugar a otro para conseguir una mejor vista y presenciar al grupo musical de su gusto o sólo por curiosidad. Todo hace pensar en una ciudadanía participativa, en un país que fomenta la actividad artística y cultural, en la pertenencia al espacio y su recurrencia a hacerlo suyo y público. Sin embargo, una vez terminado el evento se silencian los tambores, los artistas en plató vuelven al cansino trabajo que

mantiene su *hobby* musical, teatral o plástico y los asistentes vuelven también al control remoto y al *reality* de turno, apaciguados y contentos por haber sido parte del espectáculo. Las políticas de disuasión serían las que mantienen la realidad generando una hiperrealidad, es decir, la generación de modelos sin origen ni realidad. Con ello auestas, las actividades financiadas y promovidas por el Estado o grupos económicos solapan, transvisten una sociedad con escaso acceso y un analfabetismo respecto a la ocupación de los espacios públicos, que se traduce en un bajo interés por su uso intersubjetivo, dialógico, político. En ese sentido, la política o los espacios de poder tendrían como base la simulación, pues la política no sería un espacio real o un territorio sino un modelo de simulación (Ibíd. 1977). El modelo precedería a los hechos, en ese sentido, el gobierno o el poder político presente trazarían la trayectoria y la historia de los hechos a su manera, anticipándose a los hechos mismos, haciendo creíble la ocupación libre de los espacios, la libre creación y el libre tránsito de las personas.

Las imágenes generadas por el mural callejero no escaparían a este funcionamiento del poder político y económico. Ya hemos mencionado como es posible hacer del mural un pasivo decoro de la institución, encontrándolos en el tren subterráneo e incluyéndolo en las vías de alto tráfico vehicular como las autopistas, pasos bajo nivel o fachadas de locales de comida o entretenimiento como lo que ocurre en el Barrio Bellavista. Más, si consideramos que el modelo fomenta estas manifestaciones nos encontramos con que las imágenes han comenzado a eximirse del régimen de representabilidad de la realidad para transformarse en el títere del modelo que permite, da y legitima, ocupando su fuerza a favor de sus intereses. Su construcción y connotación conflictiva han sido extirpadas en parte del mural callejero, que esculpido por el poder y el mercado, desiste de sus anteriores características desbordando los soportes con imágenes estereotipadas de personajes populares, paisajes surreales de bellísimos y exuberantes colores,

armónicas formas y figuraciones con recurrencia al comic y dibujos animados, aplicándose incluso como objetos asépticos o cosméticos de los muros, como es el caso de la intervención del paso bajo nivel en La Florida, usada como solución municipal (en ocasiones maquillada como apertura a la pintura callejera) para evitar los rayados de consignas, demandas o tags como lo manifestó el alcalde de La Florida para el proyecto del paso bajo nivel ubicado en la comuna “Entendimos que los tag (especie de firma que algunos grafiteros usan) les daban un aspecto muy de delincuencia a los lugares. Sin embargo, el muralismo tiene mucho poder, pues ordena y limpia los entornos de los lugares”... “Hace cuatro años el arte callejero era visto como poco adecuado para la ciudad. Sin embargo, con nuestro proyecto, le hemos dado otra cara a esta zona. Antes se pegaban carteles electorales por todos los bloques y eso daba una imagen muy marginal, pero ahora nadie lo hace. Ha sido una reactivación para todo este sector” (La Tercera, 26 de febrero 2014).





*En la página anterior
y en la actual
ejemplos de cómo el
mural se ha utilizado
por negocios del
Barrio Bellavista
para caracterizar y
publicitar sus locales.
Archivo del autor.*

Nicolás Bourriaud se refiere, en su *Estética Relacional* al individuo y al conocimiento de su objetividad, la cual sería causa de “perpetuas transacciones con la subjetividad de los demás, de esa manera la forma toma consistencia, y adquiere existencia real, sólo cuando pone en juego las interacciones humanas, la forma de una obra de arte nace de una negociación de lo inteligible” (2008:23). Creemos que las posibilidades de interacción, si bien se dan en un plano visual geográfico, se disuelven a nivel de experiencia, como sustrato de la propia realidad del transeúnte, con imágenes que inquietan solamente la mirada del espectador, mas no la consecuente pregunta por su sentido. Habría por tanto una finitud del mostrar/ver, referido a la obra que busca una mirada, en pos del promover/recibir la forma sólo puede nacer de un encuentro entre dos planos de la realidad: porque la homogeneidad no produce imágenes sino lo visual (promover), es decir información sin fin (Ibíd. 2008). Muchas obras murales callejeras terminan mimetizándose con el acervo publicitario, deleitando al paseante sin insistir en un quedarse y observar. Pierden lo que según Bourriaud diferencia a las obras de arte de los demás productos: su relativa transparencia, siendo más que una simple presencia en el espacio, es decir una experiencia estética propuesta para unir en el proceso de

comunicación a los individuos y grupos humanos. Es el caso de pinturas murales cuyo uso es claramente una nueva propuesta publicitaria, pero con la riqueza formal, la técnica y características que sólo el trabajo manual permite.



Página anterior noticia e imagen del proyecto en la comuna de La Florida. Arriba, proceso de uno de los paños que lo componen. Imágenes tomadas de youtube.com

Espacio simulado y, en ocasiones, incuestionado, la obra dispersa en el derrotero urbano, parece ceder al espectáculo de la política y el dinero, en el cual variadas

manifestaciones muralistas acaban por eximirse de su particular posibilidad de transgresión. La distancia de la lucha por el sentido, en la despolitización de su contexto, le impide realizar una representación de lo real o bien de situaciones del cotidiano (al que generalmente se apunta o apuntaba) cuyo asidero y significación trazan su receptibilidad. De esa manera, nos encontramos con murales que no complican, que no someten los temas a discusión, mas, los ponen a disposición pasivamente.

Lo anterior resulta paradójico, pues en su aparecer cotidiano el mural callejero tiene la capacidad de absorber cientos de miradas, estáticas o en movimiento, generar controversia al *estatu quo* estamental y regulaciones al estar plasmada en plena intemperie, ser de libre construcción e intervención en su condición de palimpsesto. Sin embargo, lo que ocurre es que parte del acervo muralista actual no desarrolla el acontecimiento, no logra perpetuarlo, hace de una imagen algo digerible sin sobresaltos, de tal manera, la disidencia y crítica se estetiza, transformándose en un divertimento visual irreflexivo: el trabajador, los niños y las representaciones de la sociedad parecen ilustraciones de un cuento feliz, inactivos, pasivos, desteñidos, sin pasión.



Hostal ubicado en el Barrio Bellavista. El mural inspirado en la naturaleza reviste una de las paredes laterales del hostal, ello permitiría no sólo diferenciarlo del resto de los negocios de igual servicio, sino que, permite que no sea intervenido en demasía por tags, papelería publicitaria u otra manifestación pictórica. Archivo del autor.

4. Consideraciones sobre lo que parece generalizado

Cierta distancia de lo político, insistimos, como modalidad comunicativa de un proyecto en el mural lo ha acercado a espacios de mayor tránsito, “otras cotas” como diría Rod Palmer. Las poblaciones siguen siendo continentes privilegiados, pero la ciudad y sus derroteros comerciales lo acoge, abraza y legitima cada día más. El mural

callejero, podríamos adelantar, ha democratizado el arte, el muro en intemperie, a pesar de pertenecer a alguien, siempre está disponible a la intervención letrada, lúdica o figurada. Los espectadores tienen libre acceso a su aprovechamiento, a su discusión. Naturalmente los tiempos de hoy difieren de la situación política de los setenta y ochenta del pasado siglo, no es necesario recurrir a investigaciones históricas para verificarlo; el Chile de hoy en día ha entrado de lleno en el libre mercado, la globalización, en el individualismo. El contagio del mural callejero con este fenómeno social que nominamos despolitización apunta, a finales de la dictadura hasta nuestros días, en diferentes grados. Ahora bien ¿estamos frente a una situación general, aislada, en crecimiento o tangencial? Hemos desarrollado una mirada crítica a la sociedad de consumo y su régimen político, que claramente trasciende el campo de la política para situarse en el del arte y en el mural callejero, pero creemos que muchas agrupaciones se mantienen al margen de un enmudecimiento total de lo conflictivo, de lo reflexivo y de la realidad en la representación. Por el contrario, someten las imágenes al cuestionamiento pues ellas también cuestionan tanto el espacio donde habitan como el tema que tratan interfiriendo en la ciudad neoliberal, dislocando sus funciones y significaciones. Parecen resistir el embate de la transparencia y superficialidad en pos de un mural menos funcional y decorativo, pero con mayor sustancia, más denso y más crítico. Esta resistencia, que se da en forma parcelada, como plantea Nestor García Canclini, al no tener todas un mismo frente casi nunca plantean uno solidario que sea eficaz para transformar estructuras, lo cual la hace permeable a la borratura institucional. Pero a su vez, estas composiciones le hacen finta a la espectacularización y simulación citadina, contribuyen a la experiencia estética como disenso, volviéndose peligrosas, pues articuladas con la intemperie, las vicisitudes del estar en la calle y su condición de palimpsesto, el mural callejero parece comprometer en su aparecer mucho

más que una gama de colores o formas generadoras del sólo reconocimiento técnico. Entre ellas podemos nombrar las desarrolladas en los muros de contención del Río Mapocho en Santiago donde creemos que sí se pone en tela de juicio el espacio como soporte de obra e incluso se ironiza su condición de vertedero en la ciudad. El mural de más de 20 metros de largo, que muestra una figura antropomorfa en posición horizontal con el estilo clásico de la agrupación, es decir los rostros subdivididos por colores y líneas, rompe el gris de los muros de contención del río Mapocho sin apelar a un mensaje publicitario al igual que Tupac con Equilibrio.



