



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ARTES VISUALES

## MOSAICOS CERÁMICOS EXPERIENCIAS DE ARTE PÚBLICO

Tesis que para optar por el grado de:

Maestro en Artes Visuales presenta:

*Luis Guillermo Gastélum Collantes*

**Director de tesis:**

Dr. Julio Chávez Guerrero (ENAP)

**Sinodales:**

Mtra. Ma. Eugenia Quintanilla Silva (ENAP)

Mtro. Arturo Miranda Videgaray (ENAP)

Mtra. Ivonne López Martínez (ENAP)

Mtra. Laura Evangelina Buendía Ruíz (ENAP)

**UN/M**  
**POSGRADO**  
Artes Visuales

México.D.F., noviembre de 2013.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



**UNAM**  
**POSGRADO**  
Artes Visuales

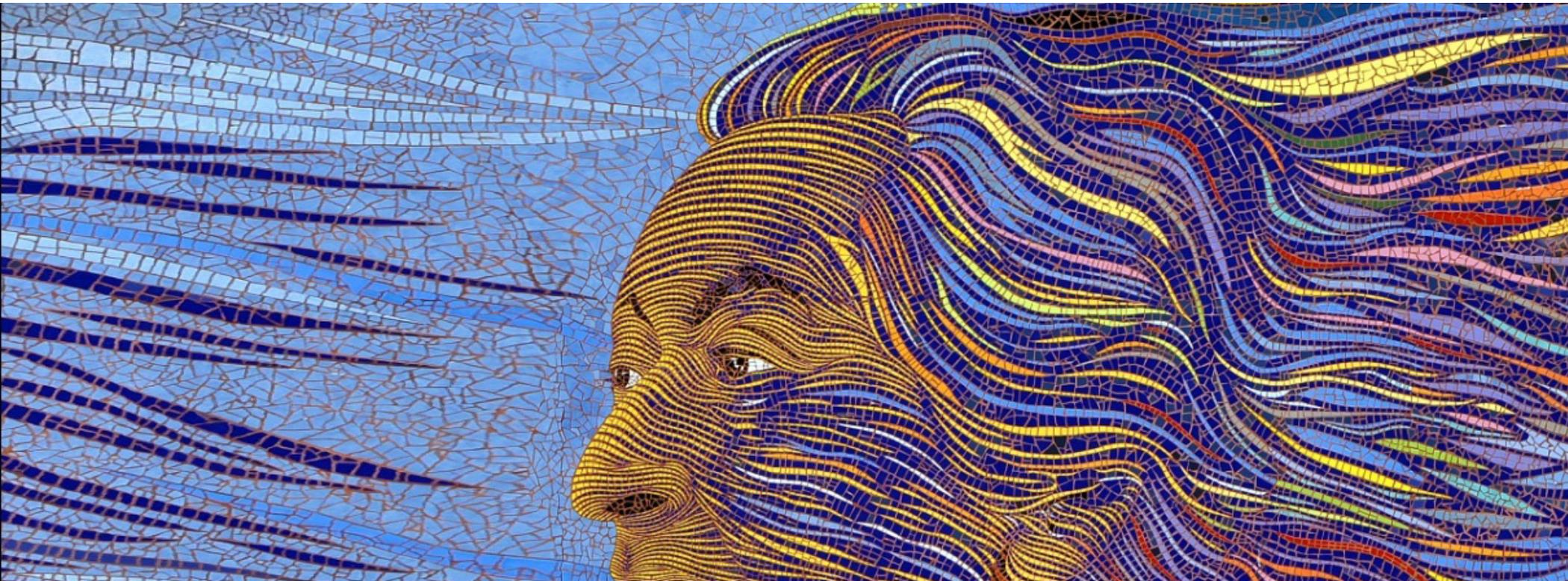
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES

## MOSAICOS CERÁMICOS

EXPERIENCIAS DE ARTE PÚBLICO

Tesis que para obtener el grado de  
Maestro en Artes Visuales presenta:

*Luis G. Gastélum Collantes*



Para **Flor Salazar**, por todo lo que encontramos, y por prestarme como espejo su rostro.

Para **mis hermanas**, por su ejemplar fortaleza.

Para **Lucas y Natalia**, por el niño que recuperé con ellos.

Agradecimientos:

A **Alejandro Saldaña**, por su asesoría y esa amistad de familia.

A **Dafne González Heredia, Susana Mejía y Raúl de la Cruz G.**

por su generosa ayuda en la corrección del texto.

A **Mayra Diaz Ordoñez**, por el regalo de su entusiasmo

y de su talento en el diseño editorial de esta tesis.

# INDICE

Introducción	9
<b>1. ARTE, ESPACIO PÚBLICO Y APROPIACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO</b>	<b>21</b>
<b>2. EL MOSAICO</b>	<b>33</b>
2.1 Antecedentes.	36
2.3 La Técnica.	38
2.3 Proceso para un proyecto.	43
<b>3. PROCESO CREATIVO</b>	<b>49</b>
3.1 Acto creativo y proceso creativo	49
3.2 Las 5 fases del proceso creador de Dider Anzieu	52
3.3 Condicionantes para el proceso de creación de las obras de mosaico.	59
<b>4. OBRAS</b>	
Contextualización.	67
4.1 Talcahuano	69
4.2 Talleres.	75
4.3 San Isidro.	80

4.4	Pisco Elqui	84
4.5.	Paraderos	89
4.6	Casa de la Cultura de Vicuña	96
<b>CONCLUSIONES</b>		101
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>		105

## INTRODUCCIÓN

A mí me atrajo el muralismo por su discurso político y plástico, envuelto en el optimismo virulento de los años y las utopías felices. Los seductores manifiestos que prometían una tabla de salvación para las aguas profundas del aislamiento y el individualismo<sup>1</sup>. Pero también por lo que experimenté en el Taller de Gráfica Monumental de la UAM Xochimilco, entre 1980 y 1987, en trabajos que ahora llamaría ejercicios plásticos, pero que fueron ante todo y en aquellos años, acciones políticas que ocultaban, en su enajenación<sup>2</sup> ideológica, la búsqueda de una expresión plástica. Que fuesen ejercicios, o que fuesen puestas en escena de energías provenientes principalmente del enfrentamiento social, y psicológico, que se vivían en la década de los ochenta, nutridas además por los levantamientos sociales de Guatemala, El Salvador, Nicaragua, y las oposiciones a las dictaduras que aún dominaban en Chile, Argentina, Uruguay, Brasil, Paraguay, Panamá, Guatemala, Surinam y Bolivia, sería una discusión que reduciría hasta el absurdo las vivencias de un período que desembocó en el fin

<sup>1</sup> Antes que prometer, amenazaban contra el individualismo: “liberar a la pintura y la escultura (...) del cerebralismo solitario del artepurismo, para llevarlas a la tremenda realidad social(...)” o “sacar a la plástica del miserable intento individual, para retornarla al procedimiento colectivo racional y democrático(...)” expresaba Siqueiros en Buenos Aires en Un Llamamiento a los Plásticos Argentinos, publicado por el diario Crítica (junio 2,1933) Recuperado en: [http://www.fba.unlp.edu.ar/muralismo/manifiesto\\_siqueiros.html](http://www.fba.unlp.edu.ar/muralismo/manifiesto_siqueiros.html) [16 de junio de 2012]

<sup>2</sup> “En el lenguaje filosófico-político hoy corriente, el término significa las cosas más dispares, que dependen de la variedad de los caracteres con que se pretenda definir al hombre. Si el hombre es razón autocontemplativa (como sostenía Hegel), toda relación suya con un objeto cualquiera es enajenación. Si el hombre es un ser natural y social (como creía Marx), su retraerse en la contemplación es enajenación. Si el hombre es instinto y voluntad de vida, enajenación es represión y toda disminución de dichos instinto y voluntad; si es racionalidad operante o actuante, enajenación es confiarse al instinto. Si en el ente humano es razón, como quiera que se la entienda, enajenación es el refugiarse en la fantasía; pero si es esencialmente fantasía e imaginación, cualquier disciplina racional de su parte es enajenación. En fin, si el ente humano es una totalidad autosuficiente y completa, toda regla o norma que se imponga, en la forma que sea, a su expresión es enajenación”. Diccionario de Filosofía (1974).

de la Guerra Fría. Es el ejercicio en sí, porque de una u otra manera permanece la demanda individual del reto, de continuar poniendo a prueba los recursos de expresión visual, exponiendo tales recursos ante comunidades en la creencia de que estas pueden servirse de ellos. Creo que los discursos contestatarios deben subsistir, y son incluso fuente y poder para la renovación tanto del discurso visual como de la investigación plástica, pero también creo que su espacio debe sostenerse lo más posible en el ámbito de la obra espontánea, de la obra que surge al margen del poder y de los recursos que este poder provee. Por supuesto que arrancar al poder del Estado recursos y utilizarlos a favor de fuerzas sociales que están en contra de este poder no me parece necesariamente contradictorio, pero este juego (porque es a fin de cuentas un juego con el poder), termina absorbido en esa esfera y en ocasiones con irónicos desenlaces, porque sabemos que el destino del poder es siempre él mismo, que los cambios que sufre en esencia lo reciclan.

## 10

Es verdad y me doy cuenta que el muralismo mexicano tiene acotaciones históricas puntuales, y si bien aquí hago referencia a él sin demarcar ni períodos ni tendencias particulares, es porque me arriesgo a plantear que esta expresión subsiste en no pocas voluntades. Los grandes muralistas, para acotar un poco, fueron los que dejaron no solamente sus obras, sino los grandes discursos y polémicos entretelones de una historia y de una plástica mexicana apasionada y alucinante, que persiste como polémica, incluso en el contra discurso de sus aún activos adversarios<sup>3</sup>. Pero aquella polémica, así, en singular, para englobar las osadías, y permítaseme, los excesos conceptuales que acaso hoy en día nos parezcan exagerados (es verdad, todo exceso es exagerado), fundaron lo que, y aquí un atrevimiento hipotético, me parece como el gran experimento manierista mexicano, porque persiste ahí lo que quiero considerar como una lucha por el estilo.

<sup>3</sup> En una búsqueda rápida del tema en la revista Letras Libres, José de la Colina expresa: "(...) las grandiosas fealdades de la Gran Escuela Mexicana de Pintura: Rivera, Siqueiros etuticuantí" *Letras Libres*, Correo Fantasma. Rescatado de <http://www.letraslibres.com/blogs/habra-modo-de-arreglarla> [01 de junio de 2007].

Estas energías no podían menos que desplazarse y continuar fundándose en espacios externos al ámbito en donde nacieron. Lo “internacional mexicano” llegó así al centro del poder supremo, al hogar desde donde nacía la camorra ideológica de su principal discurso ideológico, antimperialista. Y si bien muchas de las obras fueron ofrecimientos desde los Estados Unidos<sup>4</sup>, también el gobierno mexicano propuso y ofreció su exportación en momentos particulares donde se requerían gestos de solidaridad internacional.



Muerte al Invasor. David Alfaro Siqueiros. Escuela México, Chillan, Chile, 1941.

<sup>4</sup> Alicia Azuela de la Cueva (2008:15) atribuye la promoción del arte mexicano en Estados Unidos a dos factores principales. Primero, la crisis de los gobiernos del Maximato en México provocó un recorte del presupuesto en educación y cultura. Y segundo, el reconocimiento en los Estados Unidos del arte mexicano y su promoción por parte del embajador Dwight Morrow.



---

Presencia de América Latina, Jorge González Camarena, Universidad de Concepción, Chile, 1965.

Así fue como a causa de los terremotos en Chile de 1939 y 1960, el gobierno mexicano aportó en la primera contingencia un edificio para la instalación de lo que sería la Escuela México de Chillán, y las obras murales de Siqueiros y Xavier Guerrero para el mismo edificio. Con el terremoto de 1960, el gobierno mexicano donó lo que es la Casa del Arte y Pinacoteca en la Universidad de Concepción, y la obra mural de Jorge González Camarena. Protegidas por Decreto, las obras han pasado a formar parte del patrimonio nacional, y son referentes importantes de las ciudades que las acogen. Para el año 1997, cuando conocí en la Universidad de Concepción la obra de Camarena, supuse una inversión de mis actividades y experiencias plásticas que hasta entonces habían estado vinculadas totalmente a proyectos en equipo con la escultora Norma Ramírez, en una colaboración de la cual ambos extraíamos mutuas enseñanzas y convivíamos en la búsqueda constante para vivir a toda costa del trabajo del arte. La obra de González Camarena "Presencia de América Latina" provocó en mí el estímulo para retomar el ejercicio de la obra plástica dentro del ámbito de la pintura y las artes gráficas.

13

La belleza excitante de esta obra declarada Monumento Histórico por el Gobierno de Chile en el 2009, posee una combinación de estados antagónicos que van desde la placidez hasta las inquietantes soluciones de la fragmentación del espacio y el uso de la perspectiva subjetiva. Dentro de este mismo juego plástico de antagonismos, el uso del mono cromatismo como detalles en un cuadro exuberante de luces y colores; y el dominio teatral del contraluz genera una lectura evocadora de realidades que no existen, utópicas se dice, pero sobre todo que al estar inserto en el contexto de la realidad chilena (en su idiosincrasia y su cromatismo cultural), triunfa como insólito. Otra propuesta en el juego de antagonismos, que en mi lectura resulta inquietante, es la representación de rostros y figuras humanas femeninas solamente, en contrapunto con la presencia de una armadura militar como única referencia masculina.

El espacio arquitectónico de la Casa de Cultura en la Universidad de Concepción se propone también como un escenario para presentar la obra de Camarena, y la obra, arquitectónicamente, como antesala de los espacios de exposición. En cambio, la obra de Siqueiros en la Escuela México de Chillán, un poco forzada y otro poco apretada, está “acomodada” en el espacio de la biblioteca escolar. Y de alguna manera los personajes y la composición tratan de forzar y de romper el espacio, ya sea trepando o descendiendo desde el techo. La obra son dos muros opuestos integrados por una composición que se desplaza por el techo, para lo cual Siqueiros curva los ángulos con la intención de crear un techo de apariencia cóncavo. Esta transformación del espacio arquitectónico potencia tanto las exacerbadas propuestas temáticas (el muro norte con una compactada historia de México, y el muro sur con otra no menos sintetizada historia de Chile) como los escorzos amenazantes. Es una obra, en suma, desmesuradamente siqueiriana, creada en un Chile en el que habían surgido y tenían fuerza organizaciones políticas de tendencia nacionalsocialista, lo que explica de alguna manera el vergonzoso retraso chileno para decidir su postura dentro del conflicto internacional, y que le significa a Chile terminar siendo el último país en romper relaciones con los países del Eje y en emitir finalmente una declaración de guerra. Así llega Siqueiros a Chillán y deja ahí, en una ciudad de 40,000 habitantes una obra provocadora y excepcionalmente insólita.

<sup>5</sup> Diario *La Tercera*: [http://www.latercera.com/contenido/727\\_148546\\_9.shtml](http://www.latercera.com/contenido/727_148546_9.shtml) Revista *Proceso* No. 1914, 2013 Consultado en: <http://www.proceso.com.mx/?p=339967> (04 de marzo de 2013).

*Neruda, el político: De anarquista a militante*. Revista de Libros de El Mercurio, viernes 9 de julio de 2004. Consultado en: <http://www.letras.s5.com/pn080705.htm> (04 de marzo de 2013).

No podría dejar de comentar que la presencia de Siqueiros en Chile obedeció mucho más a una situación política y judicial del propio Siqueiros que a un acto de solidaridad. Armas en mano y comandando a un grupo no menor de matones, irrumpió en la madrugada del 24 de mayo de 1940 en la casa de León Trotsky con frustradas intenciones de asesinarlo, y Pablo Neruda, cónsul de Chile en México en esos momentos, le habría ofrecido una visa para salir exiliado hacia Chile.<sup>5</sup>

Al “reencuentro” en Chile con el muralismo mexicano a través de las obras de Camarena y Siqueiros, se une el encuentro con José Luis Cuevas en dos conferencias, una en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile en 1996 y la segunda en la Universidad de la Serena en 2009, en las cuales el maestro ofreció un recorrido apresurado por los periplos de su trayectoria y en donde me regaló, con el afecto efímero del compatriota, una conversación en la que le expresé mi preocupación por la aprobación o reconocimiento que pudiesen tener mis obras en mosaico por su carácter de arte aplicado<sup>6</sup>. EL maestro José Luis Cuevas me respondió con irrevocable desenfado que solamente “habría que ver la calidad de mi trabajo”, un juicio que por lo demás también requiere de agentes externos.

La persistencia y el azar nos hicieron acreedores de una oportunidad para crear la primera obra mural con mosaico; y de esta a la siguiente, se van sumando no solamente obras, sino reflexiones, autocríticas y con ellas nuevas pretensiones y juicios. Con respecto a las obras que presento en esta tesis (que son lo que puede dar cuerpo a un conjunto serio al cual nombrar como “trayectoria”), si bien parten como digo de una oportunidad también fortuita con una obra en Talcahuano, una ciudad unida urbanísticamente a la ciudad de Concepción en donde conocí y visité periódicamente la obra de Jorge González Camarena, todas las subsiguientes obras representan arduos ejercicios de autogestión que aportan, si puedo decirlo así, un desgaste emocional importante debido al eventual malogramiento de los proyectos.

<sup>6</sup> Arheim (1993:88) al respecto comenta: “La separación de las arte aplicadas y las bellas artes ha llevado a la noción de que la pintura y la escultura tienen el privilegio de que la única finalidad de su existencia sean ellas mismas (...)”

Juan Acha (1997:14) lo expresa en otras palabras: “Esto de artes aplicadas condena subrepticamente todo instrumentalismo o utilidad práctica de los productos estéticos, para postular los puros (...)”

Sabe uno que las obras precedentes y su factura aportan el mayor potencial de éxito para las siguientes gestiones, y a esa calidad es a la que uno se debe como artista, pero los proyectos también requieren de precisiones puntuales, como elecciones acertadas del espacio, determinaciones correctas de los presupuestos y estimaciones adecuadas de tiempos de ejecución. Todas son obras que obedecen a un programa de cultura del Estado y consecuentemente a tiempos administrativos y políticos.

