



UNIVERSIDAD
DE SANTIAGO
DE CHILE

Museos a cielo abierto

Espacios humanos inclusivos, que dialogan y se auto gestionan por la comunidad

Diplomado en Museos y Museología,
Nuevos enfoques para la educación crítica
Universidad de Santiago de Chile
Instituto de Estudios Avanzados
Investigador: Pablo E. Inda Maldifassi
Santiago de Chile, Noviembre 2017

“El arte es para todos. No sólo para el rico coleccionista, no sólo para el indicado conocedor de un misterio esotérico, sino para todos nosotros. Sepámoslo o no, el arte ha influido mucho en nuestra formación. Debe y puede ser parte vital de nuestra existencia, porque puede ser entendido por todos. Nos pertenece a todos; es nuestra herencia, y si no entramos en posesión de esa riqueza que nos aguarda, que está a nuestra disposición, estamos desperdiciando algo, mucho, que puede hacer nuestra vida más placentera y más interesante.”

Martha Simpson, 1951.

1.- Introducción: la evolución de un fenómeno

Basado en que nuestro entorno en gran parte nos moldea, a través de la *mimesis*, como individuos y como sociedades, en relación a criterios e identidades singulares y plurales.

A través de elementos intencionados de carácter estético, ¿Se puede crear reflexión crítica y empatía por el relato de los otros?

Desde lo local, si teorizamos desplazamientos de aspectos conceptuales museológicos más puristas, importados y re interpretados a nuevas necesidades, podemos preguntarnos en torno a los museos a cielo abierto como una posibilidad museal concreta, como una nueva forma de hacer museología o como manifestación artística pura.

Nos podemos preguntar de alguna forma si ¿el accionar del arte en espacios públicos favorece la comunidad local de alguna manera?

A grandes rasgos, si bien, el origen griego primigenio del museo como la casa de las musas fue cambiando, evolucionando y fue reinterpretándose como concepto de museo en Europa desde el gabinete de curiosidades, y pasando por el hecho histórico posterior de retomar a los antiguos clásicos griegos (Renacimiento, Italia), y luego al neoclasicismo francés (Ilustración). Su cualidad simbólica tiene estrecha relación al poder. Esta relación de poder, tiene referencia al capital cultural dentro de lo social, como también del saber de carácter universal (El conocimiento es poder y los objetos materiales de estas colecciones abalan este hecho), como también de la exclusividad y poder económico, como fenómeno progresivo en su conjunto. Por otra parte, y a modo de reflexión, el fenómeno del gabinete de curiosidades, como colecciones aleatorias de objetos diversos basados en un saber particular relacionado al poder concreto y simbólico, es un fenómeno que se da de igual forma en culturas Latinoamericanas precolombinas y en múltiples culturas del mundo desde el origen de las civilizaciones humanas. De esto puede cuestionarse como posibilidad intrínseca natural, si ¿este fenómeno coleccionista es un instinto propio del ser humano?

El coleccionismo está estrechamente relacionado al ser humano, desde varios factores: simbólico, sentimental, histórico, económico o emocional. De igual forma, la manera de hacer, como de su significación conceptual, el museo varía desde sus orígenes hasta nuestros días.

La posterior clasificación de las colecciones y la separación física y conceptual en relación a las diversidades temáticas variaron hasta convertirse en instituciones museales más o menos concretas.

Posteriormente el proto museo adquiere un carácter intencionado más educativo, proyectada desde las élites de poder que gobernaban (quienes eran propietarios de los gabinetes de curiosidades) hacia el estrato popular gobernado (el resto de la población), con múltiples intenciones en relación a intereses particulares y de carácter patrio. Este carácter educativo también varía, como varía el concepto y la forma de educar; desde la transmisión a la reflexión crítica.

En este devenir de procesos dinámicos de gestación de la institución museo, es importada desde el hemisferio norte (Europa) hacia el hemisferio sur. En Latinoamérica, específicamente, este fenómeno llega desde las elites de poder (hombres blancos o mestizos de procedencia europea, influenciados por la alta cultura oficial europea. Emplazados en espacios arquitectónicos y urbanísticos de carácter, en su generalidad, neoclasicista francés. A través de la transmisión (no dialógica) visual, objetual y conceptual, se quiere que la población no letrada se identificara con la historia (memoria reciente) patria, creando arquetipos homogéneos de ciudadanos con características específicas en pos de un bien común, de una unión, de un lazo patrio. Dejando a la sombra o caricaturizando la historia de los desposeídos e ignorados, los sin voz, quienes no calzan con este modelo colonizador europeo impuesto; sin tomar en cuenta la rica diversidad de su entorno contextual original: población y naturaleza o estrato social.

El carácter sacro de la institución museal fue perdiendo afluencia de público a medida que pasaba el tiempo, asociándola, por la población general, a la alta cultura importada de unos pocos (la cultura oficial).

A medida que la función del museo fue variando, en relación al contexto donde se emplaza y de la diversidad en las manifestaciones culturales en pos de un fin educativo, que habla del término del pensamiento moderno (el fin de las verdades universales y de las hegemonías culturales) a una nueva dimensión educativa: la construcción de conocimiento a través de la reflexión crítica y el diálogo, basado en la diversidad.

Podemos observar como la cultura va cambiando dinámicamente en relación a su producción física y conceptual, en un contexto diverso (entiéndase cultura como cualquier producción humana, física o conceptual, dentro de un territorio determinado, que le da sentido al mundo). La figura física y conceptual de museo, como también de su imaginario, va a variar de múltiples formas, va a ser reinterpretado según necesidades diversas.

Por otra parte si hablamos de la historia conceptual del arte, hablamos de hitos relevantes que tienen estrecha relación a la historia museal. Por ejemplo la separación de las bellas artes con las artes menores. Grupos de intelectuales, en el S. XVII, separarán las manifestaciones artísticas populares con la hegemonía jerárquica del gran arte.

Posteriormente las *vanguardias modernas* de pos guerra van de construyendo el concepto de arte a través de la ironía de este gran arte hegemónico y academicista, acercando cada vez más la forma de hacer y vivir el arte (arte y vida). A su vez estas vanguardias modernas generaron movimientos, en Europa generalmente, que se transformaron posteriormente en hegemonías artísticas en sí mismas, en forma y contenido.

Las instituciones museales tienen, por lo general, espacios arquitectónicos y urbanísticos determinados, que marcan la separación entre lo público y lo privado. Actualmente los museos tienen el constante reto de dialogar con la comunidad para acercar su actividad, y separar este carácter institucionalista privado estigmatizado por un pasado elitista, para convertirlo en algo contextualizado al territorio en que se emplaza, grato y público.

Si tomamos la actividad del museo como espacio educativo no formal y lo tensionamos con estadísticas en el flujo de visitas, por números, como público y no como un diálogo abierto entre museo y comunidad, como también la necesidad de generar re significaciones simbólicas en lo expuesto, a través de la reflexión crítica; podemos ver como ciertas instituciones museales, a nivel global, responden a la necesidad de incrementar el número de audiencia a través del espectáculo, de pirotecnias formales como mecanismo de afluencia; en contraposición al contenido simbólico y la experiencia significativa del museo. El problema de lo cuantitativo versus a lo cualitativo.

Sin tomamos el contexto de la economía global como base a una respuesta de la economía local, la cual le rinde cuentas, podemos deducir, que este sistema neoliberal instaurado; el cual responde a la oferta y a la demanda, como a la acumulación del capital como también a la explotación del hombre por el hombre, se basa fundamentalmente, en cifras económicas matemáticas concretas, de pérdida o ganancia, como foco de atención en relación a un crecimiento cuantitativo y no cualitativo. En este sistema económico, está implícito una cierta escala de valores, basados en la posesión material de bienes de consumo como a la acumulación del capital, como forma jerárquica de medir a la población y no por lo que realmente son íntegramente. En esta imposición de consumo masivo, queda desplazada la experiencia estética, y la re significación conceptual y simbólica como procesos dinámicos de la identidad singular. El museo tiene, a mi parecer, el deber de resinificar a través de *la pregunta* cómo fin de *lo naturalizado*, en relación a nuestro entorno, como herramienta educacional, además del gesto singular de la reflexión crítica. Tener más dudas que certezas.