Pobreza material, riqueza espiritual pintado por la extinta agrupación chilena Aislap en el río Mapocho tapado tiempo después. Imagen tomada de tiempodebalas.cl



Mural de Eliot Tupac realizado en el contexto del festival Hecho en Casa 2012, borrado tiempo después por disposición municipal. Imagen tomada de eldinamo.cl

5. La función transformadora, identitaria y resignificante de los espacios: En busca de la pertenencia o lo que la calle nos puede dar.

La segregación social, la distancia física, social y económica de los habitantes de la ciudad de Santiago, son factores erosionantes de lo colectivo, convergen hacia la pérdida de sentido común, de elementos generadores de comunicación. Agentes que inciden y hacen permeable el individualismo. Los lazos entre los habitantes de las diferentes estructuras habitacionales terminan perdiéndose, extinguiéndose, destruyéndose en el desarraigo e incomunicabilidad verbal y gestual, colaborando con la industria televisiva, el consumo, la privatización de la vida¹⁸. Dentro de tanta movilidad, irs y venires, segregación y aislamiento, ¿cuánto pierde el observar?, ¿cuántos sucesos o fenómenos nos son imperceptibles?, ¿condiciona la fragilidad del andar a ciegas, pensando en el estaré, la pertenencia? El apuro por llegar al trabajo o volver al hogar, consumir, ocupar el tiempo, no da espacio (desde lo temporal) para detenerse. El santiaguino prefiere el transporte subterráneo, porque es más rápido y eficaz, a viajar en los buses del privado transporte público que con todas sus falencias igual colapsa. Las miradas perdidas en el devenir del hogar, la masa oculta las ventanillas (que en el caso del metro da igual), y los que sentados las tienen a disposición siguen con la mirada en lo venidero o en el pasado, menos en lo que transcurre, muy poco en la calle. El ritmo del bus o tren en superficie deja intacta la mirada que no cuestiona lo de afuera, no la deja actuar, y así también los problemas de la vida citadina hacen su trabajo absorbiendo el pensamiento. Sin lugar a dudas, el observar irremediabilmente pierde muchas cosas que se nos pasan por enfrente, no dejan resonancia y lo único que nos pertenece de la calle es la sensación de bienestar al bajar del transporte y sentarnos a ver

¹⁸ La multiplicación de las opciones de comunicación como la Internet o el teléfono móvil no han ayudado. Por el contrario, si bien estamos en constante intercambio de información las relaciones interpersonales se vuelven intrascendentes, demasiado efímeras y en extremo sectorizadas.

televisión o dormir. La incapacidad de narrar a la que se refería Benjamin, a causa del trauma de la guerra, nos parece una buena analogía. Para quienes han tenido la experiencia del atochamiento, la imposibilidad de ver a causa de estos viajes cegadores hacia el trabajo u hogar; el recorrido se les hace vacío en cuanto experiencia, no hay nada que decir, no hay nada que contar, no hay elementos que generen comunicación.

Buscar pertenecer, estar en conjunto y sentirse dentro de un diálogo con otros y la ciudad, significa encontrar puntos en común. En la ciudad de Santiago existen, no han desaparecido, pero pasan desapercibidos “el lugar y el no lugar son polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscriben sin cesar el juego intrincado de la identidad y la relación” (Auge, 2004:86). Las plazas, las intersecciones, las calles y sus muros admiten el encuentro de estos dos lugares. Rayar una pared, el banco de la plaza, la fachada de un negocio o de cualquier espacio perdido para los habitantes de la ciudad, puede significar ese estar, generar el cambio del no lugar al lugar, de participación y en ciertos casos (como se verá) incluso pertenencia. Pero, no es tan simple. Para llegar a ese instante del rayar o pertenecer, quien interviene debe recuperar las ansias de transitar, vagar por la ciudad, tener una actitud, en palabras de De Certeau anti-disciplinar caracterizada como un espacio por excelencia para producir y acoger transformaciones y apropiaciones de movimientos de resistencia que marchan en contra del orden dominante. Mediante astucias furtivas, los ciudadanos “de a pie” tendrían la capacidad de abrir un espacio original, de creación, no subyugado al orden dominante, por lo tanto sería una acción de reapropiación (De Certeau, 1996). De tal manera, el *andar a pie* diferente del *andar movilizado* resultará capital para el encuentro con el lugar.

Si bien las condiciones de la ciudad descritas anteriormente, enajenan, disgregan, generan no lugares, absorben e inhiben fuerzas, son estas mismas elaboraciones de la ciudad capitalista y de consumo las que alimentan la emergencia de conglomerados urbanos donde la situación linda contrastante. Son algunas poblaciones periféricas de la metrópolis donde la participación parece configurar estrategias alarmantes para el *statu quo* ciudadano. Especialmente referido a la construcción de pertenencia de sus habitantes y sus interacciones, y claro, canal indistinto para el análisis es por excelencia el rayado callejero, el mural y sus categorías actuales.

6. Estrategias intersubjetivas

La estructura de la ciudad, sus bifurcaciones, continuidades, esquinas, callejones, plazas, amparan expresiones de un querer pertenecer, hacer lugar o habitar, sabido sólo gracias a la posibilidad de una actitud anti-disciplinar del andar a pie como apuntamos con De Certeau. Los murales callejeros, en la actualidad, se sumergen en este campo de acción urbana, ocupándolo como soporte, donde los grupos que, a veces a la deriva u otras conscientes planificadores, despliegan sus fisonomías interactuando en la intemperie, donde las paredes resultan el papel o medio de comunicación con la otredad para quienes caminan permitiéndose palpar lo heterogéneo del terreno y, claro está, estas manifestaciones pictóricas.



Primer mural en conmemoración de la muerte del padre André Jarlán ubicado en la población La Victoria.

La performance del pintar a la intemperie, en la calle, interpela al caminante, y en ocasiones el esquivo mirar por la ventana del automóvil o micro. En la acción de plasmar una imagen invitan al transeúnte a compartir la experiencia del *estar*, despertando, en parte, un abierto *comprender* y quizá, la curiosidad que hace el percatarse y observar. La reapropiación del espacio público lo resignifica. El muro, al pasar del blanco a una elaborada o desdibujada construcción figurativa lo vuelve otro, le asigna funciones imposibles de preestablecer y también le adjudica un papel al observador. Ejemplo es el mural dedicado al asesinado padre Andrés Jarlán¹⁹ en la

¹⁹ El mural del Padre André Jarlán reconoce en su figura a un hombre que desde su llegada a nuestro país y a la población La Victoria en 1983 supo generar lazos de amistad y admiración gracias a su profunda fe en el pueblo y amor por los que luchaban en las calles contra la dictadura de Pinochet. Su trabajo con las comunidades cristianas de base, lo situó permanentemente como acompañante en las

Población la Victoria²⁰. En una de las esquinas, en el interior de la población, se erigió después de su muerte un mural que ha vuelto no sólo a la memoria al fallecido cura, también es actualmente punto de reunión y referente de encuentro y localización en su enmarañado diseño de ex toma. El mural da cuenta, en sus innumerables restauraciones de figuras humanas que lo acompañan, cita también la famosa fotografía tomada desde la calle San Diego en el día de su funeral. Así también lo es el proyecto “Museo a Cielo Abierto” en la Avenida Departamental en la comuna de San Miguel, proyecto que descartando las referencias nominales de la calles configuran una imagen de *lugar* iluminado por monumentales alegorías determinando y resignificando el espacio.

diversas manifestaciones que por aquellos años se comenzaban a multiplicar en las calles de todo Chile, lo que generó ciertos reparos en la Iglesia Católica. Junto al Padre Pierre Dubois protagonizaron escenas que manifestaron el profundo amor por el prójimo y los derechos humanos, ayudando a los heridos y protegiéndolos en la parroquia, anteponiéndose a los piquetes de carabineros, exponiendo su integridad, pero trazando una profunda huella en quienes los observaron y aun los observan en las grabaciones audiovisuales. El día 4 de septiembre de 1984, uno de los días fijados para realizar protestas por los grupos organizados, el padre André, luego de ser avisado de la muerte por baneo de Miguel, uno de los cuantos jóvenes con los que André tenía amistad en la población, es encontrado por Pierre en su habitación de la calle Ranquil con la cabeza apoyada sobre una biblia abierta y con una herida de bala que le traspasaba de cuello a oreja, y que junto a otra de la misma procedencia también perforaron la débil resistencia del muro de madera. El Salmo que estaba leyendo André al recibir el impacto era "De Profundis", "Desde el abismo, clamo a ti Señor / escucha mi clamor!". Su muerte había sido parte de la estrategia de la dictadura, consistente en amedrentar a los manifestantes mediante la represión y asesinato de sus dirigentes y colaboradores como el padre André. Ello se comprobó cuando la justicia sentenció que las balas habían sido disparadas desde el arma de uno de los carabineros que permanecía en la esquina de la calle.

²⁰ Mural pintado por la brigada Muralistas Acción Rebelde.



Arriba mural pintado por la agrupación M.A.R. de la población La Victoria. Abajo proceso de renovación del mismo mural por los Muralistas de PacGol en el 2014. Archivo del autor.