La vuelta de la democracia en Chile con la Concertación Democrática ha dado un impulso notorio, y evito decir notable, a la cultura y las artes. El presupuesto para la inversión en infraestructura y los recursos destinados a la creación y producción artística no ha estado exento de polémica; los montos siempre serán insuficientes, ya sea porque las demandas son muy superiores, o por el enorme retraso que dejó la dictadura no solamente en este sector, sino en general en educación y salud. Después de todo han pasado 27 años de pos dictadura, y la diferencia se aprecia. Pero un nuevo concepto en las políticas culturales se ha venido a instalar en los programas y convocatorias: las llamadas industrias culturales, que convoca a proyectos que son evaluados por su oferta de generar “impacto social” y retorno de los recursos. En general, lo que está quedando es la exigencia de una asociatividad entre los artistas, o entre los artistas y otros agentes como promotores de arte. Sin embargo, la propuesta de este nuevo “rubro” se ha instalado a costa del mismo presupuesto, en desmedro serio de los recursos para los proyectos de creación y producción propiamente, dejando en desventaja a los artistas y sus proyectos que “van solos”.

Volviendo al muralismo, y a la presencia de los mexicanos en Chile, concebí el desarrollo de obras con mosaico cerámico, en gran medida a partir de la ventaja que da la técnica para proponer obras externas, asumiendo que en esos espacios existían mayores oportunidades para la gestación de proyectos, y porque la técnica en sí, como diré siempre, posee cuali-

dades estéticas que “venden”, pero que además se fundamentan en la propiedad perenne de la obra y por lo tanto en una permanencia sin mantenimientos ni restauraciones. Y si bien la técnica posee un carácter rígido como expresión, es decir, la gestualidad y otras características plásticas solamente es posible simularlas, el ejercicio al que me he abocado está en la exploración de los alcances que se pueden lograr alrededor de estos simulacros.

Llego así a presentar esta tesis en donde recuento mi experiencia a partir de un conjunto de 15 obras murales que he desarrollado en Chile, en la comuna de Talcahuano, Región del Biobío; y en las de Vicuña y Paihuano, en el Valle de Elqui, Región de Coquimbo, ubicadas en diversos espacios públicos con la técnica del mosaico cerámico, y financiadas en su mayoría por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile (en adelante CNCA). Esta trayectoria artística específica, basada en la producción de mosaicos cerámicos, se inicia en el año 2000 con una creación en los lindes, entre las comunas de Concepción y Talcahuano, al sur de Chile. Esta obra iniciática estuvo enmarcada en un conjunto de retos, referentes no solo a los desafíos de diseño, que además se me plantearon en cada una de las obras subsiguientes, sino también a un cuerpo de reflexiones que significan básicamente tres inquietudes.

La primera se refiere a la valoración y la responsabilidad que suponen las intervenciones artísticas en el espacio público, puesto que cada vez, y con mayor facilidad se presenta la oportunidad de diseñar y ejecutar este tipo de obras artísticas.

La segunda inquietud está enmarcada en el cruce de la ética y la estética, lo cual intuí que obligaba a una toma de conciencia, y por lo tanto al distanciamiento de la conducta radicalmente individual, contradictoria y en ocasiones causante de conflictos por la incapacidad de leer y comprender en el entorno la diversidad social.

Y la tercera, cada vez más importante y urgente, es la de organizar y componer esta trayectoria en un documento que permita comprender y valorar mi trabajo propiamente.

Esta última inquietud es la que abordaré y trataré de resolver en esta tesis práctico-teórica, no sin antes dejar plasmada muy brevemente la reflexión que el problema de la obra de arte público me ha provocado. Asumiendo esto no como una postergación, sino como el planteamiento de un compromiso que abordaré en el corto plazo, pues una producción de obras de arte plasmadas en espacios de recintos públicos, que intervienen y modifican esos espacios, ya sea convirtiéndolos o consolidándolos como puntos de reunión y encuentro, obligan, por ejemplo, a desarrollar también una investigación en la cual queden definidas las responsabilidades que significa la intervención del espacio público.

18

He delimitado esta tesis a una parte de mi experiencia sobre la creación de obras públicas. Pero no quiero dejar de mencionar que he participado en muchas otras obras, en algunos casos como coautor y en otros como colaborador, y que mucho trabajo, de no pocos proyectos que no alcanzaron a obtener el financiamiento que requerían, forma parte importante de mi experiencia artística. El conjunto de obras que expondré en esta tesis, tienen en común no solamente la técnica del mosaico, sino que, a diferencia de otras experiencias, todas ellas fueron proyectos de mi autoría. Esto último no tendría mayor importancia si no fuese porque he terminado especializándome en la técnica del mosaico, y las obras que he creado, emplazadas en un territorio extenso, pero cuya población no sobrepasa los 25 mil habitantes, sin embargo es evidente que tienen una presencia tal que se han convertido en referentes importantes..



Capítulo 1 ARTE, ESPACIO PÚBLICO Y APROPIACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO





## 1. ARTE, ESPACIO PÚBLICO Y APROPIACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO

Cotidiana y normalmente transitamos desde o hacia los espacios públicos, privados, y público - privados, cuyas delimitaciones aparecen en umbrales que hemos aprendido a reconocer o a través de señalamientos claros y en ocasiones amedrentadores. Y dentro de cada uno de estos propios espacios existen usos que los demarcan o fragmentan a su vez en subconjuntos privados o colectivos. A primera vista, podría pensarse que siempre que un espacio se fragmenta, este se privatiza o reprivatiza.

Siendo que el espacio nos antecede, los espacios públicos y privados son una intervención o una obra en acción de nuestro organismo social: nuestra acción perpetua y absolutamente involuntaria, como la creación de su concha por un caracol. Para Foucault (1976:144), el entramado de este organismo está tejido por las relaciones de poder que sus individuos, una vez que se han constituido en tales, sostienen unos sobre otros. El espacio, como lo apunta Salcedo (2002:22)<sup>1</sup> en su propia interpretación de Foucault, “sería el lugar donde el poder (estaría) ejercido, independiente de la voluntad de los hombres, y su trans-

<sup>1</sup>También ahí mismo Salcedo (10) apunta: “Foucault defiende la idea de que el ejercicio del poder es, en última instancia, la motivación de la acción humana, y por ende su ejercicio no está confinado al Estado, sino que permea a todas las demás instituciones sociales: escuela, familia, etc.”

formación se relacionaría con alteraciones en las necesidades sociales de éste”. Este concepto del espacio en función de las diferencias que se establecen con y por el poder, entiendo que permea a todos los ámbitos del hábitat humano, y que tanto el espacio privado como el público se llenan por igual de la vocación demarcadora del poder.

De alguna manera, el organismo social necesita controlar las fuerzas que poseen sus individuos, reglamentando e institucionalizando los ámbitos de las disparidades que aparecen en el entramado de las relaciones de poder de su red social, disparidades que se vislumbran en función de las diferencias entre sus individuos: económicas, de capacidades y conocimientos, étnicas y lingüísticas, etarias y de género. De ahí que Foucault (2010:19) declare que “uno podría decir que las relaciones de poder han sido progresivamente gubernamentalizadas, es decir, elaboradas, racionalizadas y centralizadas en la forma de, o bajo los auspicios de instituciones del Estado.”

Lo anterior es el marco que me interesa proponer para que una definición del espacio público no aparezca como vacía de sustento vital, o mejor dicho, para comprender qué es lo que en última instancia, anima desde la utilización hasta la apropiación y finalmente la evolución del espacio público y del privado. Una definición enmarcada de esta manera creo que me permitiría situar al *arte público gestionado*, es decir, la obra de arte público introducida por y a través de los medios que el Estado administra y controla, no solamente para comprender el comportamiento que ahí se suscita, sino para asumir una postura ante las obras que he producido, y las que pudiese llegar a producir.

Sin embargo debe situarse que el espacio público físico, como lo vemos, transitamos y apropiamos actualmente, es sólo una de las consecuencias de la evolución del Estado moderno. Lo público es, en términos políticos, una esfera que abarca el conjunto heterogéneo de la sociedad y en la que los individuos visiblemente se expresan, se muestran, demuestran e intercambian, pero también lo que el Estado necesita o debiera transparentar o publicitar.

Un resumen del término público, de lo que el concepto puede significar, es planteado de manera clara y pedagógica por Nora Rabotnikof en *El Espacio Público y la Democracia Moderna*, Rabotnikof (1997:16) deja expresado, en tres aspectos, las acepciones que dan cuerpo a la idea de la esfera que conforma lo público y lo privado. Dice:

“De manera general, podemos comenzar reconociendo que el par público-privado como categoría política ha mantenido “adheridos” al menos 3 sentidos básicos que no siempre se han referido a lo mismo:”

“Lo público como lo que es de interés o de utilidad *común*, que atañe a lo *colectivo*, que concierne a la comunidad, y por ende a la autoridad de ella emanada, contra lo privado como aquello que se refiere a la utilidad y al interés *individual*.”<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Rabotnikof detalla que de este sentido se derivará la distinción entre derecho público y derecho privado, y las dicotomías “derivadas”: sociedad política y sociedad doméstica, ley “pública” (comillas de la autora) y contrato privado. De este sentido del término, dice Rabotnikof, es como “público” se hace sinónimo de “estatal”.

“Lo que es *visible* y se desarrolla a la luz del día, lo *manifiesto* y *ostensible* contra aquello que es secreto, reservado (...)” <sup>3</sup>

“Lo que es de uso común, *accesible* a todos, *abierto* (...)” <sup>4</sup>

De existir un equilibrio entre el par público - privado probablemente podría observarse en una perspectiva supra histórica. En la mayor parte de las sociedades en las que, al menos propagandísticamente, primaba el primero, terminó cayendo bajo su propio peso. Por el contrario, algunos autores citados por Salcedo (2002:3), se quejan de la paulatina pérdida de los espacios públicos en nuestras sociedades capitalistas, denominando espacios pseudo-públicos a los nuevos comercios como el mall y grandes supermercados, en los que el origen de la mercancía definitivamente ha quedado perdido. Por otra parte, aquellas murallas que cercaban y segregaban a las ciudades medievales, se multiplican ahora al interior de la ciudad misma, encerrando y segregando el territorio urbano en fraccionamientos o incluso, en verdaderas ciudades privatizadas interiores. En su tesis de doctorado “Espacio Privatizado”, José Refugio Rojas (2007:82) recoge los conceptos que nombran a estos confinamientos exclusivos en España, Argentina y los Estados Unidos, así como los diferentes “valores” que social y económicamente han introducido en la gran esfera de la ciudad total.

<sup>3</sup> También, como se suele decir: “a la luz pública,” “balconear” como se expresa en México, “funar” como se dice en Chile. Por esto mismo, de este segundo sentido algunos autores quieren distinguir el espacio público del privado como espacio profano contra espacio sagrado: <http://www.unalmed.edu.co/~paisaje/doc4/concep.htm>

<sup>4</sup> La “disponibilidad” podría no ser sin embargo accesible para todos, contradiciendo entonces su condición pública. Por esta razón Rabotnikof señala por qué a partir de este tercer sentido, el par público-privado se relaciona con el de inclusión-exclusión.

Las acotaciones del espacio se establecen primero de acuerdo a la propiedad y posteriormente a su función. Los espacios públicos regulan su uso y circulación a través de reglamentos en donde se definen y restringen determinadas conductas, acciones y comportamientos. En el caso chileno, por ejemplo, una restricción vigente exige solicitar la autorización de reuniones en plazas, calles y demás lugares de uso público. Para la solicitud, se debe de especificar no solamente la individualización del solicitante, el objetivo del evento, el lugar, la calle, el recorrido si corresponde, la cantidad aproximada de participantes, sino además el orador u oradores si los hubiera, y el lugar en donde se instalarán estos. Esta ley<sup>5</sup> no sólo controla el uso del espacio público, también de alguna manera propicia y amolda una conducta ante ese espacio, una manera por así decirlo, de apropiarse de él y de vivirlo. Pero también, al margen de leyes como esta y las ordenanzas municipales que prohíben determinados comportamientos<sup>6</sup>, existe una conducta protocolizada, es decir institucionalizada a través de lo que podría denominar idiosincrasias o caracteres de identidad, por la que el transeúnte o usuario debe guardar “el debido respeto” o “el debido comportamiento”. Pero también nuestra conducta en el espacio público se ve afectada o modulada por la presencia o ausencia de ciertos elementos, como los dispositivos de vigilancia por ejemplo, o de la misma “autoridad” uniformada, o por la condición o arquitectura del espacio. El espacio público intervenido por el arte también modifica la conducta y crea reglas no totalmente institucionalizadas, pero sí ceremoniales o protocolares, entendidas como la estandarización de un comportamiento aceptado y auto exigido socialmente.

<sup>5</sup> Decreto Supremo 1086, del Ministerio del Interior de Chile, promulgado el 15 de septiembre de 1983.

<sup>6</sup> Diversos ejemplos, absurdos e irracionales, del control del uso y comportamiento del espacio público se han decretado a través de bandos u ordenanzas municipales, cuando no constitucionales, y que redundan en la criminalización de actos como besar, mendigar, repartir octavillas, etc.

Si se sigue la acepción de lo público establecida por Rabotnikof, como lo que es de interés o de utilidad común, que atañe a lo colectivo y que concierne a la comunidad, entonces una obra de arte, en el espacio público, no la hace necesariamente, por eso mismo, arte público; excepto por la segunda acepción de lo público como lo que es visible y expuesto. Que sea, en la primera acepción, de interés público una obra de arte, puede suceder *a posteriori*, cuando ya ha sido “aportada”, emplazada, o incrustada, y el usuario o transeúnte, pero sobre todo la comunidad en general y particularmente la comunidad cercana al espacio público y que tiene un “recorrido” cotidiano de este, decide dar a la obra el valor de apropiación ciudadana, integrando de alguna manera su “valor” para sí y su comunidad. Se asume que la obra de arte llega al espacio público con carta de recomendación o de legitimación (por vías de un concurso, por ejemplo), sin embargo, un cambio del comportamiento en el espacio público también quedará impuesto con la presencia de la obra: un cambio en la circulación por el espacio mismo, posiblemente un cambio de actitud en la medida de la dominancia de la obra, y la obligación de la pertenencia y el resguardo de ella por parte de la ciudadanía. Se impone de esta manera una nueva obligación cívica que no existía antes de la presencia de la obra de arte, o probablemente una pérdida del derecho o de poder ciudadano a favor de la obra, que pide ahora resguardo y protección.

El espacio público es la estampa del Estado. Es en buena medida el marco de su poder, y junto con las fachadas de los espacios privados, conforman y van conformando las arquitecturas del poder. Adentro y afuera de las fachadas públicas y privadas del poder, el arte colabora en su legitimación. Pero en la esfera pública, en el espacio público físico propiamente, el arte deviene muchas veces en instrumento político.<sup>7</sup> ¿Cómo escapamos de esta instrumentalización?<sup>8</sup> ¿Es posible crear y producir al margen de ella? ¿Cuánto le debe nuestra producción o nuestra expresión artística a esa instrumentalización? Al llegar al planteamiento de estas interrogantes, ya sea a través de una reflexión propia o por un cuestionamiento de terceros, las enfrentamos con nuestra tasega ética e ideológica y elaboramos un discurso apropiadamente justificativo, y sea cual sea la postura, no dejará de ser deliberada y asumida. En *“El Sujeto y el Poder”* Michel Foucault (2010:16) sostiene que “el poder solamente se puede ejercer sobre sujetos libres, y solamente en tanto ellos sean libres” porque, “en todo caso, vivir en sociedad es vivir de tal modo que la acción sobre las acciones de los otros sea posible -y de hecho así sucede. Una sociedad sin relaciones de poder sólo puede ser una abstracción.” Entiendo entonces que el ejercicio del poder sería nuestro hábito social, la precondition de estar incluido. Finalmente, para aclarar y no confundir, no se legitima y no podría ser legitimada la supresión del individuo, no se legitima el crimen ni la cancelación de los derechos. Y la resistencia y la lucha son inherentes a la trama que forma el poder en todos los niveles de nuestro organismo social.

<sup>7</sup> Sin titubear, Juan Acha (2002:46) declara: “La definición más veraz de las políticas culturales la dan hoy los países socialistas y a ella nos atenemos (...) Se trata del uso que con fines políticos hace y debe hacer el Estado de la cultura (...)”

<sup>8</sup> Qué tanto, o en qué excepciones el arte, o más propiamente, el artista puede escapar de esta instrumentalización del poder, es una cuestionante que exige otro estudio. Más aún interesante si consideramos a las expresiones artísticas que se muestran contestatarias o independientes del poder pero que pertenecen al juego del poder en tanto que se suman a la diversidad tolerada por el Estado. Sin embargo, cuando han sido suspendidas cláusulas de derechos fundamentales de una Constitución, como es el caso de un Estado de excepción, se demuestra que ahí, solamente es el poder ciudadano quien le puede otorgar legitimidad, y justamente de quien tiene “encerrado” o le ha cerrado el espacio de la esfera pública.

Ubicada en este contexto, y también en la conceptualización del espacio público entendido por un lado como aquello de utilidad común, y por otro como aquello que es visible, la obra de arte público no se integra, sino que también se apropia de este. Es una “presencia” que absorbe o reclama un derecho ya no solamente de permanencia, sino la de un ente adoptivo, ahí, en el lugar en donde se representan, se expresan, se conflictúa y se armoniza la diversidad de gustos, de apreciaciones, y de actitudes. Que este organismo emocional, que se hace en el espacio público, adopte a la obra, será en la medida en la que de esta no emane primero una contradicción importante hacia el espacio imaginado, que sería el espacio deseado, pre-construido y construido en el imaginario de los individuos, y segundo, hacia el espacio propiamente usado, en la medida en que esa “presencia” no entorpezca, no coarte o no inhiba el desarrollo de las convivencias y de las expresiones. Esta reflexión prescinde de la necesidad del juicio estético de la obra de arte público, pues este juicio es solamente uno de los ejercicios del proceso que en el espacio público desarrollan particulares y muy determinados usuarios. Pero está visto que tampoco es prescindible un buen juicio o valoración estética para que se proteja a sí misma una obra de arte, porque me parece sensato pensar y aceptar que la apropiación del espacio por una obra, conjuntamente con la demanda y exigencia de aceptarla, y sucesivamente la demanda de protección que supone esta apropiación, no pueda resultar violenta para un sector, una minoría o incluso para un solo individuo.