Conjuntamente a lo recién expuesto, existen otros mecanismos para materializar económicamente objetos estéticos en el campo de las artes visuales contemporáneas. Se desvirtúa su fin experiencial, estético en pos de un valor económico, basado en la moda impuesta por unos pocos. Juzgar este fenómeno creativo o de *marketing*, en relación a un *mercado del arte*, que impregna concepciones de nuestro entorno en relación a un mercado de consumo, donde el objeto artístico único, singular, de quien lo posee implica, nuevamente, un estatus social referente al poder simbólico y económico; se transforma en un bien de consumo exclusivo. En este supuesto sistema de consumidores de cultura, las grandes instituciones marcan tendencias, modas, referentes en lo que se dicta de lo que debe ser el arte contemporáneo, adjudicándole un valor simbólico de acuerdo a un valor económico donde la experiencia estética queda en segundo plano o nula.

Si bien el valor del dinero se respaldaba con las arcas de oro que poseía un territorio geográfico determinado y regido por un sistema político y económico; hoy en día es un valor especulativo simbólico que se asocia directamente con intereses políticos; y el arte, políticamente correcto a esos intereses, pasa a ser un bien de consumo, una inversión, un reflejo, una especulación económica; donde se cambia la experiencia estética por una jerarquía valórica simbólica, supuestamente artística, en torno a un avalúo económico. Esto a su vez dicta tendencias, modas, de cómo ver, sentir y producir el arte.

2.- El accionar incipiente del arte en el espacio público como soporte

Según el filósofo francés Michel Foucault el espacio público es la dimensión más significativa para la humanidad contemporánea. Por otra parte el filósofo y sociólogo alemán Jürgen Habermas este espacio tiene que tener ciertas características: debe ser inclusivo (accesible para todos sin distinción), de carácter igualitario y abierto, en el sentido de que cualquier asunto puede ser discutido entre todos los participantes de este espacio.

Dentro del acontecer de las artes visuales existen referentes históricos importantísimos si nos referimos al accionar del arte en espacios públicos. Es el caso de la escuela de la unión soviética (Leningrado) “Vjuntemás” (1920-1930).

Tras la revolución industrial en gran Bretaña y donde la producción de bienes de consumo fue más masivo en relación del costo y tiempo de la manufactura artesanal, varios teóricos Alemanes vinculados con el área de las artes visuales pensaron y planificaron que se podía dar a esos objetos industriales un valor artístico agregado, para potenciar el valor de la experiencia estética, la educación, y una calidad de vida mejor; a precios bajos cualquiera podía adquirir este objeto industrializado con este valor artístico; esa fue la consigna de la escuela Alemana de artesanía, diseño arte y arquitectura “Staatliche Bauhaus” (Casa de la construcción estatal), fundada en Weimar (1919) por Walter Gropius, la cual derribaba las fronteras del gran arte con la artesanía o artes populares, uniendo en vez de separar todas las expresiones y lenguajes artísticos en una simbiosis en la unión del uso y la estética.

“Ambicionábamos sacar al artista creador de su condición extra mundana y reintegrarlo en el mundo laborioso de las realidades, y al mismo tiempo ensanchar y humanizar la mente rígida, casi exclusivamente material...”

Walter Gropius, Londres, 1935.

Vladímir Ilich Uliánov o Lenin por su lado replica el modelo de la Bauhaus para tener los mismos atributos en la producción industrial, uniendo uso y estética. Posteriormente, basado en que nuestro entorno nos moldea como individuos; teóricos rusos vinculados a las artes visuales y basados también en las teorías psicológicas de la corriente de la escuela alemana “Gestalt”, proponen llevar las expresiones de arte al espacio público, espacio donde todos confluyen, en contraposición a los espacios privados elitistas de la época.

“Como dijo Mayakovsky: *“convirtamos las calles en nuestros pinceles y las plazas en nuestra paleta”*. Esta respuesta posrevolucionaria inmediata por parte de los artistas fue el peldaño que unió sus actividades de “torre de marfil” como la pintura de atril o el teatro y arquitectura privada con una participación en la vida diaria que llevo directamente a la creación del constructivismo.”

(El arte en revolución, Pg. 7)

Lamentablemente los avances de la Vjuntemás, quien fue responsable del constructivismo, la diagonal en la proyección arquitectónica, el suprematismo y grandes avances en el diseño industrial, fueron abolidos por el “Realismo Soviético” de Iósif Stalin (Stalingrado), donde la academia clásica vuelve a tener valor en pos de una alfabetización socialista.

Por otro lado a mediados de los años sesenta, en Estados Unidos, comienza a gestarse el arte público como fenómeno, desvinculado absolutamente del constructivismo ruso y fundamentado por los desplazamientos de la escultura moderna al espacio urbano, de los artistas Picasso y Calder en los años cincuenta y sesenta aproximadamente; como también por varios organismos e instituciones cuya misión era fomentar el arte público.

A grandes rasgos, la problemática simbólica y conceptual que mutó fue que el arte público embellece la ciudad, en un rol suplementario, en su contexto arquitectónico y urbanístico (moderno en su mayoría), a transformar, conceptualmente, la obra, desde lo complementario a lo central, tomando posteriormente lo social como base, en el dialogo constante y contextualizado con la comunidad.

3.- Otras manifestaciones artísticas en el espacio público

Si bien el constructivismo ruso fue un proyecto de orden artístico y social a gran escala, hay constantes en lo que al arte en espacio público se refiere. Ese es el caso del Grafiti y el Stencil. Del italiano *graffiti*, *graffire*, y esta a su vez del latín *scarihare* (incidir con el punzón o estilete), desde los tiempos del imperio romano de carácter satírico o crítico, ilegal e inmediato. Esta modalidad de expresión callejera donde se mezcla lo artístico con lo social, dejando nuevas posibilidades perceptivas al receptor; este fenómeno, ha evolucionado mezclándose con el muralismo y reinventándose como arte urbano. Por otra parte descontextualizado de su carácter callejero y llevado a galerías privadas, variando en un arte popular urbano a gran arte comercial de moda; basado en su mayoría de las veces en la forma y dejando de lado el contenido; dentro del espectro del mercantil del arte contemporáneo. Todos quieren una parte del fenómeno artístico.

Por otra parte en París de los años 60 cobró especial relevancia el uso de plantillas para lanzar mensajes de carácter político, como medio de comunicación urbano. Como lo define el filósofo y sociólogo francés Jean Baudrillard esta forma de expresión:

“Los verdaderos medios de comunicación revolucionarios durante mayo (1968) eran los muros, las paredes, y su discurso, los carteles y las noticias pintadas a mano”

Existe otra modalidad de acción, estos son los *Throw Ups*, *Tags*, *Bombs* o *Vomitados*, que consiste en una rapidez de ejecución con la finalidad impulsiva de convertir al autor en “El rey de la línea”, donde la tipografía de carácter personal llenan la urbe, para reconocer al autor en un acto, a modo personal, ególatra y poco ideológico. Tal vez la ideología de estos *Vomitados*, a modo de protesta, es salir del anonimato dentro de un contexto urbano contemporáneo homogéneo y sin carácter.

De alguna manera el grafiti responde como protesta en las calles y en general a la ciudad como creación del hombre, a los valores formales, de contenido y de lo plástico que justificaron la mayor parte del arte del siglo XX; también es una forma de reacción a los problemas de la sociedad en espacios urbanos en torno al crecimiento inorgánico sin un plan regulador urbanístico previamente diseñado y a otros aspectos sociales como son la intolerancia, la criminalidad, desempleo y marginación social en sus orígenes como fenómeno.