El Museo a Cielo Abierto es un proyecto gestado por los mismos residentes de la población San Miguel nacido del interés y la necesidad de detener y eliminar el deterioro que los edificios de la población, producido por décadas de contaminación que

generaban los rayados y afiches que se habían apoderado del sector, lo que fueron el motor de esta iniciativa ciudadana que el Centro Cultural Mixart hizo suya y en la cual trabajaron pacientemente durante tres años para transformar el vecindario en una verdadera galería de Arte Público de acceso gratuito, sin restricciones de días ni horarios, para el disfrute de la comunidad, los transeúntes y visitantes del lugar. El proyecto que ya lleva desarrollado más de 30 obras murales monumentales ha reunido a los más granados y renombrados autores provenientes del mundo del graffiti y del mural a nivel nacional²¹. Su metodología de trabajo para elaborar los bocetos de la obra final implica siempre el contacto entre pintores y población del block habitacional a intervenir. Nunca es posible llevar a cabo una de estas pinturas si no ha sido aprobada por un grupo importante de vecinos, los que no sólo dan su venia al bosquejo en el plano sino que son actores en su generación y composición. De ahí entonces lo heterogéneo de las propuestas, ya que los muros son soportes tanto de representaciones de la vida cotidiana y sueños del poblador, como lo manifiesta el trabajo inspirado en la feria libre donde el muralista Salazart y otros colaboradores hacen referencia a la vida en los momentos de *feria libre* que modifica los espacios y la cotidianidad de la población San Miguel. Además de retratar a uno de sus vecinos y “personajes” quien nos presenta una bolsa con manzanas, representa un conjunto de puestos de venta de verduras y frutas, dándole un sentido localista e identitario a la pintura y al muro. Otro ejemplo es el mural realizado por el grupo sureño Alapinta Crew que carga en una pequeña carreta las demandas y posiciones de quienes accedieron a que se pintara en su vivienda.

²¹ Podríamos decir que la línea divisoria entre graffiti y mural se ha ido desvaneciendo a contar del siglo XXI, cuando los limitados y poco apreciados rayados tipográficos (tags, flops, wild style o letras con perspectivas) se comienzan a fundir en iconos, símbolos, figuraciones y representaciones venidas del mundo del comic, televisión y las menos del arte, hasta casi desaparecer entre matices, colores y formas.



Mural Lucha por los derechos elementales, Museo a Cielo abierto en San Miguel. Imágenes tomadas de museoacieloabiertoen sanmiguel.cl





Procesos de murales desarrollados en el Museo a Cielo Abierto de San Miguel.



Agrupación Alapinta en el Museo a Cielo Abierto de San Miguel.

Los murales constituyen reapropiaciones, sus realizadores se toman los espacios ciudadanos, la urbe los absorbe y desplaza sus contenidos en el pasar del observador. Se inventa un nuevo lugar, donde antes sólo había un espacio baldío ahora notamos que los colores y formas resitúan aquel en el consciente colectivo, generando múltiples subjetividades, posibilitando a su vez lo que se ha llamado un arte relacional. Para Nicolas Bourreaud la obra en la ciudad “se presenta como una duración por experimentar, como una apertura posible a un intercambio ilimitado” (2006:14). El espectador se reúne con la obra, la calle es ahora el lugar de encuentro, la obra se inserta en la ciudad, permitiendo la interacción entre sujetos. Ese estar-junto elabora colectivamente un sentido, pues la obra está para ser inspeccionada, abordada, y ésta, abordar al sujeto. Uno de los lugares donde más se da ese intercambio intersubjetivo, dialéctica continua con el pasado, presente e incluso utopía, es en las calles y murallas de las poblaciones más reconocidas por sus luchas sociales, habitacionales y políticas²². Sus vías, plazas, casas y fachadas dan cuenta, en desgastadas o recientes intervenciones pictóricas, de anhelos, situaciones o demandas potenciadoras de identidad. Resalta en ellas la pertenencia y la ocupación de los espacios, inquietan al espectador, que por años o, continuamente, pasa frente a ellas. Sin más, los vecinos prestan sus construcciones para que los que pintan se manifiesten, se apropien del soporte, fundándolo o redundando el lugar, generen por medio de ellas nuevas instancias de comunicación, que los represente, y que, sobre todo, dé continuidad a las añoranzas, sueños o demandas acostumbrados a frecuentar, generando y emergiendo instancias de diálogo y conflicto en intemperie que se describen claramente como algo político, pues sucede en la ciudad y densifica los encuentros entre pobladores o paseantes.

²² La Victoria, Villa Francia, Lo Hermida, entre otras .

7. Espacios de intercambios

Llegamos aquí a un problema capital para nuestra reflexión, la situación del sentido, el significado para la ciudad de estas manifestaciones muralistas callejeras. En un campo minado como es el del arte y sus circunstancias en el mercado el avance puede hacernos retroceder o claudicar, sin embargo, no es menos cierto que se hace necesario pensar este punto, teniendo en cuenta el carácter urbano, callejero y político que nos convoca.

Si los muros nos presentan imágenes que rompen con el equilibrio urbano del *no lugar* acostumbrado, si desencadenan adherencia o rechazo, pertenencia y reinventan estos espacios ¿cuán constatadores de la ciudad y su cuerpo actual serán?, en otras palabras ¿cuál o cuáles son los puntos donde convergen el significado de las imágenes, el habitante y el soporte urbano que lo acoge en sus usos?

La oportunidad de referente que comparte el mural con el lugar de acción-soporte no le asegura ese dar cuenta de nosotros mismos de la obra en sí, que nos acercaría al problema del sentido en cuestión. Parte de ellos ubicados en sectores de tránsito diario permanecen por algún tiempo inmaculados visualmente, despreciados en su estar, sólo atestiguando la acción de la deriva callejera de quienes pintaron. Pero debemos coincidir en que muchas de las acciones pictóricas muralistas contienen en su configuración elementos que atestiguan un vocabulario icónico conocido. La utilización de la figura humana, la composición, figuraciones geométricas, los colores, etc, son de uso cotidiano, no es un lenguaje formal extranjero, desconocido, ininterpretable. Los medios visuales de comunicación y su boom han ayudado, aunque para ser comprensibles y adquirir sentido como manifestación alegórica o simbólica es necesario algo más. Ese algo más está dado por la emergencia de motivos que apelan a

la pertenencia, donde la acción del subconsciente, de los recuerdos y sueños, subjetivos pero abiertos colectivamente, se hacen patentes. Ese algo más significa una interacción directa con el entorno físico y humano articulado por la experiencia. Dentro de las limitaciones que tiene el estar a intemperie, a expensas del ruido y la saturación de la ciudad, creemos que la polivalencia sónica y visual de los murales les permite generar intermitentemente, como las obras mismas, sentido común. El mural estaría definido visual y perceptivamente por su iconicidad, pero también por la idiosincrasia en la que se inscribe y a la que hace referencia, sumando a su vez cientos de figuraciones no visuales (Rodríguez, 2011).

Patricio Rodríguez Plaza se ha sumergido desde la estética en este tipo de acontecimientos pictóricos, habla de los murales como un *hecho estético total*²³, para él en este hecho estético se ubica un sustrato de acción y de participación directa con el entorno, sin el cual, por los demás, es difícil concebir tal hecho (Ibíd. 2011). Para estos murales entonces sería imposible sustentar su sentido en otro espacio que no fuese la intemperie, la calle, pues actúan gestando *lugares*. Se experimenta en el campo de ejercicio de callejear urbano, resinificándose a cada instante al ser observado. En su condición de acción carnavalesca convierte la individualidad en una especie de concavidad que se llenaría o adquiriría sentido sólo en correspondencia con el todo. Este todo: problemáticas sociales, figuraciones lúdicas, territorio de intervención, transeúnte, entre otras, formaría la sustancia, el caldo de cultivo siempre móvil e indeterminado por el tránsito que colma, cuaja, derrite y se vuelve a colmar.

²³ Rodríguez Plaza plantea que en el caso de la ciudad latinoamericana, de produce un hecho estético total cuando alguien (un ser colectivo o individual) construye su entorno festivamente, con lo cual lo estético se relaciona con este alguien metonímicamente, envolviendo todo su ser en la dialéctica del sentido, de esto que su contexto legitima o deslegitima como tal. Op. Cit. p. 114.

El carácter individualista, ególatra y sectario de algunas de las intervenciones muralistas, y así también las realizaciones grupales, con fines lúdicos, sociales y partidistas, en su intervención en la trama citadina operan en lo colectivo y grupal sectorizado, su significado generalmente abierto a la interpretación, nunca demasiado hermético ni en lo icónico, simbólico o residual, puede generar múltiples resultados, pero jamás pasarán inadvertidos. Es un cierto deseo por saber, lo que implica el interés por superar el desacuerdo, lo que significa no creer en absolutos. El pensamiento se despliega materialmente como lenguaje, no es netamente conceptual, es ínter-subjetivo y constituye conocimiento generando comunicación entre un sujeto y otro²⁴.

Probablemente sería posible acercarse a una estética de la percepción mediante otros métodos que no sea sólo la reflexión teórica. Es decir, un estudio de campo quizá donde los espectadores, transeúntes por excelencia, vinculen sus experiencias con el mural y la ciudad mediados por herramientas como la entrevista o la encuesta, lo que generaría nuevos problemas de estudio y consigo nuevos razonamientos. Pero creemos que su situación en la ciudad, a pesar de lo ególatra, personalista, grupal o social, tanto de su puesta en práctica como de sus significaciones al producirse a espacio abierto, provoca efectos colectivos de alto impacto en la sociedad, dándole sentido y reinventándolos o simplemente coloreando y contrastando con el paisaje urbano.