Al asumir esta condición de imposición de una obra de arte público, y asumir también la imposición de sumisión al arte en general, específicamente el arte que se presenta con sello institucional del Estado, alcanzo a liberarme de la obra, a dejarla atrás y abandonarla completamente a su suerte, pues esa obra, instalada o plantada fuera del resguardo privado, de-

berá asumir de igual forma ese papel que propongo de “Ente”<sup>9</sup> individualizado y poseso no solamente del espacio, sino de posibles simbolismos y significantes que, junto a los valores estéticos, siempre se pueden abrir en el azar de los intercambios donde transcurre principalmente eso, el azar. Fuera de los recintos públicos cerrados: escuelas, universidades, ministerios, los museos mismos, etcétera, la obra pública se encuentra a la intemperie, expuesta no solamente a los elementos o el vandalismo, sino al acto, legítimo o no, de reclamar el espacio y de marcar territorio.

Lo que trato de buscar a través de esta reflexión acerca del espacio y la obra de arte público, es una respuesta a la cuestión básica que me he planteado en términos de la responsabilidad como artista ante esos espacios que intervengo, y por supuesto, las obras que son financiadas, inauguradas e instauradas como públicas. Dos responsabilidades, entonces, que he entendido son esenciales de esclarecer conceptualmente, por un lado el espacio, y por otro la obra misma. Vistos desde una primera definición del espacio público, elemental y obvia, y de acepción jurídica que se remite a la propiedad o titularidad del Estado sobre el espacio público sería la definición absoluta y cómoda para desprenderse de toda responsabilidad. La delimitación de obra pública que he establecido y que se refiere únicamente a la obra de arte público, convocada públicamente o financiada por el Estado a través de la postulación de proyectos personales, pareciera concluir tácitamente que efectivamente sería el Estado el responsable ya no solamente de la elección en el proceso de sentenciar un ganador, pero también en lo que respecta en asumir la responsabilidad del impacto de la obra y su destino. La actitud por parte del artista, de asumirse al margen de

<sup>9</sup> Ente, como aquello que es, en cualquiera de los significados existenciales de ser. Diccionario de Filosofía (1974).

la responsabilidad con el espacio público, es una actitud un tanto perezosa intelectualmente, pero absolutamente oportunista por otra parte. Llevar la “ganancia” de su trayectoria artística a la comodidad de ser elegido por una burocracia estética que despacha, en su atribución y poder institucional, obras de arte como “aportes” culturales pero que asumen una legitimación incuestionable para imponer imágenes en un espacio que, de acuerdo con Manuel Delgado y Daniel Malet (2011:58), puede ser visto y entendido como “espacio social”, “espacio común”, “espacio colectivo”, “espacio compartido”, etc. contradice e irrumpe sobre la diversidad y se impone ante ella. Propongo, siguiendo el juego de definiciones anteriores, otro juego posible para la obra de arte público, como “obra de arte impuesto”, “obra de arte consensuado”, obra de arte impugnado”, “obra de arte obsoleto”, etc.

La solución, que es a donde trato de llegar en esta reflexión, parte por el abandono de la arrogancia del arte, y termina con el reconocimiento de que la obra de arte no es un “Ente” con derecho propio, sino que es sólo un objeto cuyo “soplo” simbólico únicamente le puede ser despertado por otros.



# Capítulo 2 **El Mosaico**



## 2. EL MOSAICO

El mosaico es una superficie fragmentada, o bien es una materia fragmentada y reunida o reconstruida, también es una diversidad que es reunida para formar una unidad. Encuentro mosaicos espontáneos en el resquebrajamiento de la arcilla seca, en las rocas o los vidrios trisados por cambios de temperatura; mosaicos naturales en las escamosas y alucinantes pieles de los reptiles y en las marcadas, replegadas y arrugadas pieles ancianas. Son superficies que atrapan visualmente con su interrupción progresiva, o bien con su desorden sistemático, desconcertante y calculado. Puede ser una fragmentación casi perfectamente homogénea, o puede ser una total diversidad en donde ni uno sólo de los elementos posee un par idéntico.

Se sabe que los primeros ordenamientos intencionales de mosaicos fueron pavimentos realizados con guijarros en composiciones geométricas, pero en la ciudad sumeria de Uruk<sup>1</sup>, hacia el quinto milenio a.C., a 225 kilómetros de Bagdad, existieron monumentales aplicaciones con conos de arcilla sobre los muros de la ciudad. El mosaico fue entonces, en sus orígenes, una técnica de construcción que derivó en arte de decoración arquitectónica, y que evolucionó desde los pisos hacia los muros conforme se desarrollaron

<sup>1</sup> Museo de Pergamo de Berlín. Disponible en [http://www.smb.museum/smb/kalender/details.php?objID=31969&n=0&atum=25.04.2013](http://www.smb.museum/smb/kalender/details.php?objID=31969&n=0&datum=25.04.2013) (12 de junio de 2013)

y ampliaron los recursos del material. La preparación de las teselas<sup>2</sup> se constituyó en toda una industria que terminó recurriendo al uso del vidrio por los maestros venecianos, capaces de producir una amplísima gama de colores.

Pero el mosaico no es estrictamente una técnica que nació en un punto geográfico, una cultura o un momento histórico y desde el cual se extendió y llegó a convertirse en industria. Si bien su desarrollo más importante partió de una zona geográfica específica, en la antigua región sumeria, y su influencia cundió, a través de varios siglos, gracias a los grandes movimientos históricos de las culturas griega y romana principalmente, también en Mesoamérica se desarrolló la técnica, aunque su manejo estuvo destinado casi exclusivamente a su aplicación en objetos utilitarios o ceremoniales: escudos, cascos, bastones, etc. y por lo tanto careció de un desarrollo tal que llevase a la técnica a expandir las calidades y cualidades de los materiales: piedras, mármol, barro cocido (coloreado con tierras, engobes, o esmaltes cerámicos), vidrio, y hojuelas de oro o plata encerradas en vidrio. Pero el desarrollo explosivo de la técnica, su florecimiento, y su diferenciación propiamente en escuelas<sup>3</sup>, se dio definitivamente durante los diferentes períodos del Imperio Romano, y ya a la postre, con la venida de la dominación religiosa del cristianismo, aparece primero una decadencia en el terreno temático, que viene a excluir, entre otras, las representaciones de orden mitológico, pero que finalmente culmina con Constantino una confluencia que reúne en Constantinopla las obras de dos civilizaciones distintas: “la oriental, rica hasta la ostentación, mística, jerárquica, fantásticamente convencional (...), y todo el pasado artístico

<sup>2</sup> Hasta los mosaicos venecianos (y de ahí el nombre de venecitas). las teselas de mármol recortado, piedras semipreciosas o de arcilla esmaltada o engobada, son las unidades que desarrollaron después que se comenzaron a utilizar los guijarros.

<sup>3</sup> “Partiendo de Alejandría, iradió la nueva moda, por un parte, hacia Oriente, siguiendo las costas de Siria, Asia Menor y las islas hasta Bizancio y, por otra, hacia Sicilia, de donde penetró en Roma, que a su vez la propagó dentro del Imperio” Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, Tomo 36.

del occidente grecorromano, realista, cerebral, fiel admirador de la Naturaleza. Del contacto sin choque con el suntuoso arte oriental nació el simbolismo hierático bizantino” (Enciclopedia Universal Ilustrada, 1978:1234). La musivaria bizantina, llegado a este atropellado punto de la historia, se desplegó en lo que se conoce como el mosaico veneciano y el mosaico árabe.

Con tan vasta antigüedad, abordar la historia del mosaico está fuera del alcance de mi trabajo, y menos aún porque una historia del mosaico no podría retraerse de las expresiones modernas de la técnica, más rica en aplicaciones y materiales.



*Detalle mural mosaico Parque Constitución. Culiacán, Sinaloa.*

## 2.1 ANTECEDENTES

Los antecedentes ante los que he vivenciado, visualmente, un acercamiento y un interés importante para implicarme en el desarrollo de la técnica del mosaico, fueron los murales que observé desde mi infancia en el Parque Constitución de la ciudad de Culiacán Sinaloa, y posteriormente, en la Ciudad de México, la obra de Juan O’Gorman que cubre las cuatro fachadas del gran cubo arquitectónico de la Biblioteca Central, cuando visité por primera vez Ciudad Universitaria. No puedo negar que el atractivo que me cautivó desde entonces es el aspecto puramente técnico, es decir, la impresión primera de un imposible maravilloso, o dicho de otra manera, la conciencia de que el arte puede tener recursos insospechados.

No sé qué tan estéticamente autorizada pueda ser la apreciación de una obra a través de la valoración de la técnica propiamente, pero esto es lo que sucede con el aprecio del mosaico, que la técnica en sí es la que provoca, anticipadamente, el goce estético. Las obras del Parque Constitución de Culiacán Sinaloa, aunque de mucha menor magnitud en metros cuadrados en comparación con la Biblioteca Central de la UNAM, posee una paleta de colores, si se permite decirlo así, con una aplicación que claramente busca emular o reproducir el efecto de realismo que alcanza la pintura. Juan O’Gorman, por el contrario, diseña con 10 colores y para los cuatro mil metros cuadrados que alcanzan los cuatro lados del cubo de la Biblioteca Central una obra monumental; siendo una generosidad más de O’Gorman su testimonio en el que nos cuenta cómo desde los inicios del proyecto arquitectónico de la Biblioteca Central ya se había planteado la idea de recubrir los muros con mosaicos de piedra; la gestión e insistencia que tuvo con Carlos Lazo, gerente de construcción de Ciudad Universitaria para realizar la obra; la búsqueda de piedras de colores en un extenso recorrido por la República Mexicana;

y finalmente detalles de sus jornadas de trabajo en el diseño y de la técnica de la obra, una técnica que permite la ejecución del diseño de Juan O’Gorman con relativa rapidez.

Estos dos referentes permanecieron no solamente en mi memoria visual, sino en lo que podríamos considerar como provocadores retos que dieron espíritu de confianza para embarcarse en compromisos sobre los que habría que convencer y responder públicamente. Y un reto, subyacente hasta las últimas experiencias, ha sido asumir la carencia en Chile de maestros artesanos que pudiesen laborar en mis proyectos, de tal manera que la visión de uno o dos ejecutores solitarios<sup>4</sup> no se corresponde por supuesto con la monumentalidad de una obra como la de la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, por ejemplo. Así pues, la ausencia en la Región de Coquimbo de ayudantes capacitados técnicamente, pero también el imposible presupuesto que significaría su posible contratación, de haberlos, hace que estas alusiones de obras representen únicamente remotas imágenes referenciales, frente a una realidad completamente diferente en materia de oferta para la operación de proyectos mayores. Es cierto que he capacitado a no pocos interesados, la mayor parte a través de ofrecimientos del CNCA para que opere en talleres como instructor, y es posible que en proyectos futuros pudiese reunir a un equipo de trabajo con algunos de estos alumnos, lo que también correría a favor de la liberación de tiempo para la ejecución y con ello para la posible complejización del diseño.

<sup>4</sup> El conjunto de obras desde el 2000, hasta el 2010 fueron realizadas en equipo con la escultora Norma Ramírez.

## 2.2 LA TÉCNICA

La técnica del mosaico otorga, fácilmente, una belleza particular para propósitos decorativos. Su colorido por una parte, pero sobre todo la admiración o sorpresa que despierta por la minuciosidad es un resultado inherente y facilista propio de su técnica. Requiere una disciplina mayor cuando un propósito estético se plantea explorar los alcances y limitaciones que posibilitan, o no, determinadas representaciones.

Como menciono en la descripción para el desarrollo de un proyecto, el proceso completo, desde la gestión del permiso para intervenir un espacio, el diseño y aprobación de una maqueta, la espera del dictamen de la adjudicación o no para el financiamiento de la obra, y finalmente la ejecución, si fue financiada, y entrega de la obra, es largo y no remunerado gran parte de ese trabajo. Es un riesgo asumido como inherente la posible pérdida que implica el trabajo de este proceso, y es, por ello, un ejercicio agotador por el riesgo de pérdida que encierra. Probablemente esta condición ha impedido, o más propiamente retrasado un propósito vital de mi interés artístico, en el terreno de la intervención de espacios públicos con obras murales, y que es la de la experimentación con otros materiales, o acaso, como ya lo he comenzado a hacer experimentalmente en espacios reducidos, con la creación de cerámicos con arcillas crudas y con trazados directos y gestuales sobre esta materia. Este propósito requiere de una disciplina y un costo importante, pues implica la experimentación con diversas tierras y temperaturas de cocción para formar un catálogo de muestras con las cuales poder

guiar y lograr tener un control técnico para una producción.

Aún cuando técnicamente una obra de mosaico puede resolverse de múltiples maneras, de acuerdo al material utilizado o al tipo de ejecución en el ordenamiento o aplicación de las piezas, en esencia el mosaico es una fragmentada solución cromática de un área; básicamente, es una técnica de arte aplicado.

No pretendo desarrollar un manual de la técnica del mosaico, sin embargo, es importante describir la manera en que resuelvo el problema de concluir una obra dentro de un plazo razonable, que redunde tanto en su costo total como en los plazos máximos, de 11 meses, que ofrece el Fondo Nacional para el Desarrollo Cultural y las Artes, del CNCA (en adelante FONDART), para la ejecución de los proyectos.

La creación de un mural con mosaico cerámico requiere de un tiempo considerable, pero también demanda una exigencia de paciencia y atención para sostener el interés en su ejecución. Si la obra se elabora in situ, esta condición aumenta ampliamente debido a la dificultad que plantea la colocación vertical de las piezas. Por esta razón, los murales que he desarrollado después del de Talcahuano, se han realizado en taller, sobre paneles de fibrocemento. El fibrocemento, material conocido como internit en Chile, se adquiere en planchas de 120 X 240 cm. y con diversos espesores. Como una plancha de esas dimensiones resultaría de un peso riesgoso para la manipulación y transporte de las placas una vez aplicado el mosaico sobre ellas, utilizo placas no superiores a los 120 X 120 cm. La utilización de este soporte implica que la obra se realizará fragmentada, de tal modo que un muro de 14 X 4 metros estará conformado por 32 placas, lo que en ocasiones implicará la no visualización completa de algunas imágenes sino hasta el momento de su instalación sobre el





muro. Poder dar una continuidad a las imágenes fragmentadas por los paneles es, en ocasiones, un reto importante, y para solucionar este problema se requiere de un espacio de taller en donde poder colocar las placas adyacentes para verificar la continuidad de las líneas o las proporciones de los fragmentos. Este procedimiento de trabajo sobre placas de fibrocemento tiene varias ventajas importantes. Como ya dije, abrevia en gran medida el tiempo de ejecución de la obra, lo que redundará en un costo mucho menor, cuando el principal de ellos es el de la mano de obra. Otra ventaja es la apilación de las placas, y su transporte, con lo que crear una obra en lugares distantes disminuye enormemente los tiempos de estadía.

El costo total de la obra es una cuestión que se estudia y elabora de manera escrupulosa para la entrega final de un proyecto; no solamente porque existen montos máximos de otorgamiento, sino porque en la competencia de proyectos de arte, los valores más altos adquieren mayor dificultad de adjudicación. Con la utilización de cerámicas para pisos y muros se posibilita que no se eleven considerablemente los gastos de operación de la obra. Otros materiales, como las teso-

---

Forrado de placas de fibrocemento para el trazado de la obra en el comedor escolar de San Isidro, comuna de Vicuña, Chile.

las o venecitas de cerámico o de vidrio, son extremadamente costosos, tanto, que su valor por metro cuadrado supera considerablemente el valor de los honorarios de ejecución. La cerámica para pisos y muros posee mayor limitación con respecto a la oferta de colores; sin embargo este material posibilita que los presupuestos sean viables.

La superficie a intervenir con mosaico es cubierta en una primera etapa con planchas de fibrocemento, sobre las cuales se realiza el trazado de la obra (para realizar este “forrado”, las placas son ancladas al muro con pernos y tarugos). Una vez hecho esto, las placas se retiran del muro y se llevan al taller, al proceso de la segunda etapa en donde son aplicados los mosaicos.

La aplicación del mosaico, en esta segunda etapa, es un procedimiento elemental de albañilería, es decir, el pegado de las piezas se lleva a cabo utilizando el adhesivo de cerámicas para piso y muros disponible en ferreterías y otros comercios del rubro. Sin embargo, cuando capacito en la técnica, el esfuerzo de la enseñanza se centra en la ejercitación de la capacidad de observación, que redundará a la vez en el fortalecimiento de la facultad de concentración.

La técnica que utilizo es un método directo de aplicación de las piezas cerámicas, es decir que los elementos se colocan y pegan a la vista de su coloración, aunque en la mayor parte de las aplicaciones este trabajo se haga sobre un soporte previo, como las placas de fibrocemento. Pero no me quiero detener en la descripción de más detalles de este aspecto

de la técnica, toda vez que existe abundante y bien graficada información en la web.

He dicho ya que, a diferencia del uso de teselas, cuya presentación comercial es un tamaño regular, y que en el resultado de su aplicación sólo se maneja un ángulo de 90 grados que crea una textura cuadriculada, con el uso de cerámicos para pisos y muros la aplicación se problematiza por la irregularidad de tamaños y formas de las piezas (resultado de partirlas al azar), abriendo la textura como otro elemento de la composición y trascendiéndola más allá de ella misma, para integrarla al juego figura-fondo. Se obtiene entonces una diversidad de opciones texturales, y conocerlas es el aspecto más importante del conocimiento de la técnica.