No podemos olvidar que si bien de alguna forma el grafiti pierde por una parte su contexto callejero urbano para vincularse a las galerías y al mercado del arte. Por otra parte en la escena latinoamericana, y en especial en Chile, el muralismo continúa con su poética social, de carácter variable y dinámico. Tomados como referentes a nivel mundial podemos destacar las capitales de Sao Paulo y de Santiago de Chile como hitos de este fenómeno. Este acontecer artístico-estético-social que evolucionó desde los fuertes movimientos de protesta de carácter político, vieron en los muros el soporte natural para denunciar las respectivas dictaduras latinoamericanas.

Hoy en día esta protesta continua con otros matices, con otras propuestas de protesta, con otras variables, que si bien abarca los territorios de la institucionalidad como del arte callejero dinámico e ilegal, ambos en contacto con la comunidad. Abren portales democráticos visuales de carácter estético y local en el paisaje público, en contraposición a la cultura visual publicitaria y consumista hegemónica del imperialismo capitalista, donde los grandes estímulos visuales tienen la trasgresión valórica de un frenesí consumista, que no pregunta y abarca cada rincón de nuestras vidas cotidianas por la vía de los medios de comunicación masivas, por la publicidad de carácter global y estandarizada, no contextual, de códigos de belleza importados, para hacer creer ficticiamente que la felicidad se compra, embaucándonos con placebos efímeros de necesidades astutamente creadas por el mercado, para generar un síndrome arribista deshumanizado basado en jerarquías sociales en relación a la acumulación material y económica, donde uno es por lo que tiene y no por lo que realmente es.

En ese contexto, la intervención artística pública derriba esta fantasía consumista, para contextualizar dentro de lo local, nuestro entorno, nuestros anhelos, nuestra gente, nuestra identidad, nuestra verdadera felicidad (la que no se compra), exhibir a modo de protesta nuestras carencias dentro de nuestros derechos cívicos y sociales, las injusticias sociales, las desigualdades violentas, donde el estado cada vez pierde más importancia en relación a la empresa privada; abriendo posibilidades, en la diversidad, de ser y pensar. Esa es su consigna, su lucha, su resistencia, su propósito social.

Por otra parte si tomamos al *Land Art* o *Earthworks*¹ como otra manifestación artística, de carácter global en el espacio público; este movimiento deriva de las esculturas proyectadas en un lugar específico (site-specific), fenómeno que surge a finales de los años sesenta (1968) en el oeste estadounidense.

El Land Art es una corriente de arte contemporáneo donde se mezclan paisaje, obra y arquitectura. Están hechas, en su mayoría, con los mismos materiales donde se emplaza la obra. Como las obras están a la intemperie, estas se van erosionando lentamente, quedando solo los registros audiovisuales (lo efímero como componente dentro de la obra), haciendo una metáfora comparativa del registro audiovisual de la performance.

Su finalidad es exacerbar la experiencia estética del paisaje a través de la obra emplazada, en una descontextualización de las formas orgánicas naturales del entorno con los aspectos formales de la

¹ Anexo, página 27. Algunos ejemplos de Land Art

obra creada (artificio), con un sustento de contenido en la relación hombre-naturaleza o medio ambiente y el mundo, donde el artista establece un diálogo de instalación con el medio ambiente (soporte) o paisaje (urbano o rural). El Land Art tiene una conexión con la corriente Italiana del *Arte Povera* (Arte pobre), por el uso de materiales poco ortodoxos dentro de los circuitos del arte más conservador.

Por otra parte en lo que refiere a esculturas en el espacio público, no monumentos conmemorativos de efemérides históricas que caen en el recuerdo o el olvido, la referencia tiene que ver con la producción de los artistas con la tridimensionalidad y su relación con el entorno. En Chile podemos ver el aumento de estos artistas en los años 50, número que decae en los años 60, por el contexto económico en relación a los sistemas de producción.

El fin de la interacción simbiótica entre arte y espacio público, como intención artística descubridora, pretende humanizar en un contexto interpersonal, como a su vez, darle al espacio una identidad propia, romper la homogeneidad de los sitios públicos y darle al individuo un pensamiento crítico en relación a códigos estereotipados, verdades negadas y ocultas, como también generar conciencia estética.

En otra arista de manifestaciones artísticas en espacio público podemos decir que la gestación de la performance o “acción” de arte, donde la presencia del artista es cada vez más relevante. Históricamente el fenómeno artístico se gesta desde las vanguardias modernas, desde los futuristas italianos para ser más específicos, luego pasa por los dadaístas de post guerra, posteriormente va generando una ruptura, su propio camino independiente, de la pintura con las acciones de arte: con las antropometrías de Ives Klein, donde el hecho corporal comienza a tener cierta autonomía. Posteriormente comienzan a cuajar esta independencia con los “Happenings” de John Cage en Estados Unidos y Europa, luego los “events” del grupo Fluxus, y posteriormente con el artista Joseph Beuys, donde se exagera el efecto de lo efímero en relación a los soportes fotográficos y de video como registro fetiche y donde el cuerpo como la acción son el soporte de la obra.

En el territorio nacional podemos nombrar a la artista performance pionera de este lenguaje artístico: Lotty Rosenfeld, la cual se vincula originalmente al grupo Fluxus, a las neovanguardias y a la denominada escena de avanzada. Si bien Lotty Rosenfeld comienza su obra ligada al grabado, tras la dictadura cívico-militar sus intervenciones simbólicas en el espacio público (1979) en las calles de Santiago, donde la artista deconstruye, resignifica las líneas de tránsito por un signo +², donde el espectador en su contexto, a través de la obra, se cuestiona la legitimidad de la hegemonía institucional en un acto gráfico de desacato político-artístico.

4.- Las intervenciones de arte de carácter urbano, la cultura y la empresa privada en Chile

4.1.- Ley de donaciones con fines culturales

En 1998, en el gobierno de Eduardo Frei Ruiz-Tagle (Democracia Cristiana), se envía a la cámara de diputados el primer mensaje que fundamenta la creación de una ley que favorece al gran empresariado, en disposiciones tributarias, en pos del desarrollo cultural de Chile.

“En uso de mis facultades constitucionales, someto a vuestra consideración un proyecto de ley que tiene por objeto modificar la ley de donaciones con fines culturales, contenida en el artículo 8^a de la Ley N° 18.985 y que establece un crédito tributario en favor de los contribuyentes del impuesto de Primera Categoría, que declaren su renta efectiva determinada en base a contabilidad completa, y de los contribuyentes del impuesto Global Complementario que declaren su renta efectiva.”

Presidente Eduardo Frei Ruiz-Tagle a la Cámara de Diputados, Santiago, 28 de Diciembre de 1998.

² Anexo, página 23, imagen 04

En el desarrollo de esta iniciativa para crear esta herramienta legal con fines culturales de organizaciones, de carácter gratuito y no gratuito, desarrollada por particulares institucionalizados con inicio de actividades; la gran empresa se ve favorecida en créditos descontables a impuestos de primera categoría.

El correcto uso de dicho beneficio continúa hasta el día de hoy calificados por un comité que autoriza los proyectos (seis proyectos anuales por cada región del país). Anteriormente centraba su funcionamiento en la Región Metropolitana, no estableciendo ningún estímulo para que esta ley se efectúe en el resto de las regiones del país; por tanto se crean cuatro medidas para cambiar esto, a grandes rasgos: la donación no puede utilizarse como crédito, fondos regionales (se redistribuyen los fondos), se incorporan los museos y el Consejo de Monumentos Nacionales, exención de impuestos a las donaciones.

En este panorama las intervenciones artísticas de carácter urbano, en su mayoría han fomentado festivales pasajeros de perfil efímero, exceptuando un par de iniciativas más estables.