El mural genera tensiones, pues no sólo están en entredicho los espacios privados y públicos, también lo están los cánones del arte que desde la escuela actúan, sostenedores de un conocimiento académico, y podríamos decir, se ha establecido, de modo consuetudinario en Chile. Indiscutiblemente el mural contemporáneo dista de sus

²⁴ En cuanto arte y la estética Schleiermacher plantea que a diferencia de otros pensamientos no puede subsumirse a un significado idéntico (general), más, siempre en la teoría del arte se combina individualidad y generalidad en la libre producción humana.

antecesores en dictadura. Las problemáticas que abordan, enfrentan y la ciudad en la que permanecen sedimentan otras ideas, engendran otros resultados que son políticamente distintos a los que sus antecesores buscaron, pues se entiende que no son formaciones brigadistas proselitistas, no provienen de inclinaciones políticas abanderadas, más si desplazan lo político al intervenir consciente y relacionalmente los espacios en intemperie o a destecho con la pintura mural. La técnica al aerosol avanza y las agrupaciones o individuos necesitan menos lo furtivo y más los contactos para sus intervenciones. Claramente el mural actual ha cambiado camaleónicamente su estatus, posibilidades y ánimo dentro de la ciudad y sus habitantes. De ser contestatario, furtivo, solapado, ha ganado espacio y aceptación dentro del mundo urbano. No sólo en poblaciones es posible encontrarlos, en la ciudad completa aparecen, desaparecen y vuelven a aparecer. Desde las fachadas de centros culturales, hasta negocios amparan en sus frontis o paredes laterales murales de variada factura y significación, haciéndose populares apelando a la masa, exigiendo su propio espacio en el cerrado mundo del arte. Este último en su agotamiento de ideas, y su inmensa obsesión por hacer de todo material comerciable, ha extendido sus garras y abierto sus fauces al mural contemporáneo, en pos de una apertura a la calle como fruto de nuevos ingresos a la maquinaria mercantil. El caso de la agrupación femenina estanpintando cuya obra que pasa por lo gráfico, por lo abstracto y lúdico es un claro ejemplo de como es posible usar la técnica en aerosol y la pintura mural callejera para el uso cosmético, pues no busca atender a la memoria del espacio ni de sus vecinos, por el contrario sólo busca ornamental, apelando al respeto social por el mural callejero.



Mural de la agrupación femenina Estanpintando para paneles en edificio en construcción de constructora Absalon en Providencia. Imágenes tomadas de estanpintando.tumblr.cl



8. La experiencia con la pintura mural callejera como ejercicio de socialización y democratización del arte.

Las funciones de la pintura callejera en la ciudad de Santiago de Chile han estado en comunión con sus contextos y los momentos en que ha aparecido en el tejido urbano que lo enfrenta como cualquier obra del ser humano. Paul Ziff (citado en Vilar 2005), afirma que el arte parece carecer de propiedades que lo definan de manera general, en cuanto ninguna definición de arte puede recoger la pluralidad y variedad de sus usos, pues está vinculado a la historia y los contextos que la sustentan. Si las primeras incursiones en el espacio público, allá por la década del cuarenta, estuvieron marcadas por la simpatía de sus autores con los procesos de cambio epocal ligados a los movimientos sociales y demandas de los mismos, en los setenta su ligazón como ala comunicativa del proceso político de transformación comandado por la Unidad Popular es innegable, ya que sus principales actores nacen de la militancia y como cuerpo propagandístico que ataca el muro con consignas y luego símbolos: palomas, manos, etc., de larga permanencia en los anales de la pintura callejera chilena. En los ochenta, se usó tal cuerpo visual del descontento y levantamiento de los marginados y golpeados por la dictadura hasta colaborar, siempre en una escala de compromiso matizada por la autonomía de muchas de las brigadas, en el proceso de demanda de plebiscito y posterior propaganda del “No”, que llevaría al gobierno a la Concertación de Partidos por la Democracia.

Como hemos expuesto, tanto en páginas anteriores como en el escueto resumen desarrollado más arriba, el mural callejero o su genérico pintura callejera, no es precisamente un objeto visual que nazca de una problemática plástica o de un movimiento artístico en concreto, al menos en Chile. Sin embargo, muchos de sus cultores y participantes han surgido de espacios de aprendizaje artístico, como el único

taller de muralismo con asidero en la Academia de Bellas Artes, además de las primeras incursiones en el espacio público, como lo ocurrido en los muros del Hospital Barros Luco con estudiantes de arte y artistas como gestores. A su vez, y quizás de una relevancia social mayor, aparece la importante participación de representantes del mundo popular de las poblaciones en donde se desarrollaban las intervenciones murales, cuya experiencia con el mundo del arte era escueto por no decir nulo. Situación aparte fue la experiencia en galería desarrollada durante la Unidad Popular, con la exposición “Brigadas Muralistas”, el mural realizado junto a Roberto Matta y la posterior conjunción en diferentes brigadas de profesionales del arte en el exilio. Empero, los registros de una crítica madurada, de una ligazón académica²⁵ o de escritos teóricos sobre estas pinturas murales, son escasos. La pintura llevada a cabo en espacios de tránsito e intemperie ha sido parte de una miopía y “ninguneo” histórico por parte del mundo del arte, que, como lo ha afirmado Nelly Richard, respecto al arte pos dictadura, ha sido parte del “confinamiento de la teoría y la crítica del arte al soporte galerístico del catálogo, ha debilitado la capacidad del arte de intervenir en zonas más amplias de resonancia pública...Lo que los circuitos profesionales del arte han ganado en autonomización y profesionalización del campo, lo han ido perdiendo en fuerza de agitación y diseminación político culturales (v.v.a.a. 2005:16). Este cuestionamiento que si bien, tiene como espacio-tiempo de observación los años noventa, nos atrevemos a decir, no ha variado en demasía hasta la fecha, principalmente en lo que respecta a las obras desarrolladas en el espacio público. A su vez, y en contra de una apertura, es notoria la insistencia estatal y privada por promover el museo y la galería como los principales espacios de exhibición de arte, como el día del patrimonio cultural, ello, se comprenderá, tiene como consecuencia la creación de un invisible muro, con una

²⁵ Debemos reconocer que en la actualidad muchos de los creadores de murales callejeros han tenido formación académica tanto en arte como en diseño.

pequeña puerta donde sólo unos pocos ingresan con facilidad mientras la mayoría se queda fuera²⁶. Esta situación también tiene una arista en la educación. Los planes y programas de arte, de los que se valen los profesores de la especialidad en los colegios y liceos de Chile, mantienen una idea de arte que privilegia lo academicista; los movimientos de vanguardia y las categorías manoseadas por la historia del arte son el pilar y la guía para conseguir aprendizajes en referencia a las artes visuales, dejando recién para cuarto año de enseñanza media las experiencias de lo que estipula como “lenguajes de nuestra época” (MINEDUC, 2001:21), en los que incluye: el cine, la fotografía y por supuesto el mural. De esta manera, el incentivo para desarrollar la inquietud de los estudiantes o estimular la generación de nuevos espectadores parece navegar contra el viento, haciendo retroceder o bien mantener estático el barco de la curiosidad y del aprendizaje, sin posibilidades de avanzar y tener una experiencia estética o cognoscitiva con nuevas propuestas visuales y discursos. En cuanto a los estudios superiores de arte, no existen instancias más que aisladas de estudio y práctica de las técnicas y lógicas de la pintura mural y menos callejera, pues como dice uno de sus más importantes exponentes “mono” González “ el mural ha sido siempre considerado un arte menor...no es necesario crear una cátedra porque el capitalismo no le interesa tener un arte de connotación social...la malla curricular no toma el mural callejero porque sus estudiantes se forman en la calle” (González, entrevista portal youtube).

El escenario presentado nos da pie para poner en discusión, lo que, creemos, tensiona la función y el posterior uso del mural en los espacios públicos con el campo de las artes, y también la relación entre *democratización o sociabilización* de la experiencia con el arte. Pensamos que este función y uso del mural en los espacios públicos de la

²⁶ Aunque no es menos cierto que proyectos como Santiago a Mil, el Hecho en casa, financiados por la Comisión Nemesio Natunez han aportado en la apertura del arte a nuevos espectadores.