Fragmentar con un tamaño y un color de piezas el área de la figura, y fragmentar con otro tamaño de piezas el área del fondo con el mismo color; o fragmentar con formas irregulares un área, y con formas regulares la otra; distribuir los fragmentos desde los más pequeños hasta los más grandes; dar movimiento a un área con fragmentos cuya forma provoca una dirección visual; irrumpir o transformar el orden en desorden, son algunas de las variantes para jugar con el valor de la textura.

Para finalizar, insisto en la condición problemática del mosaico para experimentar o ensayar. Por la subordinación que tiene al diseño y el dibujo, se puede entender su relegamiento como un arte aplicado, pero una vez planteadas todas las definiciones entre figura y fondo, y las líneas o las soluciones o no del volumen, cada "aplicación" decidida más allá de eso, ya comienza a sentirse con el sabor de la tensión de estar aportando y trascendiendo la

estructura del diseño mismo.

## 2.3 PROCESO PARA UN PROYECTO

Un proyecto para una obra de arte público es un acto propositivo que, parte por la búsqueda de un espacio apropiado, y al decir apropiado también estoy diciendo no solamente que posea algunas características técnicas básicas, como por ejemplo que el muro no sea de adobe (el cual es el principal material de construcción de las edificaciones en todas las regiones áridas de Chile), sino que su ubicación misma plantee un interés colectivo que redunde de alguna manera en un particular impacto social. Con respecto a los muros de adobe, actualmente estoy desarrollando un proyecto solicitado por la Junta Nacional de Jardines Infantiles (JUNJI), y un equipo de ingenieros y arquitectos están colaborando para resolver el problema del anclaje de un conjunto de murales sobre los muros de adobe del nuevo recinto considerado protegido por Monumentos Nacionales.

Pero cuando individualmente, y sin mediación más que la del portafolio de obras que uno ha formado, se pretende convencer a la autoridad de una institución (escuelas, municipalidades, museos, gobiernos regionales, etc.), en Chile es muy accesible la audiencia con todas las autoridades, por lo menos en las regiones provinciales. Convencerlas, desde mi experiencia, ha resultado generalmente fácil, pues este paso no involucra a la autoridad con compromisos financieros, sino únicamente el permiso y apoyo para desarrollar un proyecto y la consecuente búsqueda o postulación para financiarlo. En el caso del proyecto que mencioné para la JUNJI, también involucra un permiso mucho más serio y estricto, que es el de Monumentos Nacionales, porque la intervención de los edificios resguardados por

esta institución requiere la supervisión del proyecto y su autorización.

Una solicitud para la intervención de un espacio público requiere honestidad para proponer, escuchar y aprender que la confianza profesional se va obteniendo, o se va ganado con la trayectoria, y que esta trayectoria de obras sólo se consigue desde la perspectiva de que la libertad absoluta es un mérito tardío, un logro que hay que saber merecer. El espacio público no es la sala de un particular en donde se exhibe una obra de arte, ni es tampoco la extensión del museo, es un complejo territorial al cual hay que saber llegar, tener la cultura para hacerlo.

Todo el proceso posterior, a veces en parte paralelo, es la postulación al FONDART, en donde además de la fundamentación, los objetivos y la descripción de la propuesta, también hay que describir, y encontrar la manera de comprobar o verificar, el impacto social de la obra. Inicialmente este punto de un proyecto es completamente especulativo, pero en el caso de mi trabajo, ya puedo argumentar y presentar los resultados de ese trabajo en términos de la respuesta social que han tenido. Pero el aspecto o punto más importante de un proyecto es la maqueta de la obra que hay que entregar y con la cual uno presenta la obra que se pretende realizar.

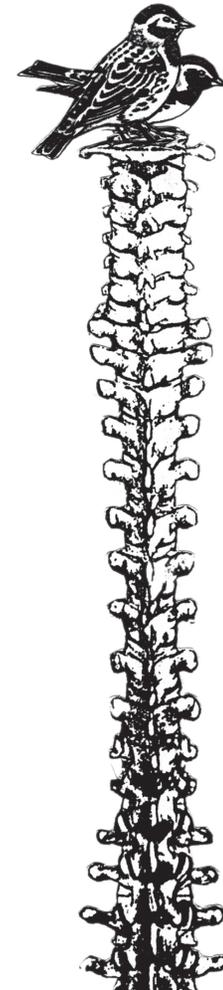
El FONDART otorga recursos para cada región de Chile. Los recursos son proporcionales a la población de cada Región, pero también en proporción a la demanda de postulantes que se registra en las convocatorias anteriores. En 2012, fueron elegidos el 7% de los proyectos concursados a nivel nacional, y en la región de Coquimbo, por ejemplo, en el mismo año, se destinaron 44 millones de pesos (88 mil dólares) para las áreas conjuntas de artes visuales y escénicas, en donde los montos máximo financiados suelen ser de 12 mil dólares. Es fácil comprender a partir de estos números que la competencia es complicada, pues la inversión de tiempo para la creación de un proyecto es aproximadamente de un mes de trabajo, y para invertir este tiempo

(además del de la posible ejecución de la obra) uno debe de ser un permanente desempleado, dispuesto y preparado a abordar el trabajo en el momento en que finalmente determine el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

De acuerdo con mi experiencia, un proyecto se desarrolla consecutivamente a través de tres etapas. La primera, que es la que más valoro, es la gestación de la idea. En esta etapa, paso primero por una búsqueda, y un recuento también, de mis intereses artísticos, ya que mi quehacer no se refiere o se centra exclusivamente en la técnica del mosaico, pues además trabajo y creo con el grabado y la cerámica; y también me he aplicado en el desarrollo de proyectos relacionados con la pedagogía del arte ya que experimento un agrado sustantivo cuando laboro realizando talleres, especialmente con niños y niñas. En el terreno propiamente de la línea de creación, he decidido descartar la aplicación de un proyecto de obra personal, dirigiéndome siempre hacia la búsqueda de propuestas de arte público, encontrándome en no pocas ocasiones ante más de una idea interesante para analizar su factibilidad y ventaja como propuesta, y en esos casos, generalmente desarrollo dos y hasta tres proyectos. Otra evaluación que hago en esta etapa, es la de retomar otro proyecto que, o ya estaba en proceso pero que no fue concluido, o que ya fue presentado a concurso pero no fue seleccionado. En estos casos la reflexión me lleva a reconsiderar esos proyectos, estudiando

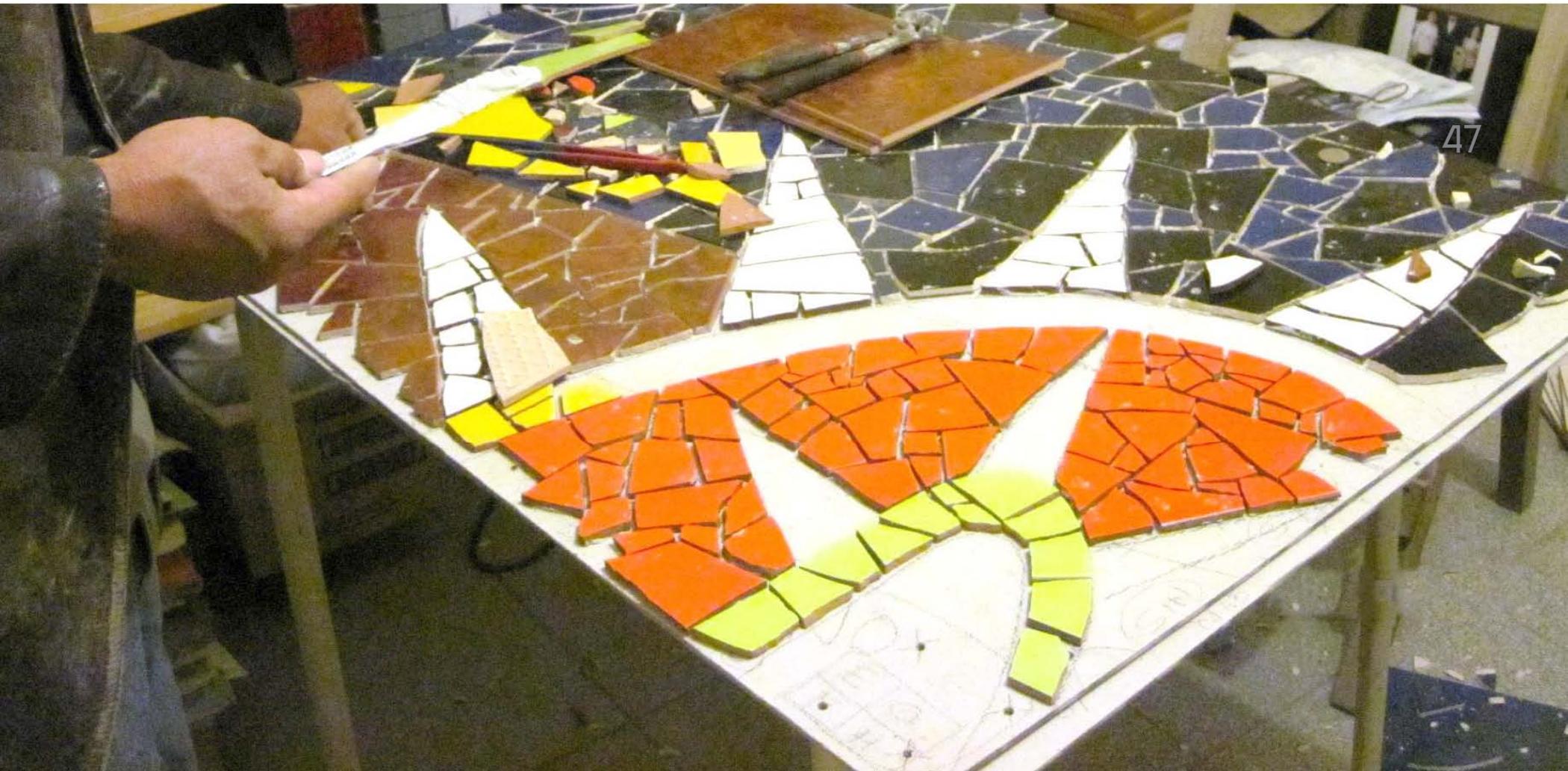


sus debilidades y el valor que le adjudiqué cuando lo desarrollé, de tal modo que algunas propuestas las he repostulado hasta tres veces, porfiando en ellos porque el interés por su propuesta continuaba vigente, porque los proyectos se maduran incluso, y por eso mismo, después de haber perdido en su postulación.





## Capítulo 3 **Proceso creativo**





## 3 PROCESO CREATIVO

### 3.1 ACTO CREATIVO Y PROCESO CREATIVO

Todo evento creativo es la consecuencia de una predisposición y de una intención de búsqueda. Es la búsqueda de esquemas visuales, simbólicos o conceptuales, que concluyen en la síntesis de estos por medio de una composición, resuelta gracias a los parámetros aprendidos del espacio. Yo no podría hablar de un método creativo propio en tanto que reconozco que no cuento con la sistematización de los momentos del proceso en etapas, ni los he registrado con la claridad suficiente como para describirlos, pero si puedo utilizar un modelo teórico con el cual reflexionar, reflejando en él mi experiencia para lograr una comprensión de la propia experiencia creadora.

Los métodos desarrollados para alcanzar o situarse en el proceso de un evento creativo, tienen la particular y común característica de pretender acotar en el tiempo el proceso, forzándolo al terreno de la competencia y la productividad en donde las “sesiones” de creatividad tienen horario institucional o corporativo.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> No desacredito el valor de estas técnicas que quieren desarrollar el entrenamiento creativo; creo que de alguna manera intentan modificar o provocar otras rutas para el pensamiento habitual. El listado, y la oferta de estas técnicas es extenso, pero no es mi tarea evaluar su efectividad.

Sin embargo, sí existen estudios que ensayan acerca del trabajo creador y se atreven a proponer fases de ese trabajo, alternando con múltiples referencias a eventos creativos, como la perspectiva psicoanalítica de *El Cuerpo de la Obra*, de Didier Anzieu (1993); o bien, fases que intentan describir el desarrollo de una obra en particular, como “*El Guernica de Picasso*”, de Rudolph Arnhem (1976), desde un enfoque análtico de la psicología gestalt.

Estos ensayos, interesantes en tanto exploración del fenómeno creativo, y en el caso particular de estos dos autores, son un interesante intento de indagación a modo de aventura en un mundo que pareciera hermético.

Arnhem plantea la imposibilidad de una auto-observación completa, es decir, enteramente dedicada como si nuestra mente fuese un objeto inerte o incapaz de abstraerse de la observación y el (auto) análisis. Citando a Kant, Arnhem anota: “Cuando actúan los poderes psíquicos, uno no se observa a sí mismo; y cuando uno se observa a sí mismo, estos poderes cesan” (Ibíd.em: 9). Las observaciones de Arnhem en torno al proceso del Guernica, se sustentan en un numeroso material de bosquejos de imágenes y de composiciones que Picasso elaboró, y a los que Arnhem no vacila en ordenar cronológicamente y analizar desde su perspectiva gestáltica.

Didier Anzieu, por otra parte, ensaya desde el psicoanálisis, y propone cinco fases del trabajo creador. Este ensayo puede resultar interesante para un artista, al posibilitar iniciarse en una auto-exploración y reflexión de sus propias vivencias creadoras o creativas; y usarlo de parámetro para confrontar y realizar un estudio de los estados que le conducen hacia el producto de un evento creativo.

Para realizar un acercamiento a la propuesta de Anzieu, es necesario aproximarse a los conceptos del Yo, del Ello y el Superyó, por lo que aludo al *Diccionario de Psicoanálisis* de Laplanche J. y Pontalis J.-B. (1977) como una referencia necesaria y fundamental para comprender el ensayo de Didier Anzieu.

La teoría del psicoanálisis supone un aparato psíquico diferenciado en sistemas (tópicos) dispuestos de tal modo que, metafóricamente, es posible inferir en él una representación espacial figurada.

En su forma esquemática, esta teoría hace intervenir tres instancias:

a) El *Ello*, cuyos contenidos son inconscientes, en parte hereditarios e innatos, en parte reprimidos y adquiridos (Ibídem: 112).<sup>2</sup>

b) El *Yo*, "instancia que se erige en representante de los intereses de la totalidad de la persona" (Ibídem: 455).<sup>3</sup>

c) El *Superyó*, "instancia que juzga y critica, constituida por la interiorización de las exigencias y prohibiciones parentales" (loc.cit.).<sup>4</sup>

<sup>2</sup> "Desde el punto de vista económico, el *Ello* es para Freud el reservorio primario de la energía psíquica; desde el punto de vista dinámico, entra en conflicto con el *Yo* y el *Superyó* que, desde el punto de vista genético, constituyen diferenciaciones de aquel. (op.cit.:112)

<sup>3</sup> "Pero su autonomía es puramente relativa, porque sus operaciones defensivas son en gran parte inconscientes." (ibíd.:476)

<sup>4</sup> "...su función es comparable a la de un juez o censor con respecto al Yo. Freud considera la conciencia moral, la auto-observación, la formación de ideales, como funciones del *Superyó*." (Ibid.:440)

Una vez referenciados estos conceptos, reviso los planteamientos del ensayo de Anzieu; aunque será necesario en algunos casos apuntar otros conceptos, que no es conveniente dejarlos sin la definición centrada en la teoría psicoanalítica. Sin embargo, debo acotar que el ensayo de Anzieu no puede utilizarse como guía o pauta para ensartar, en su propuesta de fases, una experiencia particular. El psicoanálisis es una teoría que, además, posee diversas interpretaciones y que a su vez estas derivan en escuelas de pensamiento cuyas visiones o interpretaciones provienen muchas veces de diferencias semánticas de sus conceptos. Pero Anzieu plantea un modelo teórico que me parece acertado porque encuentro concordancia con mi experiencia, pero en cuanto que es un modelo psicoanalítico, solamente me es posible comentar brevemente sus cinco fases hasta donde la *conciencia* de mi experiencia me lo permite.

### 3.2 LAS 5 FASES DEL PROCESO CREADOR DE DIDIER ANZIEU.

Para Anzieu (1993:107), la primera fase del proceso es un *Sobrecogimiento creador*. Aquí concuerdo con el autor en que el inicio o apertura del trabajo creador no puede sus- traerse o liberarse de una situación de crisis. Entiendo que la aspiración por crear es en sí una auto-declaración o una auto-imposición de crisis.

El concepto de crisis a la que Anzieu inicialmente se refiere son estados alterados producidos por el proceso de la vida personal misma: “un duelo por realizar, un compromiso importante por contraer de por vida, una enfermedad grave, una libertad recibida o conquistada que amplía el campo de lo posible, la crisis de entrada en la juventud, la madurez, la senectud” Anzieu (Ibídem: 107). Pero también hace referencia a la crisis provocada por el deseo mismo de crear, o como resultado de un intenso trabajo preparatorio.

Un aspecto involucrado en esta etapa, es la colindancia con los desórdenes psicóticos, puesto que el sujeto se ve expuesto a regresiones o disociaciones,<sup>5</sup> y que es salvado o recuperado de los límites gracias al trabajo creador mismo, puesto que “las funciones del Yo consciente (durante ese proceso), permanecen activas y aseguran el mantenimiento de la atención”(Ibídem: 107). Por eso, de ahí a que el trabajo creador dependa de estados alterados provocados por una crisis emocional, es condenar a la locura a todo creador. Creo que el sobrecogimiento al que se refiere Anzieu también involucra la oportunidad de elegir una actitud, y me parece que una posible, y muy redituable, es la del juego, pero también, y para que sea posible este, del ocio, e incluso el ocio como parte del juego mismo.