4.2.- El fenómeno efímero de los festivales del arte urbano

Si tomamos el fenómeno de los tres grandes hitos de festivales de arte urbano (Festival Puerta del Sur, Hecho en Casa y Museo Arte de Luz³), que lamentablemente se focalizan en la Región Metropolitana, podemos observar que dos de ellos son de carácter pasajero (Hecho en Casa y Museo Arte de Luz), lo que significa que la comunidad no tiene el tiempo para la reflexión crítica en relación de la diversidad de su paisaje visual, no dejando ninguna huella en el territorio y acercándose a un modo de operar de carácter más de espectáculo o transmisión artística que de verdadera intervención contextualizada.

Recientemente el festival Hecho en Casa, patrocinado por la empresa de telecomunicaciones Entel, llega a Valparaíso en Octubre del 2017, expandiendo el arte urbano de instalaciones de poco tiempo a gran escala con un carácter más mediático y con un trasfondo conceptual más universal y poco crítico y contextual, basado más en la forma que en el contenido, que de alguna forma democratiza en poco tiempo, a través de la descontextualización cotidiana del paisaje, el paisaje visual.

5.- La gestación del fenómeno museo a cielo abierto

Si tomamos el caso del muralismo en Chile como otra expresión de las artes visuales en el espacio público, podemos destacar el referente del Muralismo Mexicano como arte esencialmente del espacio público, que rescata los mismos valores que contextualmente en la geografía local encajan por la impronta del ideal político del Chile de los cuarenta (dieciocho años más tarde).

Tras el terremoto de 1939 y el marco político chileno de la época, los representantes del movimiento muralista mexicano David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero solidarizan con Chile e incluso crean junto a artistas locales una obra mural en la escuela México de Chillan ("Muerte al Invasor" 1941-42). Esto es de gran importancia simbólica donde se gesta el movimiento mural chileno como un hito relevante, fomentando la socialización del arte, (opuesta al individualismo) el trabajo colectivo y obras de gran formato. Luego se forma el Grupo de Pintores Muralistas del Ministerio de Educación, que duran un año de actividad, donde sus primeras intervenciones son en la Ciudad del Niño y en las Escuelas 20 y 50, para luego dedicarse a la ilustración de textos escolares. El término de actividades artísticas en relación a los murales del grupo de debe al alto costo que significaba la pintura mural a todos los establecimientos educacionales del país como proyecto central. Un hito relevante del surgimiento del movimiento es el "Manifiesto del movimiento de integración plástica" (1953; Marcos, Fernando y Osvaldo Reyes). Estos referentes plásticos denotan una política estatal del presidente provisional del partido radical Jerónimo Méndez Arancibia tras el fallecimiento del presidente Pedro Aguirre Cerda, el cual continuó su labor educativa que nos recuerda la frase de su predecesor: "Gobernar es educar", en pos de una alfabetización a través del arte en espacios públicos.

³ Anexo, Imágenes 08, 09 y 10

Otros hitos relevantes fueron el mural ejecutado por Mario Carreño en el frontis del Colegio San Ignacio del bosque, en el edificio proyectado por el arquitecto Alberto Piwonka (1960) y la solución plástica en la fábrica Savory, en 1964, donde los arquitectos y la artista Virginia Huneeus generan un muro que sobresale dentro de lo formal con líneas y curvas de índole orgánica; "El primer gol del pueblo Chileno", 1971, por Roberto Matta y Brigada Ramona Parra, ubicado en la comuna de La Granja.

6.- La experiencia de los museos a cielo abierto

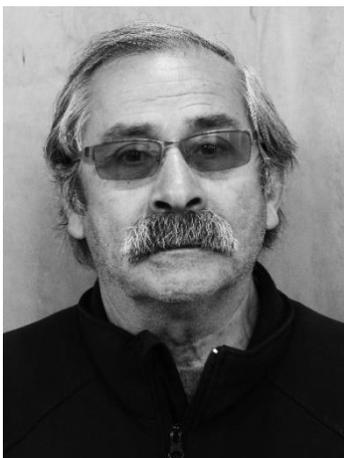
Si bien el fenómeno de los museos a cielo abierto en Chile es relativamente nueva, como reinterpretación simbólica del concepto "museo" importado del hemisferio norte, este hecho en particular se remonta a la inauguración del museo a cielo abierto de Valparaíso (MaCA) en 1992 conformado con 20 murales. Este acontecimiento se realizó en la etapa de la transición a la vuelta a la democracia tras la dictadura militar en el gobierno de Patricio Aylwin Azócar del partido de la democracia cristiana.

Pero los hechos de la gestación del museo se remontan al año 1969 con un grupo de artistas de la pontificia universidad católica de Valparaíso liderados por el profesor Francisco Méndez Labbé, los cuales comienzan a pintar grandes murales en las casas del cerro Bellavista, llegando a pintar sesenta murales en toda la ciudad. Posteriormente en el año 1973 Nemesio Antúnez, el cual era el director del Museo de Bellas artes, se le planteo la idea de hacer un recorrido de murales por las calles de Valparaíso convocando a diversos artistas de renombre. El proyecto se pospuso tras el golpe de estado cívico militar en el año 1973, re abriendo el proyecto en 1991 por el profesor Francisco Mendez Labbé y su discípulo colega y pintor Ismael Fraiman, quien después fue el curador y cofundador, destinando 30 millones de pesos (clp) para el proyecto, fondos provenientes de las gestiones de la universidad y de la ilustre municipalidad de Valparaíso. Actualmente el museo es gestionado en gran parte por la facultad de arquitectura y urbanismo de la pontificia universidad católica de Valparaíso.

Hoy en día, donde los canales de los artistas dan a conocer su obra al gran público son casi inexistentes, los museos a cielo abierto, el espacio urbano y arquitectónico, en general, son un medio de comunicación, una vía para el fortalecimiento cultural; como, a su vez son un canal de humanización del entorno habitable de la vorágine del sistema contemporáneo; a pesar del desarrollo económico del territorio donde se emplaza la manifestación artística.

7.- Entrevistas

7.1.- Alejandro “Mono” González y el muralismo en Chile



Artista Visual, Escenógrafo y Muralista

02 de Marzo 1947, Curicó, Chile

(Anexo, página 21)

- **¿Cómo parte tu trabajo?**
- Por la militancia, por el trabajo político, por la mezcla de las dos cosas. Por el compromiso político, pero también por la conciencia de clases. Vengo de un estrato proletario, pero además tengo vocación en el arte, podría haber sido ingeniero, arquitecto... pero cualquiera de esas vocaciones las hubiera puesto al servicio de.
- **¿Cuáles son las influencias de tu trabajo?**
- Hay que diferenciar el muralismo que yo hago en la calle, que tiene leyes propias; y en muralismo mexicano. Hay un punto común que tiene que ver con lo social. Pero por lo general los murales que están hechos en lugares públicos, están hechos en lugares estratégicos que provocan la vista del espectador, además son gratuitos, no son de una institución, están en los lugares donde transitan la mayor cantidad de gente, cambia y muta con las luces del día, noche y día, sol o nublado. En segundo lugar los ángulos, la velocidad del espectador, el espectador no va a visitar el mural, se encuentra con el mural. Entonces esa es la diferencia.
- **¿Cómo fue la época de dictadura?**
- Vivir en la clandestinidad y trabajar en contra de la dictadura y hacer el aporte que pudiera hacer. Si bien hacíamos murales, también hacíamos grafica para los panfletos, para los volantes, el trabajo político de persona a persona, el trabajo de organización, etc. Es muy importante la presencia y la experiencia que uno acumula en la sociedad cuando uno está en riesgo, las relaciones humanas se ponen distintas también.