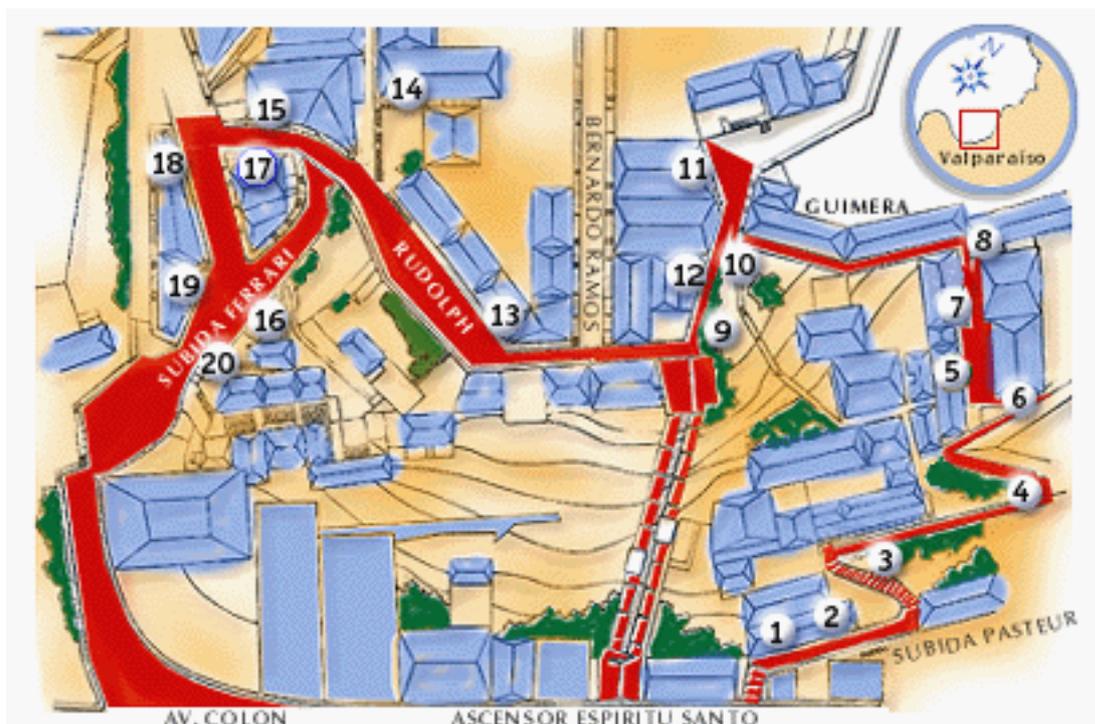
ciudad no sólo se presenta como articulador de transformaciones a nivel territorial y como gesto elocuente de los nuevos motivos y sentidos que gatillan algunos ejemplos de pintura mural en intemperie (publicitario, lúdico, ornamental), sino que también posibilitan, a gran cantidad de gente el acceso al arte, a obras pictóricas que se enraízan en lo cotidiano, generando, de ese modo, nuevas audiencias mediante una experiencia abierta. Como lo plantea Joseph Renau en su texto *Arte contra las Élités* “la pintura mural exterior se dirige, como el cartel, a un público estadístico y socialmente indeterminable, a la gente de la calle, a un público absoluto; y funcionalmente constituye, por definición, la forma más democrática de pintura...como en las grandes épocas del arte, la pintura mural exterior se integra al paisaje urbano y pasa a formar parte de la vida cotidiana de todo el pueblo (2002: 42).

Como eje fundamental para desarrollar lo que hemos llamado la función y el uso democrático del arte creemos que ello necesariamente implica pensar en lo cotidiano, que es donde yacen los murales callejeros, como una experiencia. En su libro *Arte y Sociedad* Valeriano Bozal analiza la experiencia estética desde lo que llama la estética de la recepción, que, para el compilador, proviene del paradigma kantiano de la experiencia estética entendida como el libre juego de la imaginación y el entendimiento (Bozal, 2002), es decir, entre lo esencialmente estético, sensitivo y cognitivo. Desde un punto de vista histórico plantea que a partir de la época preautónoma del arte hasta el siglo XVII la recepción de la obra de arte fue considerada meramente como un *efecto* en el contexto de unas artes subordinadas heteronómicamente, de modo espontáneo a funciones espirituales de orden religioso y político (Ibíd. 2002). Desde la edad media, el concepto de arte recorrió actividades manuales ligadas a las manipulaciones mecánicas y prácticas como la construcción, la pintura, el modelado e instrumentos cotidianos, y no se adscriben a las Bellas Artes, ello, hasta que ciertas actividades mecánicas se

transformaron en liberales, integrándose: la elocuencia, la poesía, la pintura, la escultura, la arquitectura y el grabado, determinando que sería arte cualquier actividad que se desarrollara con conocimiento, habilidad, maestría y buenos resultados desde lo que el trabajo generara. Esta situación, según Bozal, cambiaría con la llegada de la modernidad y paulatinamente a lo largo del siglo XVIII en el proceso de la llamada autonomía del arte, donde el artista discrimina, produce, piensa y elabora, lo que, continuado con el romanticismo y finalizando con Hegel, cambia la teoría de la recepción de la obra de arte convirtiéndola en contemplación, o recepción contemplativa como la llamó Shopenhauer, o recepción aurática desde la perspectiva Benjaminiana. En la contemplación el receptor se presenta pasivo, actitud que permite el olvido de sí mismo, desapareciendo en la obra. Así el espectador se entregaría a ellas como puras representaciones y no como motivos, olvidándose de toda individualidad (regida por el principio de la razón), sumergiéndose en el descanso, la liberación y la tranquilidad perfecta (Ibíd. 2002). Este acto contemplativo se habría favorecido por la creación de espacios de exhibición especialmente acondicionados para dichos efectos, “la modernidad, en su versión creativa, fue capaz de fundar, afirmar y reproducir ejes expositivos, dentro de los cuales albergar, permitir y promover aquello que fue capaz de concebir como tal” (Rodríguez, 2011:62). El proceso de pasiva y cuidada observación de la obra de arte ignoraría que la recepción del arte supone un proceso de apropiación, y, por tanto, un esfuerzo, un aprendizaje, una competencia, que vista desde la escisión entre productor y receptor se completaría con una cooperación que Sartre llamó “pacto de generosidad” (Bozal, 2002). Si bien esta discusión nos arroja luces respecto de cómo se ha pensado el tema de la experiencia estética desde una visión que termina, a nuestro parecer, atestiguando la idea de una articulación entre creadores y receptores por medio de la obra, aún es nebuloso adherir a ella pensando en que nuestro objeto de estudio se

encuentra en un espacio donde la experiencia no sólo depende de una posición del espectador, sino también, de una posibilidad de experimentar, oportunidad que el entorno antrópico y topológico le da, pero también le quita.

El caso de los “Museos a Cielo Abierto” es significativo para argumentar nuestra propuesta. Estos se han ido consolidando en el espacio y en el público. Desde la creación del primero de ellos en el año 1992 en la ciudad de Valparaíso, cuya génesis fue la escuela de Artes de la Universidad Católica de la misma ciudad, estos espacios de exhibición han comenzado a tener eco en otras ciudades y poblaciones, entre ellas las poblaciones San Miguel, La Pincoya, y, aunque no como Museo a Cielo Abierto, la población La Victoria, todas ellas en la ciudad de Santiago.



Planta de Valparaíso en la que se señala con rojo los espacios que configuran el Museo a cielo abierto de Valparaíso. Imagen tomada de Taringa.net



Registro fotográfico del Museo a Cielo Abierto de Valparaíso en la década del 90. Imagen tomada de espíritu-urbano.cl

Comprender estas obras en intemperie, como experiencias estéticas a cielo abierto, nos presenta otras cuestiones que señalan y grafican un contenido algo diferente a lo expuesto en relación con la contemplación de la obra de arte en un espacio cerrado. Para Katya Mandoky toda experiencia es estética pues experimentar equivale a la estésis. Pero no toda experiencia es artística, ya que sólo ocurre en relación con obras de arte (Mandoky, 2006). Entonces, en las calles de la población San Miguel, la Pincoya y La Victoria, la experiencia de transitar sus avenidas, calles y recovecos estaría siendo acompañada también por una experiencia estética y artística, eso sí, menos contemplativa o pasiva, pues como lo hemos expuesto, cada vez que circulamos por la ciudad estaríamos siendo seducidos por una red de múltiples sensaciones, personalizadas inclusive, que desplazan nuestra atención brevemente, enriqueciendo inclusive, el participar de la creación o simplemente observar una monumental obra pictórica en una de estas poblaciones; “así, pues, en la pintura mural exterior el pintor aborda tareas cualitativamente nuevas en la experiencia pictórica. La pintura se define

comúnmente como un “arte del espacio”, mientras que aquí ya no se trata solamente de los habituales problemas espaciales *estáticos*, sino eminentemente *tiempoespaciales*, es decir, *dinámicos*, puesto que el espectador necesita de un determinado lapso de tiempo para desplazarse” (Renau, 2002: 37).



En ambas imágenes se observa el aporte procedimental de niños y adultos en el desarrollo de murales en La Pincoya. Imágenes tomadas de plataformaurbana.cl



En página anterior y actual, Museo a Cielo Abierto de la Pincoya en proceso y obra final. Imagen tomada de museoacieloabiertoenlapincoya.cl

Debemos, a su vez, tener en cuenta que la instalación de un mural en intemperie por sí mismo no es suficiente para producir una experiencia artística en el sujeto, pensamos, por el contrario, que en el encuentro se involucran también él o los ejecutantes y el contexto como factores y agentes, que en reunión, ideal o troncada, generan una experiencia estética con una obra de arte. Entre ellos se establece una complicidad, el mural entonces brota como constructor de sentido entre los habitantes del vecindario, por ejemplo: el caso de aquellos que aluden a una carga histórica de la comunidad o población, aquellos que sirven de anclaje referencial de un espacio de esparcimiento, entre ellos: bares, tiendas, o bloqueo ocular de sitios baldíos o en construcción; pueden

situarse como hitos de reunión u orientación, símbolos y representantes de una identidad y arraigo apareciendo el lugar contra el no lugar.