Entiendo que hay eventos creativos que no conducen, ni exponen al sujeto a regresiones o disociaciones, puesto que la auto-exigencia involucra en esos casos principalmente la utilización de herramientas o conocimientos ya aprendidos. Pero en estos casos, el nivel de auto-exigencia de creador, puede determinar y conducir a diferentes niveles de crisis.

Me aventuro a pensar, sin comprometer la idea como hipótesis, que en todo evento creativo se desarrolla en su comienzo una regresión necesaria, que retorna a otros niveles, a “formas anteriores del desarrollo del pensamiento, de las relaciones de objeto, y de la estructuración del comportamiento” como señala el Diccionario de Psicoanálisis de Laplanche y Pontalis (Op.cit: 371), para nutrirse y conformar nuevos esquemas simbólicos, o dar variaciones a otros.

<sup>5</sup>“La mayoría de las veces se concibe como un retorno a formas anteriores del desarrollo del pensamiento,(...) y de la estructuración del comportamiento.” (Ibídem: 371).

La segunda fase de Anzieu es una *toma de conciencia de representantes psíquicos inconscientes*. Progresivamente el texto de Anzieu requiere, para su atención, de la comprensión del lenguaje y los conceptos de la teoría psicoanalista. Al estudiar lo básico de ella, se aprende que hay una audaz espacialidad del aparato psíquico propuesta por esta teoría, que ubica en la primera tópica, al consciente, preconsciente e inconsciente. Y en una segunda tópica, las instancias del *Ello*, el *Yo*, y el *Superyó*.

Mi comprensión de la primera fase de Anzieu es un desprendimiento de energía provocada por una crisis, que permite al *Yo* desdoblarse para alcanzar o sumergirse en el gran reservorio del *Ello*. A la vez que soporta una vigilia capaz de sostenerse “en la realidad” y proteger de estados psicóticos.

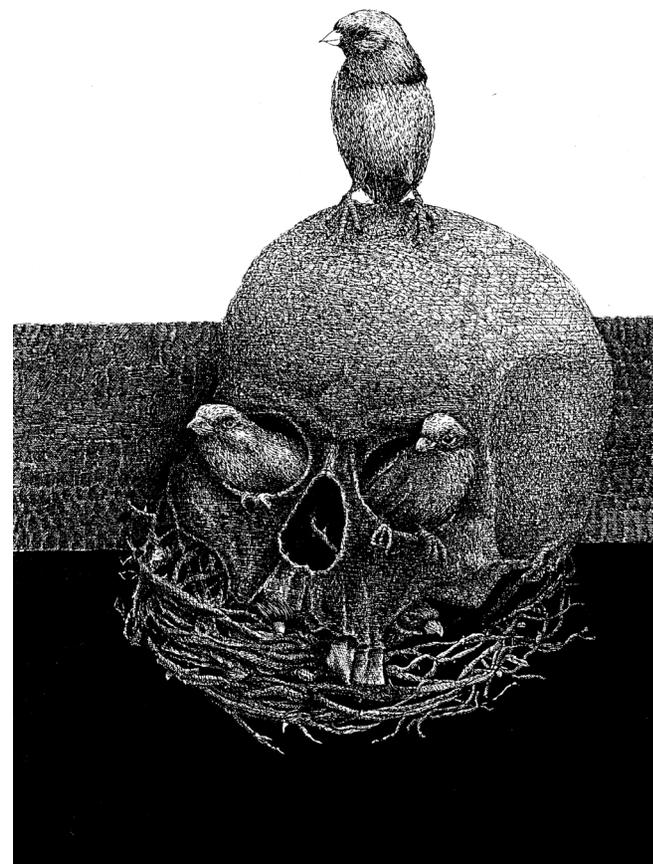
En la segunda fase, Anzieu reflexiona acerca de “la parte del yo que se desdobla (...) toma conciencia de los representantes psíquicos inconscientes movilizados (...), los desplaza por medio de un cambio tópico y los fija en el preconsciente” (Op.cit.: 121). Lo que se comprende entonces, es que hay una movilización o traslado de los contenidos psíquicos hacia un nivel superior, y que en el ejercicio, o quizás más apropiadamente, en el sobrecogimiento, se requiere según Anzieu de una ruptura con el aislamiento, porque la aparición de dudas ante lo que se está aprehendiendo (temor al ridículo, valoración – desvaloración de los contenidos, etc.) requiere, dice Anzieu, (y concuerdo por mi experiencia) de un “eco emocional e intelectual” (Ibídem: 129) que anticipa o pre-ensaya a la posible obra.

Puesto que no es un ejercicio consciente, o no es ni puede ser un acto lúcido la exploración de nuestra profundidad inconsciente, esta fase es desarrollada a través del escenario vacío que es la página en blanco (el cuaderno de bocetos), en donde en un juego primario establezco como regla la ausencia de reglas.

En la tercera fase: *Instituir un código y hacer que tome cuerpo*, el autor cree que se presenta la diferenciación entre la creatividad y la creación; esto supone “la solución del conflicto, específico del creador, entre el *Yo* ideal y el *Superyó*” (Ibíd: 139). Si la obra, argumenta Anzieu, “tan sólo es la aplicación correcta y laboriosa, de un código establecido para un material familiar, entonces es baladí y quiere decir que el *Yo* se ha conformado a uno de los sistemas de pensamiento del *Superyó*”. Este sería un *Yo* conformista que, señala Anzieu, “sirve a un solo amo” (Ibídem: 140). Por otra parte, en otro proceso profundo, el *Yo* atiende al *Yo ideal* que exige que el sujeto sea uno y todo, y al *Superyó*, que exige orden y obligaciones.

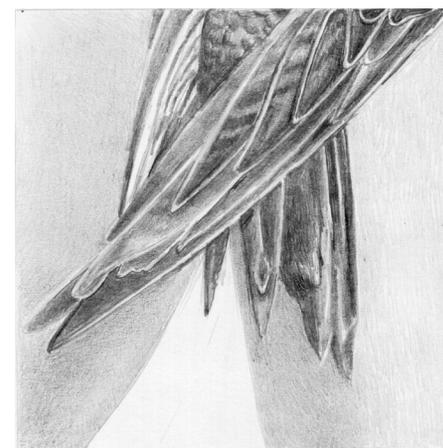
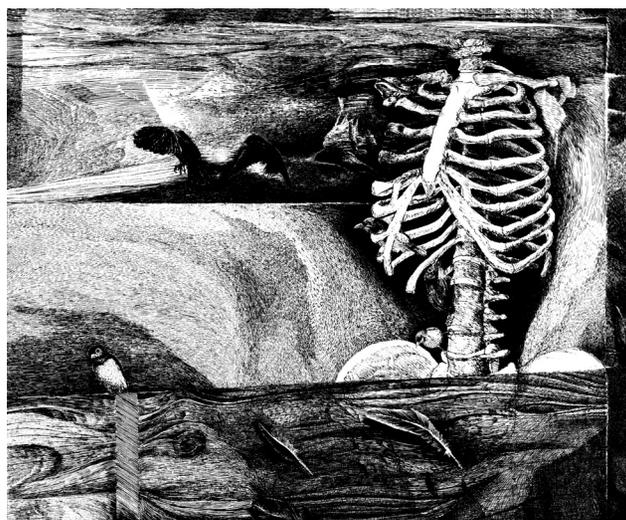
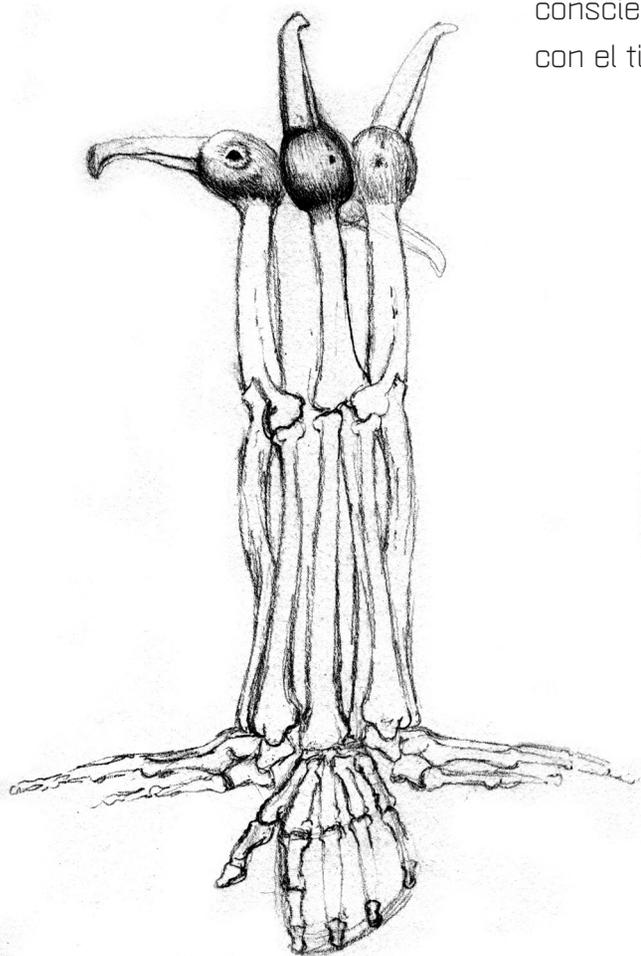
Mi estimación, intelectual si se puede, de esta tercera fase, es que no es difícil concordar con ella. Con la convicción y franqueza de haber trabajado en ambos “estados” o actitudes de auto-exigencia, y con la experiencia de que el caprichoso u obsesivo empeño de mantener prolongadamente desdoblado al *Yo*, ocupado o sumergido en profundas cavilaciones no es sostenible para la salud.

Algo que con la experiencia se va recogiendo también, es una colección de imágenes reiteradas que fueron recolectadas y sembradas en la superficie de la consciencia, y que con el tiempo terminan convirtiéndose en un acervo gráfico-simbólico personal. Puede ser que con el tiempo estas imágenes pierdan su conexión simbólica con ese reservorio del inconsciente que es el *Ello*, y que persistan en un conjunto de obras alejadas aparentemente del evento creativo en



el que surgieron originalmente. El ave, por ejemplo, es una imagen cuyo simbolismo personal reconocí tardíamente pero que terminé sintetizando con la vida, de tal manera que del juego y las composiciones gráficas que realizaba originalmente, traspasé únicamente el símbolo del ave como elemento compositivo. Es así como llegan a las composiciones de las obras de mosaico, pero desprovistas de la significación que tenían originalmente en mi obra gráfica.

Es decir que de un código figurado entre dos objetos extraídos y fijados en la consciencia, desarrollé originalmente juegos compositivos a través del dibujo y el grabado; con el tiempo, la atracción conformada entre estas figuraciones devino en la elaboración de



*Serie Eros Tanáticos, Lápiz y tinta china, 1991.*

otras composiciones, como las de las obras públicas en mosaico, que sólo utilizan lo que fue una figura simbólica como elemento compositivo; y que sí propone o da un simbolismo, pero que ya no es el mismo.

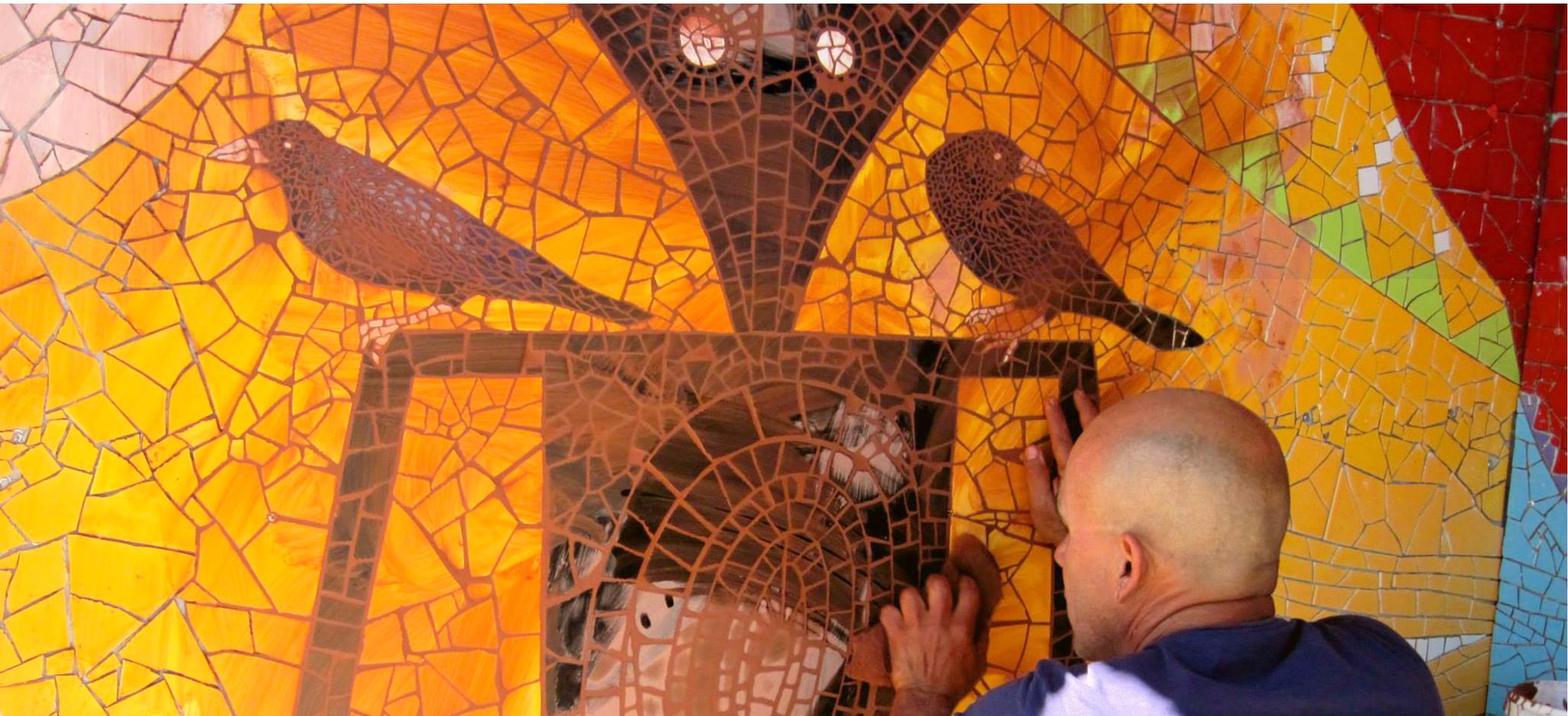
En la cuarta fase: *La composición propiamente de la obra*, se desarrolla un trabajo que puede para algunos creadores no llevarse a cabo. Anzieu habla de un proceso de transcripción, el cual puede ser “encargado”. Y aunque el mismo Anzieu no desconoce la continuidad del proceso propiamente creador en esta fase, ya lo designa como secundario. (Ibídem: 140)

Mi experiencia me lleva, si no a contradecir lo anterior, por lo menos a acotar que mi trabajo creador (o creativo) se desarrolla y se profundiza en ese intentar y ensayar, tratar y contrastar, y en el constante probar y desaprobar los elementos, los objetos, las figuraciones y sus abstracciones. El camino de mi proceso, es un ensayo constante, ligado como ejercicio al juego.

Juego con la racionalidad, porque, como dice Huizinga (2007:201) “el juego se halla fuera de la racionalidad de la vida práctica, fuera del recinto de la necesidad y de la utilidad”.

Juego con el material, puesto que no solo deseo imponerle expresiones, sino también arrancarle motivaciones. Me recreo con el material apreciando sus valores y posibilidades, pero también con sus resistencias, con las cuales me obstino. Así es probable, que en el doble juego de resistencias: las mías, ocultas en la profundidad psíquica, y las del material en tanto su condición física, que no me quiere negar lo que él no es, ambos lleguemos al final de un proceso re-acabándonos y re-creándonos mutuamente.

Didier Anzieu quiere incluir finalmente el momento de la culminación de la obra, y por lo tanto el de su exposición (la exposición como blanco de opiniones y valoraciones) en la quinta y última fase del proceso: *la presentación de la obra al público*. (Op.cit: 143) Su argumentación plantea las múltiples experiencias de obras inconclusas, y hace un interesante análisis de las disyuntivas del autor para conformar una resistencia a la publicación, y por ello muchas veces, a la culminación misma de la obra. Pero Anzieu concluye que finalmente toda esa resistencia no es más que una proyección de un evento del cual se está afuera por definición: la valoración de la obra. En mi experiencia con respecto a esta fase, es que, como comenta un tanto cáusticamente Anzieu, "en ocasiones (la obra) se desinfla bastante rápido cuando se usa" (*Ibidem*: 146).



### 3.3 CONDICIONANTES PARA EL PROCESO DE CREACIÓN DE LAS OBRAS DE MOSAICO.

Una vez analizado el ensayo de Didier Anzieu sobre el proceso creador en el aparato psíquico, desde una perspectiva freudiana se puede hacer referencia a otro aspecto que forma parte de ese proceso, pero que está aparentemente afuera de nuestra psique. Me refiero a lo social y al conjunto de condicionantes e influencias que esto involucra. Al respecto, Saldaña R. (2009:95) señala, “el proceso de creación ocurre en una *alteridad* entre lo psíquico y lo social, sin que lo uno pueda entenderse sin lo otro, pero de igual forma sin que pueda uno reducirse al otro”. En la generalidad de lo social, se comprende entonces que existe un conjunto de condicionantes que por eso mismo influyen en el proceso creador.

Cada experiencia, de todo evento creativo, se ve desafiada a resolver una demanda específica y a vislumbrar las condiciones del medio particular en el que la última fase de Didier Anzieu (la presentación de la obra al público) se efectuará. Pero también las características de los materiales a utilizar, o también la carencia o dificultades para adquirirlos, terminan siendo además “contenidos” ocultos de la obra.

Con base en lo anterior, quiero puntualizar tres condicionantes, impuestas y derivadas del material y la técnica del mosaico, y de los requisitos planteados en las convocatorias FONDART, los cuales han influido en mi proceso creativo de las obras de mosaico. Estas son:



- a) Materiales.
- b) Tiempo de ejecución.
- c) Costo de la obra.