- **¿Qué opinas de los museos a cielo abierto?**
- Los museos a cielo abierto son importantes, porque son el resultado de las instalaciones públicas que se encontraban disgregadas y que ahora están reunidas en un lugar. Hay varios pintores que han recorrido el mundo, que han viajado, y que pueden dejar ahí una obra. Por lo tanto al visitar esa población, ese museo a cielo abierto, va a visitar varias obras, de varios estilos, de varias opiniones visuales que se pueden producir. El turismo visual levanta la autoestima, da a conocer la población, muestra y cambia el paisaje visual de la población; de hecho en el museo abierto de San Miguel ha habido cambios, no solo por los murales, sino que hoy en día han ganado fondos para construir plazas, arreglaron los techos, pintaron los block, es algo que con paciencia ha dado resultado, las cosas no son inmediatas, por tanto ha tenido una evolución de una cultura popular.
- **¿Cuál es la relación con la comunidad cuando tú haces una intervención?**
- Nada se puede hacer si no se tiene relación con la comunidad. Si bien antes uno pintaba clandestinamente y se apropiaba de los muros, hoy en día esto ya está instalado. La gente te pide que vayas a pintar murales, los colegios, los centros culturales, etc. Pero además hay un respeto por ese espacio territorial, la gente ya entiende que quiere un artista que le vaya a hacer sus cosas o intervenir su espacio territorial, le da permiso, lo apoya. Esto es importante porque son espacios que ya están instalados. Hoy en día la gente que nace y crece en este medio cree que siempre fue así y no fue siempre así. Comenzamos con puros rayados, consignas y frases, y esto fue tomando imagen, la letra paso a tener imagen. A través del mural uno puede opinar.
- **¿Crees que las intervenciones públicas favorecen a la comunidad?**
- Claro que sí. Cambia el paisaje visual, ayuda a cambiar la autoestima. Yo siempre hablo de la autoestima, porque da sentido de comunidad, de identidad. Yo he pintado en poblaciones donde los vecinos a lo más se ven en las subidas y bajadas de las escalas, y a lo mejor se saludan, pero cuando hay un mural donde tienen que confluir, dar permisos, opinar, ver o pintar; en cada block les va dando un sentido de unidad territorial, o sea ya empiezan a entenderse entre ellos, en la comunidad. Da ese sentido, eso es lo importante.
- **¿Qué mensajes les darías a los nuevos artistas que están con la vocación de hacer intervenciones públicas?**
- Estar atento a los acontecimientos día a día, a diario. Me refiero como a estar *arriba de la micro*, del día a día, de la información, del espacio en que viven, sin egoísmo, sin egocentrismo, sin mirarse el ombligo, hay que observar a los demás que si uno va intervenir la comunidad que no es de él, es de todos. Es en la calle donde circulan todas las ideologías, todas las clases sociales, unos en auto, otros en bicicletas y otros a pie. Pero de alguna manera tiene ojos, algo van a ver; y si esas cosas están bien hechas, están en los lugares precisos, está dando su opinión, eso es lo importante.

7.2.- Roberto Hernández, museo a cielo abierto San Miguel



Presidente del centro cultural Mixart,

Director encargado del “Museo a cielo abierto de San Miguel”,

Gestor Cultural, Dirigente Vecinal

13 de Julio 1966, Chile

(Anexo, página 22)

- **¿Cómo se genera la idea del museo a cielo abierto de san miguel?**
- La idea del museo a cielo abierto no se da como un *pack* completo. Se da con una conversación que yo tuve con un cuñado el año 2009 sobre uno de los nuevos grafittis que estaba en uno de los muros que estaba acá en la villa san miguel. Opinamos sobre la calidad del graffiti, en particular de ese, del graffiti mismo, y aparece la idea, ya no recuerdo si lo planteo él o la planteé yo, da lo mismo. Que ¿Por qué no hacíamos un graffiti con la comunidad?, como vecinos; para marcar la diferencia con el graffiti tradicional que se instala no pide permiso y genera una obra con una técnica del *spray*, que no tiene un sentido para el espectador, solamente para los mismos grafiteros... sus bombas, sus tags, en fin... y cuando comenzamos a entrar en ese terreno empezamos a generar diálogos distintos con los vecinos, los cuales aprobaran el uso del espacio con un boceto previo para tratarlos con respeto. Si íbamos a hacer un graffiti, o una obra mural mejor dicho, a lo que estábamos acostumbrados de veinte metros cuadrados por dos metros de alto por diez de ancho, que hiciéramos una obra que destacara, ya sea por la técnica o la temática, por cualquier otro graffiti que se hiciera. Y si íbamos a conseguir andamios para llegar al segundo piso ¿por qué no conseguir andamios que llegaran al tercero?, y si ya estábamos en el tercero, ¿Por qué no llegábamos al cuarto?, una cadena. Cuando ya teníamos los andamios en nuestras cabezas pintando un mural gigante en estos muros ciegos, y nos vamos a conseguir andamios y pinturas ¿Por qué no hacemos dos?, o tres... ya hagamos cinco. Y mientras íbamos caminando por la población comenzamos a ver los muros ciegos y empezamos a mirar con otro enfoque. Son cuarenta y un edificios en la villa, son ochenta y dos lienzos potenciales. Partamos con cinco... partamos con diez, busquemos la ubicación para partir, de ahí con el tiempo vamos viendo cómo se van generando otros, ¿Quién nos dice que en unos años más tenemos todos los muros ciegos llenos de murales?, así partió en museo a cielo abierto. No partió como una estructura, dejamos fluir las vibras, lo que podíamos hacer y que no podíamos hacer, qué temáticas. Coincidimos con que las temáticas tenían que ser transversales, tenían que generar la máxima respuesta positiva de los vecinos, no les íbamos a ofrecer la oz y el martillo y el Che Guevara que ya estaban en otros lugares. Íbamos a partir con obras de temáticas transversales, como la identidad local, como Chile, con sus

geografías, con sus personajes. Con colores, con una imagen figurativa que fuera entendible por los vecinos. Y en ese dialogo que duró una hora, dos horas, visionamos el museo.

- **¿Quién le puso el nombre?**

- Cuando llegamos al momento de avanzar con el proyecto, de juntar antecedentes de materialidades, de quien podría pintarlos, de los tiempos de proceso, de una serie de temas técnicos y logísticos propios del que hacer, nos dimos cuenta que había que asignarle un nombre. Los nombres que estaban en la mesa, por parte de quienes estaban gestando esto, decidimos por su vinculación a murales en la vía pública, el referente más cercano era el museo a cielo abierto en Valparaíso. Obra en el espacio público que son reconocidas, son destacadas, son valoradas. Consideramos tomar este título de museo a cielo abierto como el tema, que sirva de enganche.

- **¿Quiénes solventaron el proyecto?**

- Ha tenido dos etapas claras. Una primera etapa que fue con una postulación que hicimos al Fondart en el año 2010, donde postulábamos a hacer diez murales gigantes, además de un par de actividades musicales, un video y un sitio web, diez talleres. Nos aprobaron el proyecto *full* con la teja pasada, suponiendo que nos iban a rebajar el presupuesto en un 20 o en un 30 por ciento. Cuando íbamos en el mural cinco o seis, nos dimos cuenta que teníamos materialidad para hacer el doble, entre pinturas y compra de andamios usados, que permitieran cubrir los muros ciegos, lo cual se solucionó el tema de andamiaje y de materialidad, no así el tema de honorarios. De ahí en adelante se produjo el fenómeno de solidaridad de los artistas, donde ya no les importaba que no hubiera dinero, querían ser parte del proyecto. De ahí en adelante en el mural número cincuenta, nadie ha cobrado, ni ha pedido plata. Cuando nos han preguntado cómo funciona, les respondemos que tenemos de todo: cariño, hospitalidad, almuerzo, alojamiento, pintura, andamios; conseguimos los permisos, de todo, pero no hay plata para pagar. Y de esa manera fue la segunda etapa post Fondart, entregamos veinte un murales en el Fondart, y en la fecha hemos llegado a cincuenta murales.