Estos usos y agencias del mural callejero, a nuestro entender, implican y generan experiencias, en las cuales se involucran sentido, conocimiento, productor, obra y receptor con un interés determinado. Las admiramos por la fuerza seductora de sus colores, depurada técnica, oficio, detalles, su espectacularidad en el formato y composición. Son estas condiciones de posibilidad, que, como plantea Katya Mandoky, se presentan como sensación de resistencia e impacto de la materia cuyo a priori es la condición corporal del sujeto y sus sentidos de vista, olfato, oído, gusto y tacto, a su vez el contexto que como a priori estaría constituido por códigos y convenciones culturales de percepción formal y significación (Mandoky, 2006). Mandoky considera que el desinterés es en realidad un mito. Argumenta su posición en cuanto “siempre habría un interés estético desde el sujeto hacia el objeto, ya sea en el obtener placer, aquietar la curiosidad, comprender, nutrirse emocionalmente, excitarse, expresarse, entretenerse o impresionarse” (Ibíd.p.31). Utiliza a su vez un neologismo, por distanciamiento recurre a la idea de *columpiamiento* “lo que se entiende por experiencia estética no es algo estático manteniéndose a una distancia exacta y adecuada respecto al objeto, sino al contrario: el espectador del arte, como individuo en la vida cotidiana, se columpia, por así decirlo, a diversas distancias respecto de su objeto” (Ibíd.p.34). Aristóteles proponía que la condición de catarsis ocurría si el espectador compartía los sentimientos de los protagonistas de una obra, en ese caso la distancia anularía la catarsis, lo mismo con Brecht y lo que Rancière denominó el reparto de lo sensible, donde el espectador comprende su realidad mediante el ejercicio de situarse dentro de la obra, ser un espectador-participante. Ese columpiamiento constituye un entrar y salir de la obra, que en la calle, con toda la oferta de imágenes puesta al servicio del transeúnte, hace

referencia a la dinámica de proximidades variables que se requiere en la apreciación de estas pinturas: una visión del todo y de las partes, del conjunto y del detalle. El concepto parece adecuarse completamente a nuestro objeto de estudio, ya no como analogía o teoría, sino como acto perceptivo, pues la debida distancia se hace imposible en ocasiones, tomando en cuenta el tráfico vehicular, las amplitudes y reducciones urbanas, además de la red de estímulos propuestos en intemperie.

No siempre tener un propósito estético afirmaría la posibilidad de tener una experiencia artística en una verdadera democracia del arte y socialización del mismo. Por ejemplo podemos poner mucha atención a una pintura sin por ello conmovernos por ella. Quizá no nos insta a la pregunta, a una relación con ella. Pero al contrario, en la vida cotidiana podemos obtener una apreciación estética de un objeto insólito sin habérselo propuesto, como el caso de las pinturas aparecidas en los muros contenedores del río Mapocho, un estencil en un paradero o una letra gigante sobre una imposible altura. Esta misma idea aparece en la estética relacional de Nicolás Borriaud, quien, al igual que la cita a Nelly Richard, desarrolla su pensamiento en la década de los noventa, hace resonancia y sentido en la pintura callejera y su contexto. En primer lugar, como ya lo hemos descrito en nuestro marco teórico, estas pinturas ya no responden, en general, a un proyecto utópico, totalitario o metarrelato. Por el contrario, serían libres de una visión global del mundo, para atenerse a espacios o instancias más reducidas, en las cuales abundan las imágenes relativas a pueblos precolombinos, demandas sectorizadas, integración de realidades o juegos formales en su composición. Como ha dicho N. Borriaud “las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino construir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente” (2006:12). Al igual que el arte relacional, la pintura mural callejera, es parte del auge de una cultura urbana y de un régimen de encuentro

intensivo, parte de la intersubjetividad y diálogo, en donde se produce el encuentro entre un creador, observador y pintura, elaborándose colectivamente el sentido, “las obras exponen los modos de intercambio social, lo interactivo a través de la experiencia estética propuesta a la mirada, y el proceso de comunicación, en su dimensión concreta de herramienta que permite unir individuos y grupos humanos” (Ibíd.p.51). En el “Museo a Cielo Abierto” de la Pincoya, por ejemplo, parte de los murales proponen a los transeúntes la construcción de memorias colectivas e identidades colectivas al representar escenas de las colonias urbanas o iconos de la lucha popular como Carlos Fariña, estudiante de 13 años detenido en la misma población en 1973 por las fuerzas militares en dictadura. Ahí, pueden germinar preguntas y respuestas respecto de la imagen, sobre quien era este joven y las circunstancias históricas en las que aconteció el hecho. Particularmente, en el mural que recuerda el episodio, se representa al joven con vestimenta de época en el centro y figuras que representan militares en tonos grises que contrastan con los permanentes rojos; en el “Museo a cielo abierto” de San Miguel se recurre frecuentemente a la entrevista y a la puesta en circulación de los bocetos entre los vecinos, quienes colaboran con la composición e integración de otros elementos figurativos no previstos por los ejecutantes, el levantamiento de andamios y en tareas menores de pintura; en La Victoria, en el marco de su aniversario, se han desarrollado, desde el año 2012, encuentros de pintores callejeros de murales, quienes comparten y se nutren de las experiencias de los dueños de los muros para generar imágenes con alto contenido social y político, fruto de las conversaciones y el intercambio de ideas. En estos tres casos, y en su mayoría, las composiciones y las imágenes no son impuestas, por el contrario, revisten una forma relacional, una transgresión de la autonomía, una apelación a lo intersubjetivo, socialización del proceso y del producto como obra de arte

que se deja manipular por los pobladores, haciéndolas populares por el mismo hecho de situarse en el amplio y libre espacio público de las poblaciones.



Mural que recuerda el secuestro de Carlos Fariña, Museo a Cielo Abierto en La Pincoya. Imagen tomada de museoacieloabiertoenlapincoya.cl



Mural en La Pincoya que hace memoria a las colonias urbanas. Imagen tomada de plataformaurbana.cl



Encuentro muralista en la población La Victoria 2013. En la fotografía la muralista Paula Tikay junto a pobladores en el muro pintado en la calle 30 de Octubre. Archivo del autor.



Encuentro muralista en población La Victoria 2013. En la fotografía el pintor popular de la Argentina Jonathan junto a pobladores. Archivo del autor.

Establecer que la experiencia estética es lo que se pone en juego en lo cotidiano mediante estas obras bidimensionales en lo formal, y tridimensionales en su construcción (artista, público, obra), constituye, a nuestro parecer, la puesta en práctica de esta democratización de la actividad artística. Es la puesta en sociedad de pinturas que se contemplan, no pasivamente, pues ello no es posible al estar en intemperie. Por el contrario, agregan a su percepción y comprensión al factor calle, los agentes externos: ruido, puntos de vista, pluralidad de colores o dimensiones del soporte y elementos arquitectónicos contiguos; factores que unidos a una puesta en circulación masiva, generan posibilidades infinitas de lectura en una inmensa mayoría de posibles espectadores ávidos y necesitados de un arte comprensible, vivenciable y transitable fuera de los cánones galerísticos o museales que, más que acercar, repelen a los poco letrados o analfabetos del arte. En este continente, cuya aproximación al Arte, fue claramente tardía, excéntrica, marginal y circunscrita a las élites, el concepto de arte

como ha dicho Marko Lauer “es un fenómeno de la clase dominante y la ilustración, que prolonga, de esta forma, una oposición inaugurada por la conquista entre el quehacer expresivo de los dominantes y las expresiones de los dominados (en Rodríguez, 2011:72). Cooptado en primera instancia por la iglesia y su proceso de evangelización, pasa el siglo XIX con el Neoclásico, las obras adquieren símbolo de poder y dominio cuyos contenidos responden a las gestas, a las imágenes y a los personajes ilustres que en ellas participaban, donde la élite encuentra correspondencia entre arte y política. Sólo en el periodo denominado *las vanguardias latinoamericanas* se instala en el arte de esta parte del mundo la conciencia de una impronta regional y propia, que irá de la mano con revoluciones, demandas y cambios sociales a los cuales se adscribió y adscribe el mural, demostrando que, como lo ha dicho en innumerable ocasiones Alejandro “mono” González representa un lenguaje de los oprimidos, del pueblo, por tanto es popular. Esta denominación como arte popular, ligada, mas no definida por la categoría Street Art, que por ahora sólo nos interesa nombrar pues no es el objetivo de nuestra investigación, la entendemos así tanto por su origen como por su concentración en las comunas periféricas del gran Santiago²⁷, alejándose, en su gran mayoría, apartado del circuito del arte y crítica.

El carácter popular, que se le ha achacado al mural callejero, se genera inicialmente, pensando en Latinoamérica desde la colonia, por constatarse subalterno a lo hegemónico, cuya relación siempre conflictiva es la que le daría su identidad. Al respecto, el crítico paraguayo Ticio Escobar nos dice que “la cultura popular comprende las prácticas y discursos simbólicos de los sectores subalternos, sectores que, por la particularidad de sus memorias y sus proyectos, no terminan de reconocerse en las

²⁷ A pesar de que es un hecho que la mayoría de los conjuntos pictóricos se encuentran en las poblaciones periféricas al centro de la ciudad, no es menos cierto que poco a poco los muros y recovecos del epicentro comercial se han ido tiñendo de figuras aisladas, juegos cromáticos o composiciones con motivos promocionales o definitivamente ornamentales.

imágenes hegemónicas, ni se identifican fundamentalmente a partir de ellas. En realidad, la defensa de lo propio constituye no solo una expresión de resistencia, sino a veces una posición de réplica” (2008:138). Teniendo en cuenta su marginalidad utiliza códigos y lenguajes provenientes de las Bellas Artes, la Academia, globalización, pero su simbolismo y repercusión las distinguen como populares al insertarse y darle un uso en la calle y, a su vez, generarse por particularidades y sentidos diversos.