La primera condicionante es el estrecho catálogo de colores de los productos de cerámica para pisos y muros, y la pesquisa de estos, a veces uno por uno, por diferentes negocios, además de la constante discontinuación de alguno de ellos por razones de mercado.



La segunda es el tiempo: los proyectos tienen un plazo de terminación y entrega, de manera que el diseño debe ser viable de ejecutarse en ese plazo. Al final, entonces, en la definición resuelta del diseño, se asume una difícil decisión pues la evaluación del grado de dificultad sólo se puede determinar a partir de lo que uno va estableciendo como parámetros de ejecución y que son propios de las habilidades personales para la ejecución de la técnica. El cálculo del tiempo de ejecución de una obra es una operación que conlleva un margen azaroso, pues son muchas las dilaciones, algunas inoportunas, que se presentan en la ejecución de un mosaico, por ejemplo, la irregularidad en los espesores de los productos cerámicos, lo que demora el trabajo por la necesidad de nivelar las alturas de las piezas con mayor o menor cantidad de adhesivo. Otra, es la dificultad de elaborar efectos de degradaciones, pues como ya se ha dicho, no se posee como con los mosaicos venecianos, una extensa gama de colores y tonalidades, por lo que cuando se desea realizar este efecto visual, se debe recurrir a la improvisación o exploración, es decir, a una eventual experimentación, lo cual resulta en esta técnica sumamente costoso en tiempo.



En este sentido, puede resultar frustrante la decisión de “borrar”, o sea, eliminar una parte del trabajo ya realizado y volverlo a ejecutar.

La tercera (así traté de un particular como demandante o de un proyecto para solicitar financiamiento), es el margen de costo de la obra que es posible cotizar. Los parámetros que esta condicionante significa, no pueden omitirse en el diseño de la obra; y en los ajustes de los costos de operación para concluir con un proyecto, siempre se termina sacrificando la posibilidad de pagar a ayudantes. Pero esto último es a la vez otra condicionante más inserta en la problemática del tiempo de ejecución de la obra.

Estas condicionantes se encuentran ya incorporadas al proceso creativo mismo, en el sentido de que forman parte del estímulo por crear, a partir de ellas y con ellas, confrontando el deseo de ir superando lo que en un principio no pareciera posible.

En una primera fase del proceso creativo para el diseño de un mosaico, realizo la búsqueda de material gráfico relacionado con la idea que me propongo. La idea inicial es un concepto temático: porque las imágenes en un principio van influyendo para “disparar” sugerencias sobre la composición o para reconsiderar el concepto de lectura de ella. En ocasiones, también algunas terminan siendo incorporadas o me obligan a tratarlas: ya sea en un cambio de su perspectiva, como en los escorzos que necesité en la composición de la obra para el comedor escolar de San Isidro (página 80), o dando a la imagen un tratamiento gráfico que sería la base central de la propuesta definitiva, como en el caso del rostro de Gabriela Mistral en el mosaico de Pisco Elqui (página 84).

Al hablar en un principio acerca de las limitaciones, o mejor dicho, de las condicionantes inherentes a la técnica del mosaico, me interesa explicar que al lado del conjunto de imágenes gráficas, y los juegos de composición que se pueden ir elaborando, también las condicionantes mencionadas interviene para la solución definitiva del diseño, obligando a desechar una cantidad de elementos que se calcula que no se podrían llevar a término, en el cumplimiento de la exigencia contractual de la obra. Quiero mencionar que si bien cualquier proceso creativo se desarrolla en mayor o menor medida con un esfuerzo, el factor de las condicionantes provoca siempre una tensión adicional mayor, pues se debe lidiar con la búsqueda de una solución compositiva satisfactoria dentro del máximo de elementos posible, o dicho de otra manera, arriesgando siempre un máximo de recursos en el proceso de ejecución de la obra.

Finalmente, el proceso de ejecución puede suponer que sólo requiere copiar y traspasar en él, lo que en el diseño se establece. Sin embargo también conlleva un trabajo creativo puesto que, por una parte muchas formulaciones no se expresan o no pueden expresarse en el diseño, y por otra, también se requiere tener presente un juicio crítico cuando es necesario modificar un elemento o área, lo que sucede constantemente, pues el color, específicamente, en gran medida se va reconsiderando y decidiendo durante la ejecución. Por ejemplo, la multiplicidad de “trazos” realizados a partir del rostro de Gabriela Mistral, debieron de realizarse eligiendo uno por uno y en el momento de la elaboración cada color.

Por otra parte también, la textura que es un aspecto y cualidad particular de la belleza del mosaico, no se puede “dibujar” en un diseño previo, excepto en el de Gabriela Mistral, en el cual debí efectuar la propuesta con el trazado de esa textura, ya que de ella dependía fundamentalmente el valor de la obra. El material cerámico que utilicé son palmetas que debo fragmentar con golpe o con cortador de cerámica, lo que brinda una diversidad amplia de posibilidades texturales, pues el juego que se puede realizar con las dimensiones y las formas

de cada una de las piezas es *variada* y con esta se juega y se crea también en el momento de la ejecución. El mosaico veneciano, rico en gama de colores, carece de estas posibilidades texturales.

Es probable que sea difícil comprender la tensión provocada por las condicionantes en torno a la técnica, toda vez que es una vivencia absolutamente personal de quien elabora y trabaja con la técnica del mosaico, donde la destreza juega un papel fundamental para sostener la autoconfianza de llevar a término la obra.

Así, es importante mencionar que en esta técnica se va forjando uno, obra tras obra, en la destreza y maestría que poco a poco va redundando en conocimiento que permite visualizar y ampliar un campo extenso de texturas posibles. Pero también hay que decir, que la habilidad cada vez más desarrollada va permitiendo mayor atrevimiento para demorarse en una ejecución más audaz. Lo anterior, por supuesto, es válido y condición de cualquier técnica, lo que quiero dar a entender, es que, si bien la técnica en sí es sencilla, la destreza en ella es totalmente necesaria y capital para poder poseer la capacidad de realizar obras con grandes superficies o como en el caso de las obras en los paraderos en la carretera, conjuntos de obras que totalizan más de cien metros cuadrados.

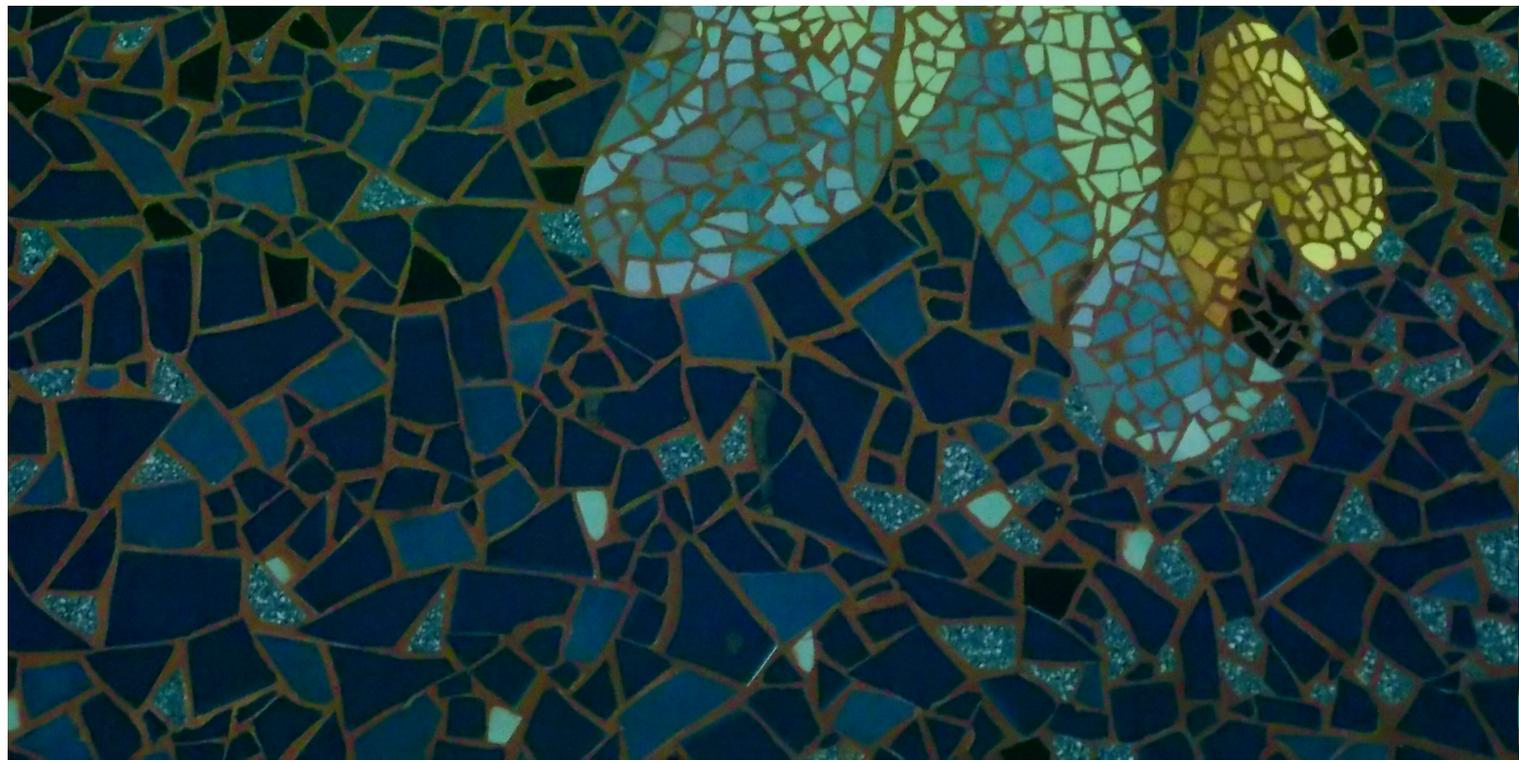
El proceso creativo, entonces, se va abriendo cada vez más en posibilidades, en el sentido de obligarse a descartar menos formas y por lo tanto, en disponer de un proceso de preparación y selección más amplio con el cual poder "incubar" los diseños.







## Capítulo 4 **La Obra**





## 4 La Obra

### CONTEXTUALIZACIÓN

Las experiencias artísticas que integran este trabajo se realizaron en Chile, la mayoría en la región de Coquimbo, denominada Cuarta Región a partir del gobierno militar de Augusto Pinochet. Las obras están más focalizadas aún en Vicuña y Paihuano, dos comunas (municipios) fronteras con Argentina, cuya actividad económica se centra en la producción de uvas, piscos y vinos, pero también busca la explotación de la industria del turismo. La comuna de Vicuña posee una población de 24 mil habitantes, de los cuales 12 mil viven en la ciudad de Vicuña, y Paihuano posee 4 mil habitantes, todos rurales, dato que incorporo en el presente trabajo como relevante para dar a comprender y enfatizar el medio rural en el que me he involucrado para la gestión de recursos que financien las obras de arte que he realizado.

Es una región árida que subsiste hídricamente gracias al deshielo de la nieve acumulada todos los inviernos sobre la cordillera de los Andes. Por su clima cálido y por ser la cuna de Gabriela Mistral, premio Nobel de literatura, estas dos comunas poseen una afluencia importante de turistas, además de una población flotante de temporeros agrícolas que llegan a los trabajos del desbrote y cosecha de la uva principalmente.

La imagen de Gabriela Mistral es explotada programáticamente dentro de las políticas de turismo, culturales, y comerciales, acarreando con ello una presencia dominante reflejada no solamente en la multiplicación de bustos, sino en la aparición de marcas y nombres comerciales. También existe, obviamente, el Museo Gabriela Mistral de Vicuña y su Mausoleo entre otros espacios destinados a mostrar los recorridos y estancias de la poeta.

Los requisitos estéticos y temáticos del provincialismo muchas veces implican una dificultad para plantear o recibir una libertad artística que permita las expresiones personales de un artista, y aceptar estas condiciones puede ser un reto ante el cual las expectativas que pudieran restringir, se pueden aprovechar como desafíos en el diseño y sobre todo en la exploración de los efectos de la técnica del mosaico. Por otra parte, desde el año 2008, motivado por el conjunto de obras del proyecto FONDART *Paraderos del Viento*, ubicados en la carretera de la ruta 41, y el impacto que provocó en los viandantes locales y los turistas su instalación, el Consejo Regional de la Cultura y las Artes ha planteado la idea de aportar una identidad (y aquí una pregunta: ¿es esto posible?) a la comuna de Vicuña a través de las obras con mosaico, dando para ello mayor apoyo a mi trabajo a fin de reforzar la creación de tales obras. Al seleccionar mi trabajo y experiencia en obras de mosaico cerámico como tema para esta tesis, parto de la inquietud de no tener sistematizada esta experiencia para plantear sus posibilidades y limitaciones expresivas, y por la consideración, espero que acertada, de que esta experiencia pueda ser útil para otros artistas interesados en esta técnica.

#### 4.1 TALCAHUANO, 2000.

La municipalidad de Talcahuano<sup>1</sup>, en la Región del Biobío, solicitó la intervención con mosaico en un terraplén de la autopista Concepción – Talcahuano. Requerían concretamente la representación de diversos personajes de la región, y esta demanda significó cuatro retos importantes: El primero, era reunir en una sola composición a cuatro personajes que carecían de toda conexión histórica o política entre sí<sup>2</sup>, como lo es la inconexión entre Violeta Parra, Arturo Pratt (héroe de la Guerra del Pacífico entre Chile y Perú), Galvarino (guerrero mapuche, héroe de las guerras de resistencia contra la ocupación española), y el ex presidente Juan Antonio Ríos (1988 – 1946), excepto, por la región de su natalidad. El pedido, que se presiente absurdo, fue tentador por este absurdo compositivo, y más aún por el segundo reto, las dimensiones del soporte, de 20 por 8 metros. El tercero, el declive del terreno en 45 grados, que problematizaba la perspectiva de lectura del diseño y que obligaba a arriesgar una corrección óptica, distorsionando las figuras. Y finalmente, el cuarto reto: que no tenía ninguna experiencia en la creación de mosaicos, por lo menos con la exigencia de expresiones de realismo.

<sup>1</sup> En el centro sur de Chile, Talcahuano es un puerto pesquero de 150 mil habitantes (censo 2012), La ciudad, conurbada junto a la ciudad de Concepción, tienen conjuntamente 450000 mil. Ambas ciudades son la segunda población, después de Santiago, más importantes y el segundo polo industrial de Chile.

<sup>2</sup> Esto no habría sido un apuro para la composición si esta se resolviera como un simple cuadro de retratos, y no la pretensión de que cada personaje surgiese actuando una representación relacionada con su identidad.



Violeta Parra, detalle del mural *Homenaje a la Región del Biobío* en Talcahuano, Chile.

Esta obra se realizó *in situ*, con la colaboración de cuatro ayudantes<sup>3</sup>, y la participación de la escultora Norma Ramírez. Puesto que compositivamente la obra tiene poca importancia, principalmente por la forzada introducción de personajes inconexos, el valor de esta experiencia está en la audacia para aceptar un encargo de estas dimensiones, con sus demandas y condiciones particulares, que fue además un presupuesto actualmente impensable, y como dije, sin ninguna experiencia. Probablemente la mayor dificultad técnica se presentó en la condición del declive del soporte, no solamente por la incomodidad de trabajar sobre esa superficie, sino por la retirada de hasta 100 metros que debía efectuar constantemente para verificar el aspecto y proporción de las imágenes.

Para el trazado de la obra en el terraplén de cemento, cuadriculé sobre el cemento los 20 por 8 metros a 20 centímetros cuadrados. Galvarino es el personaje que inicia y empuja la lectura del cuadro hacia la derecha, extendiendo sus brazos con sus manos rojas que representan la mutilación que sufrió como escarmiento durante las guerras de resistencia a la conquista de los españoles. En el otro extremo, el ex presidente Juan Antonio Ríos detiene el cuadro hirsutamente; sin méritos histórico, inició su mandato interinamente el mismo año que se inauguraron los murales en Chillan de Siqueiros y Guerrero, y su presencia en la composición se debe a ser oriundo de la Región del Biobío. Entre ambos, el nanitán Artuarn Pratt (el héroe de las glorias navales chilenas por su sacrificio en la Guerra

<sup>3</sup> El gobierno de Chile había implementado un plan de emergencia ante la crisis de desempleo provocada por el dramático descenso del precio internacional del cobre. Las municipalidades disponían de cuadrillas de trabajadores temporales que ocupaban en diversas tareas, principalmente en la limpieza de calles y carreteras, pero mayormente no sabían los funcionarios dar ocupación eficiente a esta eventual mano de obra, por lo que pensaron que podrían ocuparlos en esta obra. Así fue que nos vimos obligados a rechazar a un contingente de 20 trabajadores y, por cortesía, a quedarnos con cuatro, a quienes debimos atender demasiado para capacitarlos y supervisarlos.

Detrás de los personajes, el fondo está descompuesto en áreas de color que nacen del efecto luminoso o energético de las manos rojas de Galvarino. Queriendo dar dramatismo, el color se enciende alrededor de Galvarino en el extremo izquierdo y se extiende y enfría hacia la derecha, con lo cual también hace un aporte al movimiento. Para contrapuntar este movimiento, pero también tratar de describir algo más de dramatismo en la escena, una serie de formas agudas se elevan a lo largo de toda la base del cuadro y llevan la dirección de regreso hacia Galvarino. Fue esta obra el primer ensayo para aprender a “distribuir” el color, economizarlo y a la vez multiplicarlo a base de fragmentaciones del espacio con formas figurativamente necesarias o forzadas para la implementación de un efecto que acrecentara el colorido.

Ya que la dimensión de los personajes debería de permitir a la obra ser apreciada a doscientos metros de distancia, el color debería también poder expresarse sin confundir o debilitar la relación figura-fondo.

Al acercarse a la obra y transitar sobre ella, el texturado y las matizaciones expresadas en combinaciones de piezas con diferentes colores, el juego del color y las pequeñas aplicaciones de este en todas las zonas ya pueden ser apreciados.