- **¿Quién elije los artistas?**

- Los diez primeros murales fueron seleccionados por nosotros. Para eso nos asesoramos con una ONG que al término del proyecto cortamos vínculos de forma dramática. De ahí en adelante son los propios artistas quienes postulan o son los propios artistas que hallan pintado acá o a través del sitio web o a través de nuestro director de arte que es el Mono González o con migo, por distintos medios se postula, envían su portafolio y yo centralizo y envío los portafolios al maestro Mono González quien califica. Él filtra quienes pueden pintar el museo, y de ahí en adelante me encargo yo en el proceso logístico local.

- **¿Cuál es el rol de la comunidad en este proceso?**

- Ha tenido bastantes variantes, partió con un rol desde la teoría, que desde los talleres que se iban a hacer paralelo a los murales se recogerían las temáticas y que a su vez los vecinos iban a seleccionar y participar en la ejecución del mural. Pero la realidad nos dio un par de *charchazos*, ya que en los talleres se inscribían muy jóvenes y niños, lo que limitó la cantidad

de temas que podíamos reflejar. Si hubiésemos mantenido ese esquema, tal vez todos los murales serían de *animé*. Además estaban los temas de seguridad, ¿cómo sube un cabro chico o una persona mayor o quien sea a los andamios? Ya estando en el segundo piso corres peligro, o estando en el primer piso corres riesgo que te caiga algo de arriba. No hablar de estar en un tercero o cuarto piso. Eso nos obligó a reorientar el proyecto original, que era extremadamente participativo, a que los artistas, con su trayectoria, hicieran obras de autor, donde la comunidad iba a tener la palabra decidora en cuanto recibían o no el mural, y su participación en términos físicos se genera en la convocatoria, en el momento de pedirles permiso al momento de hacer un mural, después uno va con el artista que defiende el mural, lo explica y los vecinos conversan entre ellos y deciden si quieren el mural en nuestro edificio. En el mismo proceso de ejecución los vecinos participan en mayor o menor grado, ofreciendo almuerzo en algunos casos, café, bebida, atenciones; acompañan dialogan, prestan el baño, ese tipo de cosas.

- **¿Cómo ha influido en la comunidad el museo?**

- Cuando nosotros partimos, los 41 edificios y sus muros ciegos estaban llenos de afiches, de rayados, de propagandas políticas, deteriorado en extremo en algunos casos, corrido el estucado, de hecho en algunos casos se veía las vigas estructurales del primer piso. No habían plazas, habían huellas, había malezas, no habían máquinas de ejercicio, no habían juegos infantiles, no habían vecinos barriendo afuera de sus casas, habían casas que en cincuenta años no habían sido pintadas, no había una escenografía común que incentivara una vida de barrio; era todo lo estrictamente necesario: salías a trabajar. Volvías a la casa o ibas al colegio y te quedabas en la casa. Hoy en día todo eso ha cambiado.

Hay 41 comités de copropiedad que se armaron en el último año y medio, significa que los 41 edificios de la población han sido pintados, cambiado sus techos o están en proceso de hacerlo, y esperamos que en seis meses más eso se termine. Las dos calles principales, una que llega a la estación de metro departamental y la otra que tiene locales han sido re intervenidos por el programa “Quiero mi barrio” que llegó a la población puesto que el barrio es considerado un barrio “patrimonial”. Se hizo una inversión de casi un millón de dólares, mejorando veredas, poniendo placa bandas, poniendo arbolado, poniendo iluminarias peatonales, topes vehiculares. Hay cinco agrupaciones activas, dos juntas de vecinos, dos centros culturales, seis o siete agrupaciones bien activas que están haciendo actividades para la comunidad: talleres, distintas cosas. Hoy día hay una reactivación comunitaria de los vecinos, agrupaciones, que no se había visto nunca. Estamos casi recordando los inicios de la población donde toda la gente era unida y hacían cosas porque había una necesidad de hacer cosas. Esa necesidad se perdió, la gente prefiere estar adentro de sus casas con sus comodidades, que estar afuera; lo de afuera es problema de otros. Eso ha cambiado radicalmente, entonces para concluir, en números, hay un 80% de los vecinos enamorados del museo. Siempre hay gente que no está de acuerdo, que hubiesen preferido que los edificios estuviesen pintados de un solo color, puede que no estén enamorados de los murales, pero no pueden negar el impacto de los murales lo que trajeron a la población. Fueron un faro, una luz de esperanza, que permitió ver que aún quedaban posibilidades de futuro, que no íbamos a morir; que cuando llegaran las inmobiliarias la población no era una población completamente enajenada, desesperanzada; que iban a hacer sus ofertones para demoler los edificios e iban a instalar torres de altura, en un punto tan bien ubicado como lo es departamental con la autopista central. Entonces, el museo trajo eso. Los vecinos comenzaron a ver que salíamos en televisión, la prensa de distintos medios, mostrando el

ejemplo de una reactivación. Abriendo la posibilidad al público, comprando en los negocios, con sus cámaras; cada vez más son los colegios de las comunas de la región metropolitana que vienen a visitar el museo, varios buses, a veces llegan dos o tres cursos a la vez y se pasean por nuestras calles, por nuestros pasajes, mirando la obra, sacando fotografías con un profesor que les explica, o con las visitas locales que nosotros hacemos. Hacemos visitas guiadas los del centro cultural. Todo eso ha generado un orgullo, un sentido de pertenencia, rescatamos la identidad local, no solamente rescatamos la identidad local con la banda Los Prisioneros que se crearon acá, o la feria que se instala hace décadas, otro espacio que genera un ambiente muy especial. Si no que la misma presencia del museo enriqueció la identidad local. Cuando le preguntemos a nuestros chicos o a nuestros jóvenes en dos o cinco años más ¿Cuál es su identidad local?, ellos van a decir Los Prisioneros y el museo a cielo abierto de San Miguel. Por otro lado los turistas, todo lo que ha pasado en torno a los edificios. El museo trajo todo eso. Aunque si tú le preguntas a los vecinos, ellos tal vez dicen: si, esta bonita la población, están pintando los edificios y están los murales. Pero detrás de esas simples palabras hay un trasfondo, que a lo mejor ellos no han logrado todavía dimensionar. Pero da lo mismo, está presente. Ahora yo sigo viviendo en una población, pero esa población es famosa, tenemos museo, murales, nos visitan turistas, salimos en televisión. Se han ido arreglando las calles, se han ido arreglando las plazas, esta todo mucho mejor de cómo era. A lo mejor no van a ser mención directa al museo, porque no lo comprenden. Gracias al museo llegó el “Quiero mi barrio” y arregló las calles. Gracias al museo la gente creo las agrupaciones y comités de copropiedad. El museo trajo todo.

Lo que algunos vecinos nos decían al comienzo ¿Para qué gastar recursos en murales que no sabemos si van a durar habiendo tantas otras necesidades? Luminaria, arreglar plazas, pintar edificios, esto, lo otro. Le decíamos que todo eso lo tenemos súper presente, queremos que todo eso se concrete, queremos que todo eso sea un hecho. Pero como todos los procesos, los caminos anteriores no funcionaron, teníamos una población hecha mierda, gris, sucia, penca, que no generaba nada, que solamente era visitada por nosotros. Si hacemos el proyecto, todo lo demás va ir haciéndose en el camino, que luego va a ir generando redes, vínculos, interés, para que después lleguen recursos acá, y todo eso después se va a poder concretar en una realidad. Este año 2017, es la prueba que todo eso, el sueño, se ha ido concretando.