CONCLUSIÓN

Los diversos, aunque pocos, estudios que han desarrollado un mapa pictográfico sobre el mural callejero en Chile y sus intervenciones desde entrado, hasta finales del siglo XX, se han basado preferentemente en los aportes de: artistas con trayectoria, instancias educativas nacidas al alero de la Academia de Bellas Artes y Escuela experimental art, las brigadas muralistas y su condición de expresión política y social. En resumen se han revisado las tendencias: murales realizados por artistas ligados a la academia y otros de carácter exclusivamente popular, tanto en su soporte como en su mano de obra, y periodos con elementos caracterizantes bien definidos, no tanto por sus dispares elementos pictóricos, sino más bien por las circunstancias políticas, sociales y culturales en las que el país se ha visto envuelto. Sin embargo, los esfuerzos, se han centrado en investigar preferentemente el mural ligado a la propaganda antes y durante la Unidad Popular al que se le ha aplicado el calificativo de comprometido. Luego del golpe militar este mural, partidario de las propuestas ideológicas del gobierno de la Unidad Popular, es silenciado, reapareciendo con fuerza, fuera de la institución, en la década de los años ochenta. A diferencia de la etapa comprometida, este momento se caracteriza por la denuncia de hechos y situaciones ligadas a la represión estatal, y a su vez pretendía la movilización en contra de la dictadura presente. Con una visualización crítica del periodo, los murales tratan de ganar espacios en los sectores marginados donde intentan expresar sus inquietudes tanto socio-políticas como artístico-culturales. Parte de ellas, a la llegada de la Concertación de Partidos por la Democracia al gobierno y su promesa de democracia se dividen o remiten a proyectos locales de poca resonancia; le dan paso a las surgentes barras bravas y su demarcación de los territorios y, sobre todo, arremete el rayado esporádico y subversivo en la chapa o tag y las

tipografías del graffiti para que, tiempo después, muchos de ellos, llegasen a transformarse en profesionales del mural o arte urbano en la actualidad.

Tanto los murales políticamente comprometidos y contestatarios de los 70 y 80 como los que se han ido produciendo desde finales del siglo pasado, se han leído desde las agrupaciones, ahondando más en la forma que en el fondo, desarrollando publicaciones preocupadas de los estilos individuales, la variedad de combinaciones y cantidad de proyectos más que en el sentido que las genera. En nuestro caso, abordamos las expresiones muralistas callejeras desde otro ángulo y plano, enfocando el estudio del fenómeno a los usos, como funciones adquiridas o asignadas, en el espacio público, lo cual nos permitió establecer una mirada y discurso diferente de aquellos que se han puesto en circulación. Estos últimos, básicamente, se han detenido en su variedad y pluralidad, mas no en su injerencia o aplicación en los contextos sociales donde se han ido manifestando. Su interés está dado por intentar compendiar el fenómeno más que estudiarlo, funcionando como archivo atienden a aspectos de diferencia más que a incidencia.

La postura metodológica que hemos utilizado en esta investigación ha comprometido entablar una relación estrecha entre la ciudad, sus habitantes, el sistema económico y el arte. Nos hemos basado, para fundamentar, en el recorrido personal con los espacios, muralistas, gestores y grupos sociales afectados, y así entablar el diálogo entre estos factores y agentes, pensando en la diversidad de combinaciones, pero más aún, intentando comprender desde esta experiencia horizontal el porqué de su utilización, de su incremento en los muros de la ciudad y qué es lo que está motivando su aparición en los diferentes espacios.

Los conjuntos de pinturas monumentales presentadas como ejemplos dan cuenta, creemos, de lo que hoy es la pintura mural callejera en Chile, de sus cambios tanto en su manufactura como en sus usos, añadiendo nuevos procedimientos en su producción y tomando clara distancia de la participación militante de los partidos políticos, función propagandística que ha mutado hasta convertirse políticamente en objeto de intervenciones, recuperación de espacios e identificación territorial, desplazamientos que las ha acercado al nudo de lo artístico, identificándose autores, estilos y obras. Con este antecedente, se nos presenta una pintura mural callejera ampliada en sus usos y funciones, convirtiéndose en agente de transformación de espacios, generador de identidades territoriales, socializador o democratizador del arte y también, partícipe del diseño urbano e incluso utilización estetizante de las instituciones.

El examen del uso y función del mural en los espacios públicos, de libre circulación en la ciudad de Santiago y algunas de las poblaciones que la integran se basó, como antecedente, en la información gráfica y escrita de los periodos anteriores y actuales de la pintura mural realizada en intemperie, como ejercicio descriptivo, comparativo y analítico de sus cambios o continuidades y su relación con el campo del arte. Comprendimos que las obras pictóricas en espacio público han resignificado su estar y han mutado sus connotaciones dentro del arte en Chile. Con ello, nos concentramos en la descripción de las nuevas maneras de hacer y acontecer del mural callejero, enfatizando en los proyectos de “Museo a cielo Abierto” de San Miguel, La Pincoya y otras comunas y sectores de alta concentración de este fenómeno en el gran Santiago, analizando la recurrencia de sus contenidos, significación social y estética en la cotidianidad que los acoge y formaliza. Entendemos entonces que estamos en presencia no sólo de proyectos de intervención inéditos en el territorio chileno, cuyas alteraciones son el resultado de una relación diferente con la ciudad, con el público y con el Arte,

sino también, que sus usos difieren de los lugares en los que operan, no siendo lo mismo una pintura mural en la esquina de la población La Victoria que en la tienda de sombreros del barrio Bellavista o en un paseo peatonal.

El resultado de la observación de los diferentes conjuntos de murales, del análisis de sus procesos creativos y de su papel dentro del campo social y cultural, se ha probado, son el resultado, también, de un desvanecimiento de la crítica y del conflicto que generaron antaño estas intervenciones. La representación de realidades politizadas de la cual gozaban los murales comprometidos y denunciadores se ha desvanecido en el paisaje de la ciudad neoliberal. El mural de este paisaje, nos parece, ha ganado espacio a la vorágine mercantil traducida en sus omnipresentes avisos publicitarios, siendo en ocasiones, considerado por instituciones privadas y estatales para sus propósitos decorativos o asépticos. Su proliferación y suma de espacios donde sirven de operación y producto de intervención nos habla de una apertura, de un acceso a otros territorios de la ciudad, pues el manejo cada vez más prolijo y osado de formas y colores, monumentalidad y diversidad espacial constituyen relaciones estéticas con su entorno y contexto no sólo en lo que hay de estímulo visual en ellos, también por la que son llevados tanto las materias como los mismos materiales. Es decir, cómo estos diferentes elementos se entremezclan, cómo se generan reciprocidades y entendimientos entre creador-tema-espectador-ciudad y sociedad. Lo estético, en la ciudad, desde esta mirada, será formalización, en cuanto juego de relaciones formales en la que se inventa, realiza y se vive la vida cotidiana, pues es ella la que, produciendo signos, formaliza hechos y actos, que literal y metonímicamente la fabrican; un elemento abierto sin el cual la ciudad no existiría.

El recorrido que hemos trazado para determinar las funciones y usos del mural callejero a principios del siglo XXI en la ciudad de Santiago no sólo situó la pintura

callejera como elemento de intervención, transformación espacial, resignificación de los espacios u objeto de ornamentación de los mismos. También, nos condujo a comprenderlo como un ejercicio de socializador o democratizador del arte en los barrios periféricos de la ciudad. Con obras monumentales y de un cuidado oficio, cuyos motivos inquietan al espectador en su cotidianidad generando una experiencia estética distinta con el soporte y el espacio ocupado, se logra, a nuestro entender, llevar un objeto artístico de gruesas connotaciones contextuales a un público que no sabe de composición, de matices, tonos o técnica, ni frecuenta espacios de divulgación artística, pero que disfruta de participar en el proceso y del acceso libre a obras que los cuestionan e inquietan a observar y establecer un diálogo distinto con el espacio público de sus poblaciones.

Por último debemos dejar en claro que esta investigación, no pretende más que ser un aporte a futuras investigaciones o propuestas de lectura. Es el resultado de una observación e intento de comprensión del fenómeno, donde lo empírico jugó un factor fundamental. Lo que, junto a la aplicación de conceptos venidos de múltiples lecturas y relaciones, cuajaron en ejercicios ensayísticos que buscaron argumentar las posturas respecto de las funciones sociales, estéticas y simbólicas de este mural callejero, pinturas que dialogan en los espacios públicos de no sólo una ciudad, sino de un sistema, de una sociedad, de un territorio y una cultura globalizada.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAREZ VÁSQUEZ RAÚL, *Muros susurrantes “graffiti de Santiago Chile y Sao Paulo Brasil*, Arthus ediciones 2006.
- ALGUACIL JULIO, *Espacio público y espacio político. La ciudad como el lugar para las estrategias de participación*, Editorial Universidad Bolivariana de Chile, Revista Polis “participación” Pág. 199-223, 2008.
- AUGE MARC, *Los no lugares: espacios del anonimato*, Gedisa, Barcelona 2000.
- BAUDRILLARD JEAN, *Cultura y simulacro “Apuntes para la cátedra Espacio Escénico”*, Barcelona, 2005.
- BAUMAN ZYGMUNT, *Modernidad Líquida*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- BELLANGE EBE, *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*. Lom ediciones, 1995.
- BENJAMÍN WALTER, *El narrador*, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008.
- BORJA JORDY-MUXI ZAIDA, *El espacio público, ciudad y ciudadanía*, Electa, Barcelona 2003.
- BOURREAUD NICOLAS, *Estética relacional*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2006.
- BOWIE ANDREW, *Estética y Subjetividad “filosofía alemana de Kant Nietzsche y la teoría estética actual”*, Visor, Madrid, 1999.