No se hacen pruebas de color o ensayos del mismo. Acaso es posible extender una padejería, como un muestrario, en las áreas para visualizarlo; pero el color hay que imaginarlo y así se decide su aplicación, lo que tiene de agotador este ejercicio mental es lo que ya he mencionado en otro apartado, y que es la frustración de obligarse a decidir un cambio en el color aplicado, porque además de repetir la acción, hay que limpiar raspando el pegamento de la superficie.

Arturo Pratt, detalle del mural *Homenaje a la Región del Biobío*. Talcahuano, Chile.

73



---

Mural *Homenaje a la Región del Biobío* en Talcahuano, Chile



Detalle comedor escolar, Escuela Rural de Diaguitas, Chile.

## 4.2 TALLERES. 2002 – 2003

Con el financiamiento de un FONDART en el año 2002 y el Fondo para Artistas en Residencia del Ministerio de Educación en el 2003, realicé con la escultora Norma Ramírez tres talleres de mosaico: uno en la escuela artística Claudio Arrau de Coquimbo (educación básica y media), y los otros dos en las escuelas rurales de Diaguitas y Huanta de la comuna de Vicuña.

Me detendré a describir brevemente las características de una escuela rural como la de la localidad de Huanta, el último pueblo del Valle de Elqui hacia la frontera con Argentina, y que tiene una población de 300 habitantes.

Estas escuelas funcionan bajo un sistema denominado unidocente, en donde los cursos de educación básica (de primero a octavo) son agrupados en una sola aula; y el profesor, además, de su labor docente, es a la vez el director del establecimiento. En esta escuela de Huanta, a la que asisten un promedio de 9 alumnos al año, por temporadas algunos de los niños y niñas se ven obligados a ausentarse porque viven en las montañas de la Cordillera de los Andes cuidando el ganado caprino, en ocasiones solos, en improvisadas majadas de piedra y en condiciones climáticas y de aislamiento extremo.

No son estos los únicos talleres de mosaico que he realizado, pero en estas tres experiencias el objetivo fue la creación, en cada una, de un mural mosaico. Con la escuela de Huanta, crearíamos un mural destinado para un sector del comedor escolar de la escuela rural de Diaguitas, en donde otro taller paralelo, con los mismos objetivos, crearía también una obra mural con mosaico cerámico para la escuela de Huanta. A su vez, la escuela Claudio Arrau de Coquimbo realizaría, para Diaguitas, otro sector del mural para su comedor escolar. El intercambio, planteado como un objetivo importante del proyecto, fue no solamente la conexión social entre estas comunidades, sino proponer y puntualizar el concepto de arte público y experimentar con la conciencia que se tiene de este. Idealistamente, posiblemente la ocurrencia también surgió con la pretensión de “sembrar” en una comunidad la responsabilidad de pensar en este tema. A diez años pasados desde esta experiencia, algunos de los participantes son actualmente estudiantes universitarios, y el reflejo de la experiencia de estos talleres, su recuerdo, se aprecia claramente a través de la conciencia de su pertenencia a la obra, pero también de la potencia emocional que significa el recuerdo de ese trabajo colectivo.

Excepto por el de Huanta, los directores de las otras escuelas expresaron desconfianza y resistencia para aceptar esta propuesta, y no poco fue lo que se debió insistir para defender esta idea.

Con estos tres grupos de niños y niñas nos propusimos una primera etapa para la creación de imágenes, recortando libremente figuras trazadas directamente con tijera. Este ejercicio obliga y permite la producción de imágenes frescas, espontáneas, no preconcebidas, ayudando a liberar la resistencia que provoca la natural cohibición

por la expresión gráfica del dibujo. Con la tijera, se logra lo que podemos llamar un ejercicio más lúdico, pues con el recorte se invierte aparentemente la presión que nos provoca la demanda por la creación y el juego, real y a la vez aparente, debilita la sensación de tal demanda.

Finalmente, procurando seleccionar y escoger imágenes de todos los niños y niñas, realicé con ellas una composición tratando de incorporar la mayor cantidad posible de sus figuras. Para ello, efectué con los recortes un juego de figura y fondo, en el que unas imágenes se incorporaban adentro de otras de tal manera que el volumen de imágenes totales fue considerable; lo que le proporcionó a la obra una bella riqueza visual.

Al no haber logrado la participación de los integrantes del taller en este proceso de diseño, me cuestiono aún si será posible realizarlo colectivamente. Pero por el momento mi experiencia no me ha permitido dirigir una tarea como esta con éxito. Particularmente, lo que se presenta es una incapacidad para proponer ideas en el terreno de la composición debido a una comprensible falta de entrenamiento para hacerlo, o bien a la competencia



Taller de mosaico en Coquimbo, Chile.

que se manifiesta en algunos de los integrantes al sugerir composiciones. Y tratándose de niños y niñas, la competencia es algo que debilita mucho el grupo y las intenciones del trabajo en equipo. De cualquier manera, la cantidad de horas programadas para estos talleres no posibilitaban el desarrollo de actividades relacionadas con el diseño. Se debe también tomar en cuenta que, si bien en la matrícula de la educación Básica y Media la materia de arte es una rudimentaria práctica orientada a cumplir probablemente con una asignatura ineludible, aunque en la práctica ni tiene un diseño curricular que enseñe ni siquiera un acercamiento a la apreciación artística, y tampoco un ejercicio en el arte que aproxime a tal apreciación, porque finalmente, los profesores no poseen la preparación y muchas veces tampoco el interés por desarrollarla, en el ámbito rural esta situación se acentúa dramáticamente.

Por otra parte, y para los efectos de la creación de murales mosaicos con menores de edad, se necesitan imágenes sencillas, silueteadas, que posibiliten la ejecución de un trabajo en una disciplina que demanda mucha atención, paciencia, y un entrenamiento psicomotriz fino.

La experiencia con el mosaico en talleres con alumnos de educación básica, es un ejercicio que pone a prueba uno de los entrenamientos pedagógicos más difíciles, y que es la de dirigir una actividad exigente en concentración y observación. Por esta razón, la producción de una obra de mosaico en estas condiciones se hace mucho más lenta y agotadora para los que participamos como talleristas, pero es también un entrenamiento muy gratificante como experiencia pedagógica en la medida en que el plan o programa aborda integralmente todo el proceso; y porque frente al problema pedagógico, que significa conducir, enseñar, entrenar, y sensibilizar o depurar capacidades sensoriales, en un medio rural donde tales proposicio-

nes y acercamiento con el arte son inusuales, uno debe aprender también a improvisar. En la improvisación se va resolviendo, por ejemplo, la conformación del sentido de identidad grupal, pues los equipos siempre son compuestos por niños y niñas de cursos escolares diferentes, desde segundo año de educación primaria, hasta el segundo curso de secundaria (en Chile la educación primaria son ocho años, y posteriormente existe la educación media, de cuatro años). También, y en su momento, es imprescindible introducir como acto creativo el juego, y para ello se utilizan otras herramientas como el video, la fotografía, pero sobre todo la constante invitación o motivación para el abandono de la cohibición.



---

Imágenes del taller de mosaico en Huanta, Chile.

### 4.3 SAN ISIDRO 2007.

San Isidro es un poblado rural vecino a Vicuña. La escuela de San Isidro atiende además a la comunidad rural de Calingasta y tiene una población de 64 alumnos de primero a octavo básico. En el año 2006 se gestionó con su director la posibilidad de efectuar una obra mosaico en sus instalaciones, y con su aprobación se pudo concretar un proyecto que fue postulado y adjudicado con el FONDART 2007. Esta obra que en un principio pretendía instalarse en un muro exterior del comedor escolar, finalmente se decidió realizarla dentro del comedor, pensando que su presencia visual tendría mayor impacto en un recinto cerrado.

80

En la fundamentación de este proyecto decía: Acercar a las comunidades educativas al lenguaje plástico, a través de atributos estéticos que permitan enriquecer la vida de la comunidad escolar, incorporando arte en el espacio educativo. Esta fundamentación es parte de las argumentaciones que la Comisión Nemesio Antúnez ha elaborado para las convocatorias de arte público y que yo retomo no sólo por lo valioso de su postulado, sino por el interés personal de mi quehacer artístico. Por otra parte, es bien cierta la gran responsabilidad que la instalación de una obra pública requiere, por la invasión que una intervención del espacio representa, y por los efectos colectivos que esta obra puede –o no puede– significar. Este riesgo no siempre se asume de manera colectiva, por eso la preocupación de dar a conocer no solamente la trayectoria artística, sino un proyecto integral y evidente, sin que tampoco se vea muy reducida la necesaria cuota de libertad de expresión artística.

En esta fundamentación, que ciertamente es el texto de un formulario, planteo la demanda por reflexionar en torno a lo que denomino la condición del arte público, de la cual ya

dije anteriormente supone un cuerpo de responsabilidades que, si bien aquí pudieran tener un sesgo demagógico, no se resuelven simplemente con ir a misa.

Respecto del diseño, quería continuar con la exploración de los límites para resolver figuraciones realistas. Límites que bien poseía y poseo personalmente, pero que también son propios de la técnica, entre los cuales, como ya mencioné anteriormente, está el escaso catálogo de colores. Me doy cuenta que soy reiterativo en este último tema, pero considérese que el trabajo de diseño se inicia a partir de un “supuesto” en términos de la disposición del color, es decir, uno trabaja a partir de los colores que ya conoce y que se conservan en un *stock* de cerámicas que van quedando y acumulándose en el taller. Pero el abastecimiento o reposición de la mayor parte de este material únicamente se puede conseguir en Santiago, a quinientos cincuenta kilómetros de distancia. El transporte de este material, de gran peso y volumen, requiere de la contratación de un flete, por lo que la planificación de la obra en este punto es de suma importancia.

81



Comedor escolar Escuela Rural de San Isidro, Vicaña, Chile.



Mural mosaico en el comedor escolar de la Escuela Rural de San Isidro.

Quise aprovechar el valor ascendente que le otorga el vértice superior del muro, para proponer una composición con figuras humanas de niños que se elevan, o son elevados por las letras, pretendiendo sugerir que esta “elevación” alude a una “superación” a través de la educación. Quise atreverme a experimentar también por primera vez sobre la solución de escorzos, aprovechando las elevaciones de las figuras humanas, y me parece que logré en buena parte superar la prueba, excepto en la dificultad que demandaron las figuras más pequeñas y algunos elementos particulares de algunos rostros. Las figuras más pequeñas exigen, cuando en ellas se implican detalles, la utilización de pedazos cerámicos más diminutos, y esta condición crea en la elaboración una mayor tensión y preocupación, haciendo el trabajo mucho más lento y cansado. Es una operación en la que se utiliza una pinza de cejas para sujetar y pegar los pedazos, a los cuales hay que ir dándoles tiempo especial para esperar que el pegamento fragüe.

Todas las figuras humanas y el grupo de aves blancas apuntan o se dirigen hacia el vértice superior del cuadro. Traté de dirigir y enfatiza este movimiento para lograr dinamismo de esa manera, y porque además el concepto que planteaba se establecía a partir de ello. Así que utilicé a los pájaros como elementos figurativos de soportes en la base de la composición, procurando sostener la lectura ante la fuerza ascendente del formato y de los personajes que juegan con esa condición, pero también porque son elementos persistentes de mi obra gráfica. Pensé que podrían aportar además de puntos de referencia compositivos, como marcaciones de espacio y forzamiento de las direcciones de lectura, y también una animosidad que le diera más vida al cuadro.

Los resultados de esta obra, tanto por su fidelidad con la maqueta propuesta como por su aporte a un espacio que reúne a toda la comunidad escolar a las horas del desayuno y almuerzo, facilitaron enormemente la obtención del financiamiento para el siguiente proyecto.

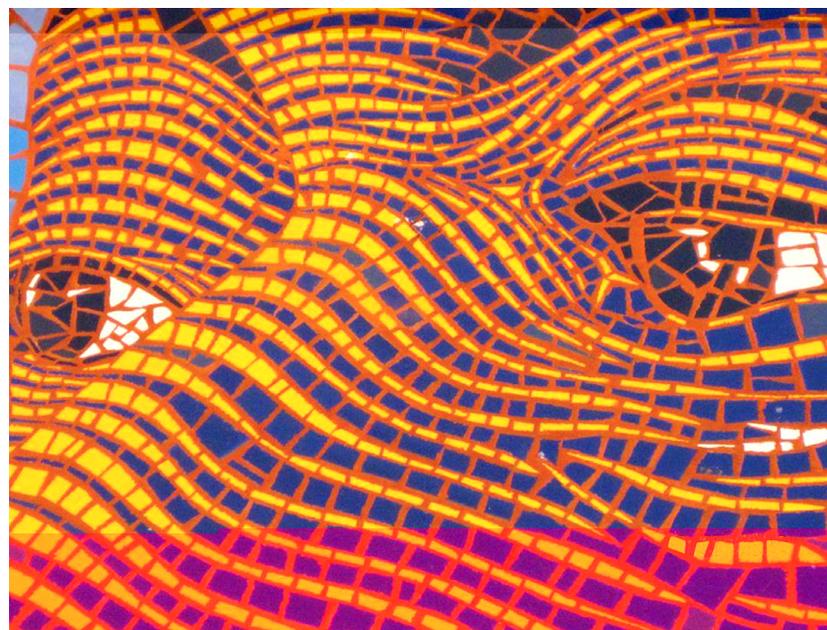
#### 4.4. PISCO ELQUI, PAIHUANO. 2008.

Paihuano es una comuna al interior del Valle de Elqui, tiene una población de 4 mil habitantes y se caracteriza por su producción de uvas y de pisco, además de una afluencia turística importante; y por ser el destino final para los visitantes que buscan referentes de Gabriela Mistral, premio Nobel de Literatura en 1945. Interesado en realizar una obra mural en un poblado con tanta afluencia de visitantes, solicité al alcalde de Paihuano en el 2007 la autorización para intervenir un muro exterior de la escuela en el pueblo Pisco Elqui. No sin contrariedades, obtuve la autorización y pude postular para lograr financiar la obra al FONDART 2008.

Este mosaico en un muro de 6 por 6 metros, es un ejercicio con el cual quise enfrentarme a una nueva solución del volumen. El tema de la obra fue una concesión que debí hacer al alcalde de Paihuano: una representación de la poeta Gabriela Mistral. Ante esta concesión, lo único que quedaba era buscar enfrentar, a través del rostro, un reto técnico nuevo, y me propuse, por medio del trazado de líneas con diferentes valores, lograr el efecto del volumen. Evidentemente esto no es un hallazgo, pero para la ejecución de un mosaico el reto consistía en poder elaborar tal cantidad de recortes de cerámicas con uniforme prolongación de las variaciones, y lograr que las líneas tuviesen una correcta continuidad entre los paneles. He mencionado reiteradamente que una limitación importante es el escaso catálogo de colores, por lo que explorar las posibilidades del volumen y visualizar sus resultados es un ejercicio que en este caso, por ejemplo, demoró 8 meses de trabajo. Como los recursos no permiten la contratación de mano de obra y su previo entrenamiento y capacitación, uno debe enfrentar con un equipo muy reducido (en este caso también con la escultora Norma Ramírez), el reto de un proceso de trabajo que demanda no solamente paciencia, sino además el cumplimiento en la entrega de la obra dentro del plazo establecido en el proyecto, y que es comprometido en un

contrato (las entregas posteriores reciben como castigo la inhabilitación para participar en la subsiguiente convocatoria). Así es que cuando digo ejercicio, lo mismo que cuando expreso que pretendo “explorar” las posibilidades de la técnica, en realidad a lo que me estoy refiriendo es por una parte al alcance que pueden poseer los materiales disponibles, pero también a la capacidad de trabajo individual para resolver un problema particular.