- **¿Los artistas van cambiando o el mural se restaura?**
- Los murales fueron realizados con buenos materiales, con cariño, y la estimación que teníamos con la gente que trabaja con pinturas y los muralistas, es que los murales iban a durar cinco años en promedio. El primer mural de Los Prisioneros lleva siete años y está en relativo buen estado. El mural “Integración”, que es nuestro insigne como museo, hecha por nuestro director de arte Mono González y Zet, que fue el primer pintor extranjero que pintó y se sumó al museo, que no teníamos contemplado, debe llevar seis años, y también está en relativo buen estado. Hay dos o tres murales que son iconos, que llegado el momento van a ser restaurados; el resto de los murales, como es arte público, es efímero. Entendemos que si bien el artista diga: eso ya lo pinté hace cuatro, cinco o seis años, me gustaría hacer una obra nueva. Pero también tenemos que preguntarle a los vecinos si quieren una obra nueva o validar la obra que ya estaba, porque pueden estar tan enamorados del mural, que pueden pedirle al artista que lo restaure. Cuando lleguemos a esos diálogos, vamos a saber cómo va a funcionar. Hasta este minuto ya hemos renovado dos murales, que ya estaban en un estado de deterioro que ameritaba y que tanto los artistas como los vecinos estaban de acuerdo que fuera remplazado por una nueva composición hecha por los mismos artistas

que lo intervinieron inicialmente, porque es esa la prioridad, el muralista inicial, si él quiere; y si hay necesidad de que el mural requiera restauración o ser renovado, priorizamos a los vecinos. Queremos que los vecinos, que son los que vivimos acá, se sientan cien por ciento satisfechos. Amamos a los artistas, pero los artistas entran y salen de nuestras vidas. Hay cien artistas que han participado en el museo, entonces cada mural tiene su propia historia. Hay unos murales, que por ejemplo, fueron pintados por unos alemanes y unos brasileños y está muy deteriorado, y no tenemos mucho que realizar. Les vamos a mandar un correo diciendo que muchas gracias por todo, que el mural ya cumplió su ciclo y que el edificio necesita trabajar el techo y la pintura, entonces es el momento de intervenir ese muro, y vamos a invitar a un artista Chileno o extranjero, de acuerdo con la coordinación para que intervenga ese muro. Cada mural tiene su propia historia, pero la prioridad nuestra son los vecinos y en segunda prioridad son los artistas, esperamos su comprensión, su entendimiento y que este es un proceso donde como locales, es que nuestros vecinos se sientan orgullosos, ellos son los que van a disfrutar y cohabitar con el mural durante toda su vida; cada vez que salgan a comprar, cada vez que salgan a su trabajo; son ellos los que los defienden, lo van a cuidar, son ellos los que lo van a ensalzar. Los que van a decir: mi mural es más lindo que tu mural. Confiamos en que los artistas así lo entienden.

- **¿Sabes cuál es el número aproximado de visitas que vienen al museo?**
- Yo te diría que, si sumo los colegios en promedio, si sumo los turistas que vemos y los que no vemos, porque tiene diecisiete puntos de acceso la villa, entonces está abierto veinticuatro y siete, los 365 días del año; yo te diría que el promedio de visitantes que tenemos estable, deben ser cercanos a los trecientos visitantes mensuales, no es mucho, pero si queremos ponerlo más fino es visitado o disfrutado por miles mensualmente, porque al estar ubicado en avenida Departamental tenemos un público cautivo que lo disfruta por segundos, a veces en las horas pick, por minutos, con los tacos que se arman, que por lo menos pueden disfrutar de las diecisiete obras murales que tenemos en departamental, menos de la mitad. Pero podríamos decir que son miles quienes disfrutan del museo mensualmente; de ida y de vuelta, por el lado de Departamental y los que están al lado de la Autopista Central, unos pocos, ya que los murales no dan para la autopista, se ven de refilón nomas.
- **¿Te gustaría una red de museos a cielo abierto en Chile?**
- Nosotros con el maestro Mono González, fue uno de los primeros temas que tocamos, cuando vimos que en el museo a cielo abierto tenía el doble de murales que habíamos programado, ese es el punto base. El maestro decía: mire Roberto, independiente que se generen museos a cielo abierto en otras comunas, en otras regiones, en otras poblaciones; el museo va a ser el primero hecho de esa manera participativa, donde son las familias, los residentes los que orquestaron el tema, los que convocaron, los que acogieron, los que organizaron, los que pidieron permiso, los que le entregaron recursos. El museo es el primero con este modelo de trabajo hecho por la comunidad. La idea es que se genere una red; imagínese que llegue un visitante acá, a Chile, que sepan que pueden hacer un circuito turístico que recorra el sector Franklin donde se han armado muchos murales, que pasen a ver el mural gigante de 1600 metros cuadrados en el parque Víctor Jara acá en la misma comuna de San Miguel hecho en el piso, con una temática preciosa, que se llama "El árbol de Víctor"; que pasen a ver los murales de La Legua, que pasen a ver los murales de La Villa Francia, que pasen a ver los murales que hay en San Bernardo, en Cerro Navia, que vayan a la Pincoya, se puede armar un circuito de murales acá, un circuito de museos; y ahí

empezamos a proyectarnos a regiones, a Rancagua, en otros lugares, lo ideal sería eso. Somos conocidos por nuestros escritores y todo eso, pero nuestros muralistas y grafiteros acá en Chile son reconocidos y valorados a nivel internacional, o sea si un muralista o un grafitero va a otro lugar, en el ámbito que se mueven del arte público, y le dicen: usted es chileno; lo tratan al tiro bien, si es chileno debe ser bueno; porque tienen una particularidad, los chilenos manejan las dos técnicas: el muralismo y el grafiti; cosa que los brasileños no hacen, puro grafiti, los mejicanos puro muralismo; entonces los chilenos son *chasquillas*, versátiles. Por ahí va el tema, por eso nosotros nos hemos vinculado con el Consejo de la Cultura, con la intendencia, con el Ministerio de Obras Públicas por ejemplo para el mural de Víctor Jara. La idea es ser la punta de flecha, donde el arte callejero no sea estigmatizado por los grafiteros que pintan sin ton ni son, sin pedir permiso; sino con obras de calidad, con obras de autor, hechas con profesionalismo, hechas con una temática, consensuadas, participativas, y porque tenemos todo un país, y tenemos lleno el país de artistas; imagínese que esto se irradie, el museo como santuario del muralismo aquí en la capital, eso está a la vuelta de la esquina.

- **¿Qué mensaje le darías a las personas que quieran replicar este modelo como iniciativa?**
- Que no es un proceso complejo, que es un proceso simple; pero que demanda tiempo, que demanda paciencia, que demanda transversalidad, que demanda compromiso, compromiso con el tema. Si yo fuera una persona común y silvestre que sale de su trabajo a las seis de la mañana y llega a las siete de la tarde, que no es mi caso; no podríamos haber armado un museo. El museo necesita gente que tenga tiempo, que tenga la capacidad de tener reuniones en distintos horarios, que sea capaz de recibir visitas, de atender a los artistas, de hacer recorridos con ellos, de atenderlos, de estar presente. El museo se ha armado con cariño, pero también con un cara a cara, con un boca a boca, con presencia. No se arma un museo en un escritorio, porque los artistas son gente más sensible, ¿cierto? Entonces necesita tener ese *feedback*, más aún, si cuarenta de las cincuenta obras murales son regaladas con un tremendo gesto de cariño y de solidaridad de parte de los artistas, trabajan durante una semana sin un peso de por medio. Entonces esto necesita tener el *feeling* del contacto humano. No es complejo, no es difícil, para nada; con recursos, con un poco de sentido común. Por eso tenemos el sitio web con la información, para compartir la experiencia de como armamos el museo; hablamos con vecinos, júntate con agrupaciones, ándate al gobierno local, arma redes: todo va sumando. Pero se necesita gente que entienda que hay mucho trabajo de por medio; no es complejo, pero hay que tenerle cariño al proyecto.