- BOZAL, VALERIANO, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 3a. ed. Madrid: A. Machado Libros, 2002.
 - CUERVO G. LUIS MAURICIO, *Ciudad y globalización en América Latina: estado del arte*, Instituto Latinoamericano y del Caribe de Planificación Económica y Social (ILPES) Dirección de Gestión del Desarrollo Local y Regional S E R I E gestión pública 37,Santiago de Chile, 2003.
 - DEBORD GUY, *La Sociedad del espectáculo*, Valencia : Pre-Textos, 2003.
 - DEWEY JOHN, *El arte como experiencia, 1a. ed.* México : Fondo de Cultura Económica, 1949.
 - DUQUE FELIX, *Arte urbano y Espacio público*, Akal, Madrid 2001.
 - CERTEAU, MICHEL DE, *La invención de lo cotidiano*, 1. Modos de hacer. Editorial de la Universidad Iberoamericana de México, Ciudad de México, 1996.
 - DEWEY JOHN, *El arte como experiencia, 1a. ed.* México : Fondo de Cultura Económica, 1949.
 - DOMÍNGUEZ CORREA PAULA, *De los artistas al pueblo: esbozos para una historia del muralismo social en Chile*, memoria para optar al grado académico de licenciada en artes con mención en teoría e historia del arte, Universidad de Chile facultad de Artes departamento de Teoría de las Artes.
 - FIERRO AMILCAR, *Valpo Streets “los muros hablan/walls talk*, edit. ocho libros 2011.
 - FOUCAULT MICHAEL, *Los espacio otros. En torno a las utopías y la heterotopías*.
- [http://www.muerteymorirunsa.ecaths.com/archivos/muerteymorirunsa/EI%20paisaje%20como%20objeto%2072041-298831-1-PB\[1\].pdf](http://www.muerteymorirunsa.ecaths.com/archivos/muerteymorirunsa/EI%20paisaje%20como%20objeto%2072041-298831-1-PB[1].pdf)

- FIGUEROA IRARRÁZABAL GRISELDA, *Sueños Enlatados “el graffiti hip-hop en Santiago de Chile*, Edit. Cuarto Propio, Santiago 2006.
- FRANCASTEL PIERRE, *Sociología del arte*, Madrid: Alianza, 1990.
- FRANCASTEL PIERRE, *La realidad Figurativa*, Barcelona: Buenos Aires, Ediciones Paidós 1988.
- FRANK MANFRED, *La piedra de toque de la individualidad: reflexiones sobre sujeto, persona e individuo con motivo de su certificado de defunción posmoderno*, Herder, Barcelona, 1995.
- FRASCARA JORGE, *El poder de la imagen: reflexiones sobre comunicación visual, 1a. ed.* Buenos Aires : Ediciones Infinito, 1999.
- FREEDBERG DAVID, *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta, 3a. ed.* Madrid : Ediciones Cátedra, 2010.
- GADAMER HANS GEORG, *Verdad y método, 13a. ed.* AuthSalamanca: Eds. Sígueme, 2012-13a. ed.
- GIANINNI HUMBERTO, “Espacio y tiempo públicos”, *revista patrimonio cultural*, año IX, número 32, dirección de bibliotecas, archivos y museos, 2004.
- KARAM TANIUS, *Introducción a la semiótica de la imagen*, http://portalcomunicacio.org/uploads/pdf/23_esp.pdf.2011.
- LÈGER FERNAND, *Funciones de la pintura*, Paidós Iberica, 1990.
- LIPOVETSKY GILLES, *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona : Anagrama, 2007.
- LIZARAZO DIEGO, *La hermenéutica de las imágenes: íconos, figuraciones, sueños*, Siglo XXI Editores, México 2004.

- MNBA, *De Laureano Guevara y la generación del 28- exposición de las obras Museo Nacional de Bellas Artes*, Chile, 2008.
- MANDOKI KATYA, *Estética cotidiana y juegos de la cultura: prosaica I*, México : Siglo Veintiuno Editores, 2006.
- MANSILLA LUIS ALBERTO, *Hoy es todavía: José Venturelli una biografía*, Lom ediciones Santiago 2003.
- MONTOYA CH. EUGENIA, *El pintor Gregorio de la Fuente*, Memoria de prueba (Lic.) Universidad de Chile 1956, Facultad de Artes.
- MORALES YÉVENES PEDRO, *Todos los colores contra el gris: experiencias muralistas bajo la hegemonía militar. espacios ganados y en tránsito hacia el nuevo orden democrático (1983-1992)*, Tesis para Optar al Grado de Licenciado en Historia, Mención Estudios Culturales, Universidad de Humanismo Cristiano, Facultad de Historia, 2011.
- MOULIAN TOMÁS, *Chile actual: anatomía de un mito, 17a. ed.* Santiago: ARCIS Universidad: LOM Ediciones, 1997.
- MUÑOZ FARÍAS DANIEL, *Nuevas formas de representación social: una investigación exploratoria-descriptiva del fenómeno del graffiti hip-hop en Santiago de Chile*, Título para optar al título de Sociólogo, Universidad de Chile, Facultad de Sociología, 2006.
- PALMER ROD, *Arte callejero en Chile*, Ocho Libros, Santiago, 2011.
- PINO CASTILLO MANUEL, *Pinto, luego existo: importancia del graffiti en Santiago como rescate del patrimonio cultural*, Universidad de Chile, facultad de arquitectura y urbanismo, 2010.

- PINOCHET COBOS NATALIA, *El Muralismo Social y la dinámica comunitaria, Dinámicas de Relación y Significación cotidianas 1990-2009*, Seminario “Discursos de poder” resistencias, apropiaciones y otras prácticas desde los subalternos” para optar al grado de Licenciado en Historia, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2009.
- RANCIÈRE JACQUES, *El Desacuerdo. Política y filosofía*, Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1998.
- RENAU JOSEPH, *Arte contra las élites*, Debate, España 2002.
- REPOSO GABRIELA, *La ocupación de la calle en, Santiago: memoria, imaginarios y cotidianos*, Universidad Central de Chile, 2008.
- ROBLES AMÉRICA, *Referencia de murales en Chile*, Tesis para optar a profesor de estado, Santiago de Chile, 2000.
- RODRÍGUEZ PLAZA PATRICIO, *Pintura callejera chilena: manufactura estética y provocación teórica*, Ocho Libros, Santiago 2011.
- RODRÍGUEZ-PLAZA PATRICIO, *Crítica, estética y mayorías latinoamericanas*. Aisthesis [artículo]. Vol. 38 (2005), p. 99-122.
- RODRÍGUEZ-PLAZA PATRICIO, *Estética urbana y mayorías latinoamericanas*, Santiago, Ocho libros, 2011.
- RODRÍGUEZ PLAZA PATRICIO, *Apuntes sobre su conocimiento teórico y usos cotidianos en Estética y ciudad : cuatro recorridos analíticos*, Santiago: Frasis, 2007.
- SALAZAR GABRIEL, *Historia contemporánea de Chile Tomos II y V*, Lom editores 2002.

- SANFUENTES FRANCISCO, *Estéticas de la intemperie: lecturas y acción en el espacio público*, Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Artes Visuales, 2009.
- SOLOZÁBAL JUAN JOSÉ, *Una nota sobre el concepto de política*, Revista de estudios políticos, ISSN 0048-7694, N° 42, 1984, págs. 137-162
- SZMULEWICZ IGNACIO, *Fuera del cubo blanco: lecturas sobre arte público contemporáneo*, Ediciones Metales Pesados, 2012.
- ESCOBAR TICIO, *El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre el arte popular*, metales pesados, 2008.
- VALOR JUAN ANTONIO, *Introducción a la metodología*, ed.Madrid: A. Machado Libros, 2002.
- VV.AA. *Arte y Política*, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago de Chile 2005.
- VV.AA. *Del muro al pizarrón, una mirada al graffiti chileno, audiovisual educativo relacionado a las técnicas y experiencias del graffiti chileno, a través de seis estilos y sus protagonistas*. Tesis para optar al grado de diseñador para optar al título de diseñador gráfico, Universidad de Chile Facultad de Arquitectura y Urbanismo escuela de diseño, 2009.
- VV.AA, *Arte público: propuestas específicas*, Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2006.
- VV.AA, *Chile arte actual*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, 1988.

- ZAMORANO PÉREZ PEDRO, *Muralismo en Chile: texto y contexto de su discurso estético*, *Universum. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, vol. 2, núm. 22, 2007, pp. 264-284, Universidad de Talca, 2007.

- **Artículos y audiovisual:**

<http://diario.latercera.com/2014/02/26/01/contenido/santiago/32-158703-9-la-florida-pintara-el-mural-mas-grande-de-santiago.shtml>.

- <https://www.youtube.com/watch?v=CDwtBqnGDfE>