8.- A modo de conclusión

“Si consideramos el poder de las empresas, la apatía y la impotencia de las grandes masas de la población... la amenaza de una guerra nuclear, los peligros ecológicos, para no mencionar fenómenos como los cambios climatológicos que pueden producir hambre en grandes regiones del mundo... La vida no es un juego de azar ni un negocio. Debemos buscar en todas partes una evaluación de las posibilidades reales de salvación...”

Erich Fromm, 1957

A grandes rasgos, el contexto de la ciudad está inmersa en un sistema político neoliberal de economía capitalista y globalizada, es un espacio urbano, donde el empleo del tiempo de su sociedad está destinada a ocupaciones en trabajos de ciclos repetitivos y monótonos, donde poco a poco se ha ido acrecentando el desencuentro, la desintegración social; donde el individuo va perdiendo la individualidad e identidad; generando una sensación determinista dentro de lo urbano, o sea, una actitud resignada que se confunde con el conformismo, de actitud nula o apática a los grandes problemas de la sociedad contemporánea.

De este contexto, en términos generales, la intervención artística urbana nace desde la problemática social en dos variantes, como desahogo rebelde e ilegal o como una construcción que abre nuevas posibilidades, dentro de lo estético, a percibir de otra forma; y que a su vez muestra y se hace cargo, directa o indirectamente, de los grandes problemas de la sociedad contemporánea y donde el artista le corresponde un papel importante en este accionar.

En el paisaje actual, donde la publicidad lo inunda todo a merced del deseo de consumo, la intervención artística institucionalizada o ilegal conectada con la comunidad cumple un rol importantísimo. Este fenómeno estético-político nos hace reflexionar y percibir otras posibilidades dentro de un campo democrático visual en el paisaje. Y por otro lado facilitar iniciativas desde el gobierno, accesibles por los gestores comunales, se hagan aún más presente en pos de un bien social.

Si bien el rol del museo se traduce, a través del dialogo con la comunidad, a una re significación conceptual que construye conocimiento a través de la reflexión crítica por sus objetos u actos exhibidos; su deber, su rol, es de exponer, difundir, estimular, educar, investigar y publicar se cumplen en mayor o menor grado en los museos a cielo abierto, como en las instalaciones en el espacio público.

La definición, como los medios de producción, están en constante cambio a lo que arte y museo se refiere en un mundo globalizado y mercantil, pero los que se puede determinar como patrimonio por la comunidad, es algo aún más relevante en el sentido de instaurarse en la dinámica construcción de identidad de un territorio.

Dentro de lo formal de las intervenciones públicas y su emplazamiento en el territorio; Manray Hsu (2006) sostiene que: “ayudan a liberar y a hacer circular la energía de la ciudad. De acuerdo a la medicina China, las enfermedades son causadas por flujos de energía bloqueados o interrumpidos... de alguna manera, estas intervenciones podrían denominarse *arquipuntura* (archipuncture), un tratamiento específico para la regeneración urbana...” Dentro de lo conceptual, la obra re significa lo naturalizado, la crisis; construye desde lo político; nos hace reflexionar y sentir empatía por ese relato, generando una democracia visual dentro del paisaje visible.

El arte en espacios públicos y los museos a cielo abierto, dentro de lo formal como de lo conceptual, como exponentes concreto de factores estéticos y políticos; son desde todas sus aristas beneficiosas a la comunidad y al entorno en el que se desplazan; generan reflexión en esta vorágine mediática consumista, humaniza, busca el encuentro del hombre con el hombre. Y a modo de ejemplo, ayuda a solucionar desde el acto estético-político necesidades de entornos más vulnerables, transformándolos, desde su propia comunidad, en entornos habitables de buen vivir en relación a necesidades de carácter urbanístico; democratizan el arte, lo hacen accesible a todos, lo desmercantilizan; genera otras alternativas en el paisaje público, nos hace cuestionar problemáticas pasadas, presentes y futuras; generando voz a los “otros” que no participan en la cultura mediática oficial; descontextualizan la rutina monótona de la realidad en todo el espectro de la clase trabajadora, generando nuevas alternativas socio-políticas desde una mirada estética.

En este que hacer del arte público, al artista como a la comunidad son importantísimos en cada uno de sus roles, a través del dialogo, de la unión; son elementos simbióticos esenciales en este accionar estético-político en una sociedad corrompida por la sobre valoración del dinero, de lo material innecesario; que apuesta por una sociedad libre y democratizada basada en la diversidad más que en una homogenización globalizada que poco a poco ha ido apoderándose de la psiquis social; aportando democráticamente al capital cultural de todos y de cada uno de los integrantes que habitan un territorio determinado.

9.- Bibliografía

- Szmulewicz, Ignacio (2012), Fuera del cubo blanco, Ediciones metales pesados, Santiago de Chile.
- Orbeta, Alejandra (2015), Educación Artística, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile.
- Fromm, Erich (1976), ¿Tener o Ser?, Fondo de cultura económica, México.
- Shiner, Larry (2004), La invención del arte, Paidós estética, España.
- Derrida, Jaques (2004), ¿Qué es la deconstrucción?, Le Monde, Francia.
- Pinochet Cobos, Carla, Derivas críticas del museo en américa latina.
- Vilches, Marulo (2005), El arte en revolución, Facultad de letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.
- Castillo Espinoza, Eduardo (2006), Puño y letra, Editorial Ocho Libros, Santiago de Chile.
- Durzoi, Gerard (1993), Arte del siglo XX, Akal Ediciones.
- Galaz, Gaspar; Ivelic, Milan (1988), Chile, Arte actual, Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Lailach, Michael (2007), Land Art, Taschen.
- Palmer, Rod (2011), Arte Callejero en Chile, Editorial Ocho Libros.
- Gaspar Galaz, Milan Inelic, ¿Las Artes Plásticas en la Ciudad?, Arte.
- Zúñiga, Rodrigo, Estrategias artísticas y políticas de lo comunitario, breve crónica del “arte público”.
- Cuenca, María Jesus, Arte y espacio público, Revista N° 7 Red Visual.
- Simpson, Martha, El Arte es para todos (1951), Hachette.
- Read, Herbert, Arte y Sociedad (1970), Ediciones Península.

10.- Linkografía (enlaces externos)

- <http://www.letramedia.cl/?p=810>
- <http://www.museoacieloabiertoensanmiguel.cl/>
- <http://donacionesculturales.gob.cl/>
- <http://museoartedeluz.cl/>
- <https://hechoencasa.cl/>

11.- Anexos

Trabajos de Alejandro "Mono" González



(Imagen 01) Muro norte ribera Rio Mapocho (2016), Alejandro "Mono" González.



(Imagen 02) Alejandro "Mono" González

Museo a cielo abierto de San Miguel



Otros hitos del arte en espacio público en Chile



(Imagen 03) "Presencia de América Latina" (1964-1965), Jorge González Camarena (México 1908-1980), Vestíbulo de acceso de la casa del arte de la ciudad universitaria de Concepción, Chile.



(Imagen 04) +, Carlota "Lotty" Rosenfeldt (1979, Santiago de Chile).



(Imagen 05) Brigada Ramona Parra 1968, Mural Sebastopol altura de avenida Santa Rosa 2012.



(Imagen 06) Mano en el desierto (Antofagasta), escultor: Mario Irarrázaval (1992).



(Imagen 07) Mural Metro Bellas Artes, Santiago de Chile, 2013. Artista: Inti



(Imagen 08) Museo Arte de Luz, Rio Mapocho, Marzo 2015, Santiago de Chile.



(Imagen 09) Hecho en casa fest Entel, festival de arte urbano, Santiago de Chile, 2017.



(Imagen 10) Hecho en casa fest Entel, festival de arte urbano, Santiago de Chile, 2017.

Otros hitos del arte público en el mundo



Spiral Jetty (1970) Robert Smithson



Andy Goldsworthy



Wrapped Reichstag (1971-1995) Christo y Jean-Claude



The Cloud Gate (2004-2006) Amish Kapoor