Una obra como el mural del Parque Constitución de Culiacán Sinaloa, puede resolver el volumen con una calidad pictórica gracias a la disponibilidad de una enorme gama de colores. En el caso del mural de Gabriela Mistral en Pisco Elqui, con un rostro de dos metros de alto, pensé primero que podría resolverlo delimitando áreas como en el efecto de la posterización; o con menos en más alto contraste. Al menos esa había sido una de las soluciones que hasta entonces utilicé para crear áreas de valores, y con ellas efectuar el efecto visual del volumen; sin embargo esta solución me pareció tosca y dura, lo cual había de evitarse más aún porque Gabriela Mistral es un personaje cuyas representaciones son caracterizadas siempre con facciones muy duras. Pero cuando pensé en el efecto que puede producir el movimiento y el valor de la línea, efecto visto y usado especialmente en el grabado, me pareció que ahí se podría llegar a obtener

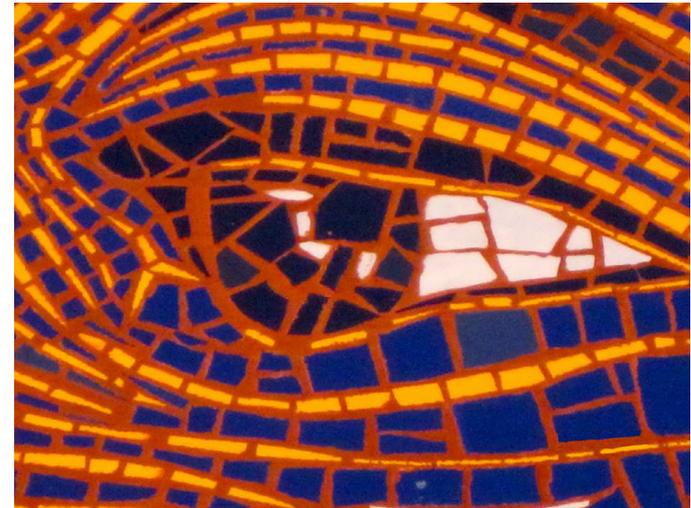


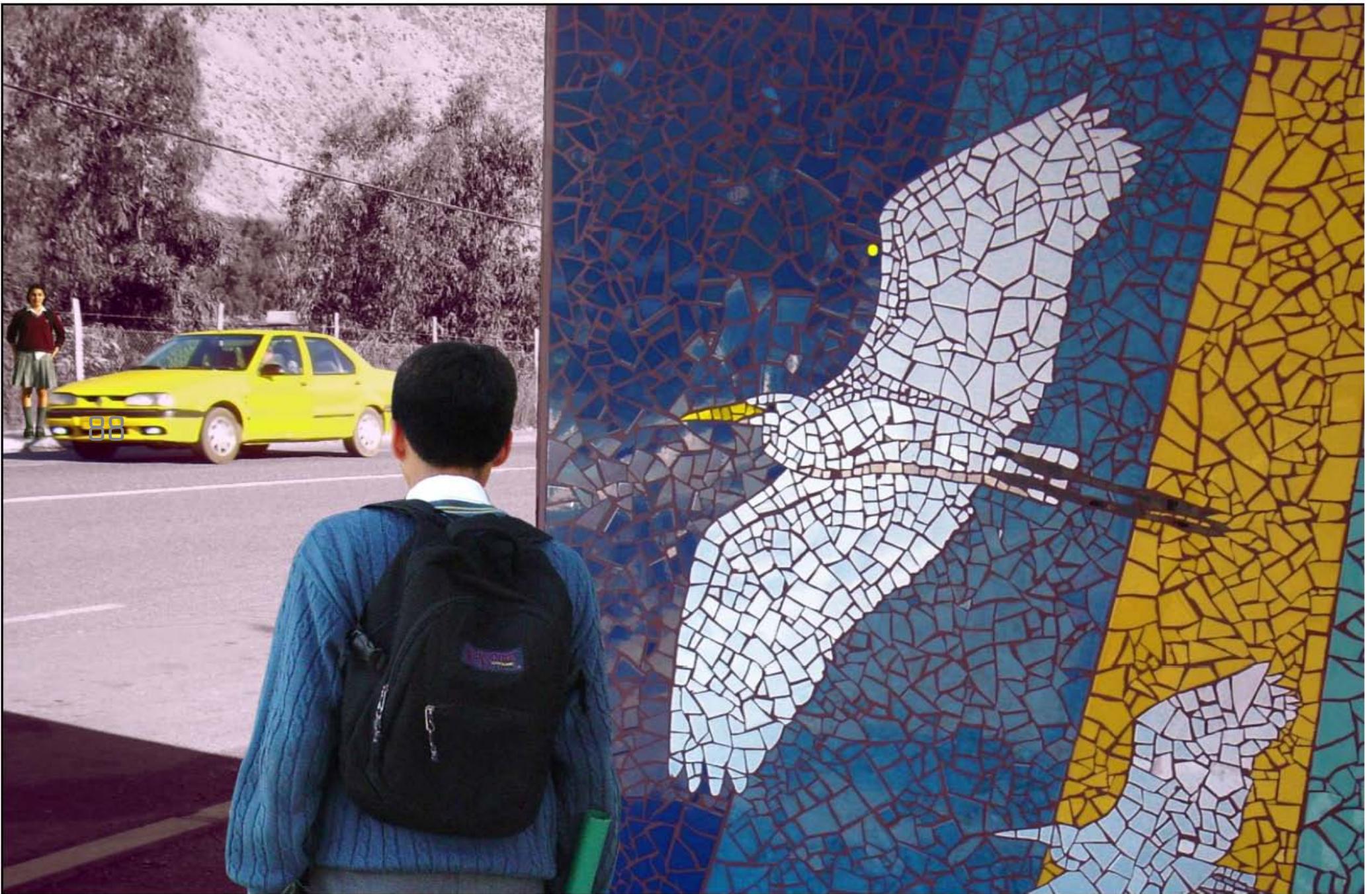


algo de soltura visual, a la vez que quizás el resultado de esta simulación sorprendería, toda vez que no existen referentes en Chile de esta solución gráfica para un mosaico.

Además de mantener las líneas del rostro conformando lo más preciso en su volumen, también se presentaba la preocupación por darles y sostener, la apariencia de soltura. Los trazos se interrumpían constantemente por la fragmentación de la obra en placas, y aún cuando se conservaba un dibujo completo sobre el conjunto de las placas, todavía era posible que de una a otra se entorpeciese la continuidad de las líneas. Colores y líneas en el cuadro se fugan hacia la derecha y sólo son sostenidos por la proyección de la mirada. El retorno se repite hasta que el espectador se demora en moverse y acercarse al muro, en donde una nueva lectura se detiene en la línea sustantiva, en las variaciones de la textura y en la unidad de cada pieza, o de algunas.

En la evaluación, creo que la obra cumple con las expectativas que me había planteado. Sin embargo, no quedo satisfecho por el total del diseño. Los elementos inferiores de la composición, que son cerros o montañas, me parecen torpes y acaso un tanto infantiles, algo que contemplé cuando ya el trabajo estaba sustancialmente avanzado, sin posibilidades de replantearlo.





#### 4.5 PARADEROS. 2009 y 2012.

En las carreteras de Chile suele haber en los sectores poblados paraderos de autobuses que disponen de un asiento y techo para proporcionar un resguardo a la espera. Interesado en la creación de obras expuestas en la vía pública, elaboré el proyecto para intervenir con mosaicos seis paraderos de la ruta 41 en un sector dentro de la comuna de Vicuña. Este sector, que abarca 30 kilómetros, forma parte de lo que turísticamente se denomina como Ruta Mistraliana. A decir verdad, un proyecto planeado y promovido por y para la industria turística y del que, oportunamente es cierto, se cuelgan todos (incluido este que escribe) los que quieren declarar honrar a la poeta y el prestigio de su reconocimiento.



Paradero de Diaguitas – Andacollito



Paradero de San Carlos

El proyecto exponía un serio inconveniente o mejor dicho, un temor importante con respecto al daño que podrían sufrir las obras en sectores sin resguardo. Pero asumido el riesgo, solicité a la Dirección de Vialidad la autorización para presentar el proyecto al FONDART 2009. El proyecto fue fundamentado de la siguiente manera:

Ya ha sido planteado en otros proyectos el valor que aporta el arte cuando se exhibe en el espacio público. Quizás podríamos agregar con la intención de incrementar ese valor, que también existen diversas clases de espacios públicos; y unos son simples espacios de circulación, otros son espacios de recreación; y otros son espacios que prestan de algún modo un servicio. Los paraderos de autobuses pertenecen a esta última categoría y su función es la espera, y no prestarían bien este servicio si no ofrecieran un resguardo adecuado.

Quiero aportar a este servicio, a este espacio público el valor de la estética. Quisiera que el Estado aportara recursos para desarrollar este proyecto, que comprende también un aporte a la ruta turística de la zona. Este proyecto propone la creación de 6 murales en mosaico cerámico en otros tantos paraderos de autobuses de la Ruta 41, en el sector de la comuna de Vicuña. La técnica del mosaico cerámico permite tener

una obra de arte que soporta perfectamente las inclemencias del tiempo; los colores no se dañan con la luz solar y el agua tampoco degrada el material cerámico. Respecto de la temática, la propuesta de las aves sirve sólo lo para mantener una unidad en el conjunto y a la vez poder individualizar cada una de las obras; también es un tema con elementos de la zona, pues serán aves de la fauna regional. Así entonces, cada uno de los 6 paraderos tendrá un ave particular: el loro trichahue, la loica, el queltehue, el tiuque y la garza chilena.



Paradero de Gualliguaica.

El proceso para estas obras implicaba la preparación de los muros, que hechos con piedra a la vista impedían la instalación de placas de manera correcta. Este trabajo, que es un estucado de cemento, elevó el costo de las obras debido a las distancias hacia las que había que movilizarse, el arriendo de maquinaria como un generador eléctrico y un rotomartillo, y la contratación de un maestro albañil. Las placas, en este caso, requerían de un refuerzo en su anclaje a los muros.

92



Paradero en la Villa Puclaro.

Cada obra tiene una composición sencilla, principalmente porque con seis obras como estas, en 10 meses de trabajo, era muy probable que se terminaran fuera del plazo contratado. Pero también porque el plan de este proyecto, desde un principio, fue el de darle continuidad: concluir con todos los paraderos a lo largo de los 60 kilómetros por los que la Ruta 41 recorre las comunas de Vicuña y Pahuano. Actualmente la cantidad de paraderos son 25 y ya he logrado obtener, posteriormente a este proyecto, el financiamiento para otros seis. Deseo ir complejizando las composiciones, solicitando también para ello mayor tiempo de trabajo para las elaboraciones.



---

Paradero de El Tambo

Los paraderos van uniendo y armando a través de estas intervenciones el paisaje rural y recuperan o consolidan y reaniman, estos puntos en su función. Convertidos en hitos, los paraderos ahora también “marcan” el territorio rural como sitios específicos de arte; y trazan toda la Ruta como un arte en progreso a través de la demanda de los pobladores por “recuperar” el espacio particular de su comunidad. La espera cotidiana del autobús se enlaza con la espera del arte y lo convoca, es decir, lo acota, lo compara e incluso lo especifica. El recorrido, que parte desde el paisaje urbano, no hace destino hacia el final, sino en cada uno de sus puntos intermedios.

Mi preocupación por el espacio público, la intervención en este con obras de arte y lo que he expuesto acerca de los significados que asumo en esta intervención, se evidencian dramáticamente en esta experiencia, pues la carretera aparece como un tramo totalmente abierto, inaudito para plantar en él un “valor” y pretender que subsista, que nadie lo tome, lo dañe, o lo impugne.





#### 4.6 CASA DE LA CULTURA DE VICUÑA. 2011.

Queriendo resolver una composición que supusiera una lectura un tanto narrativa, propuse en la Casa de la Cultura de Vicuña un cuadro en el cual los reiterados elementos de las aves se representarían transportando en su vuelo ramas, las cuales a su vez, trazarían (cada una de ellas) una letra, y el conjunto de las letras formarían la palabra cultura.

96



Detalle mosaico Casa de la Cultura de Vicuña, Chile.

La composición gira en torno a la figura de un niño. A su alrededor, vuelan aves que llegan a recoger ramas de un brote que, al parecer, él protege. Esa es la anécdota. No hay perspectiva, la profundidad se pierde en un fondo negro y por lo tanto no se extiende más allá del primer plano. El tronco de un árbol soporta el extremo derecho del mural y su ramaje se extiende hacia el otro, desde donde llegan las aves transportando en sus patas una rama para probablemente anidar en su follaje. Con esta idea elaboré una maqueta y todos los cálculos de costo para concursar en un proyecto FONDART, que fue obtenido en el 2011.

Dos decisiones importantes debí asumir para la ejecución de esta obra, la primera en torno a la solución de la figura humana del niño, la segunda acerca del color del fondo.

Para resolver la figura del niño, decidí proceder a elaborar una pedacería con un solo color, moliendo la cerámica y seleccionando y separando los diferentes tamaños. Con esta disposición del material, agrupé o dispersé las piezas en la superficie, para que conjuntamente con el color del fragüe, se pudiese modular la forma. El procedimiento es un tanto riesgoso porque si se pierde el control, como me sucedió, de una uniformidad en la distribución de los tamaños de las piezas y en la separación entre estas, la luz pierde asimismo uniformidad. De cualquier manera, mi objetivo fue intentar controlar hasta el máximo este proceso, y pienso que el resultado es un tanto tosco, quizás debido precisamente a lo tortuoso del procedimiento.

El segundo problema, el del color del fondo, simplemente consistió en asumir desde el inicio de la ejecución de la obra si sostenía el color negro que propuse en la maqueta que entregué al concurso. Ya puestos a trabajar en la obra misma, sospeche y temí que ese fondo negro pudiese resultar invasivo en el espacio, que es el patio principal de acceso a la Casa de la Cultura de Vicuña. Al comenzar a ver áreas enormes resueltas solamente con el color negro, vacilé sobre la decisión, pero asumí el riesgo confiando en que el color marrón del fragué le daría mucha vida y fuerza visual, lo cual no puede comprobar sino hasta el final de la obra, que es cuando se le da la terminación del fraguado.



---

Detalle mosaico Casa de la Cultura de Vicuña





## CONCLUSIONES

Al elegir como tema para esta tesis el trabajo que he realizado en murales con mosaicos cerámicos en Chile, deseaba exponer mi experiencia pensando que esta podría representar un aporte. Quise centrar mi interés exponiendo y desarrollando no solamente el trabajo creativo en sí, sino mi inquietud original con respecto a lo que intuí como responsabilidad ante el espacio público.

Este trabajo me ha llevado a la conclusión de que el espacio público es un complejo territorial cuyo equilibrio, su ecología, depende del aprendizaje que las fuerzas que intervienen e interactúan en él, tienen para poder convivir. No debería existir, como en la biología, el equilibrio ecológico basado en la competencia para la autorregulación de su población, en donde las especies, con el medio ambiente, dependen unas de otras para subsistir.<sup>1</sup>

Si me atrevo a proponer una ecología del espacio público, me arriesgo a plantear también que el equilibrio de este se sustenta en la educación para la convivencia, en la tolerancia de los individuos, solos o agrupados; y llego también a la conclusión de que la obra de arte puede llegar a representar, y no pocas veces lo hace, una intromisión o apropiación

<sup>1</sup> Pero esto es únicamente cierto para la cotidiana convivencia, para la vida social que se desarrolla en el espacio público, porque, finalmente, el poder dominante de alguna manera impone y expone su poder, y el espacio público es a fin de cuentas el único territorio disponible para hacerlo.

del espacio público, una agresión, como lo son todas las imposiciones, pero que llega y se impone para ello amparado en el poder.

Al comprometer bajo esta condición y perspectiva conceptual el espacio público, aventuro que la obra de arte no adquiere el carácter público tan solo por estar expuesta y visible, pues requiere, como expresa Rabotnikof en la segunda acepción, adquirir un interés común, que sea asumido o apropiado por quienes “realizan” el espacio público con su tránsito, su uso, su apropiación cotidiana o esporádica; y por quienes lo convierten en lugar de ejercicio de su ciudadanía.

No puedo eludir entonces una evaluación de mi obra sobre esta aceptación, sobre el impacto social que haya provocado. Pero para efectuar esto, no poseo otra herramienta que la intuición basada en algunos hechos concretos y momentos circunstanciales. Primero, es efectivo el interés para que continúe realizando obras, a través de solicitudes para que elabore proyectos en algunos espacios de las comunas de Paihuano y Vicuña; y no me quisiera detener en detallar acerca de estas solicitudes, pues sería absurdo hablar acerca de ello. Por otra parte, en diferentes comunidades rurales apegadas a la Ruta 41 me han planteado la inclusión de su paradero en la próxima intervención con mosaico; pero también me han solicitado la capacitación para aprender la técnica; como en el caso de la Junta de Vecinos de la Población O'Higgins, en donde después de un largo proceso en un taller de mosaico, durante la temporada en que las viñas no demandan la mano de obra, aprendieron la técnica y ahora comenzarán a decorar la fachada de su sede vecinal. Pero el criterio más importante lo tomo de la experiencia de las obras en los paraderos, cuya exposición sin resguardo alguno ha representado la prueba que antes de iniciar las obras temía. La obra de un solo paradero ha sido dañada en una ocasión

severamente, pero se ha comprobado que la acción fue provocada por individuos ajenos a la comunidad del Valle de Elqui que transitaron por la Ruta. Estos daños fueron la confirmación del temor que subsistía incluso anteriormente a la presentación del proyecto “Paraderos del Viento”, cuando el sentido común hacía suponer que la exposición de las obras estarían sin resguardo y a merced del vandalismo, desde entonces, a 4 años de su creación las obras continúan en buen estado.

A mi experiencia en Chile también pertenecen muchas obras que no son de mi autoría pero en las que trabajé como ayudante, o como coautor, en general en proyectos en equipo con la escultora chilena Norma Ramírez. El aprendizaje y la práctica de diversas técnicas, así como los ejercicios de investigación puntuales para solucionar los problemas técnicos que surgían de las propuestas plásticas que presentábamos a concurso; o en las que por encargo debíamos resolver, es una larga carrera, de la que solamente me pude referir aquí a la creación de obras con mosaico, pues de ellas me puedo hacer completamente cargo como autor. La soldadura de fierro; el cemento y todas sus implicaciones técnicas; la cerámica y el decorado con pigmentos sobre cubierta; la resina y la fibra de vidrio; los moldes de yeso, y todos los proyectos que elaboramos y que no obtuvieron financiamiento, quedan aparte para relatar la oportunidad que tuve a partir del año 2000, cuando un diseño mío y la ejecución principal de la obra de mosaico en Talcahuano me pusieron en el camino de crear el conjunto que aquí he presentado.

No deja de ser importante que esta trayectoria la haya desarrollado en Chile, y no destacar este aspecto circunstancial es negar una realidad que va de la mano con el gran agradecimiento que siento por las oportunidades y consideraciones especiales que he re-

cibido. No es verdad que la profesión como artista y creador visual sea fácil, todo lo contrario, y el ejercicio de resistencia, ante las frustraciones cuando muchas horas de trabajo no fructifican para la concreción de las obras, es lo que va permitiendo madurar los proyectos, hasta que uno ganado y bien ejecutado arrastra a otro y así, en el tiempo, se va conformando el cuerpo de una trayectoria.

Con respecto a los diseños, sé que deberé de comenzar a arriesgar la técnica hacia la experimentación con el azar en la aplicación del material. Pero también es clara la dependencia con respecto al material cerámico, y la falta de riqueza que esta dependencia provoca. Por esta razón, ya he comenzado a buscar la superación de la limitación de materiales en el mercado, investigando en el taller de cerámica la creación de un catálogo de pastas cerámicas a partir de composiciones de tierras bien localizadas, con una arcilla blanca industrial de base.

Como expresé anteriormente, estoy interesado en dar continuidad y fortalecer esta trayectoria muralista, la pasión que despierta cada reto es una adicción de la que solamente los temores que surgen durante la ejecución de cada obra hacen seriamente pensar en arrepentirse. Temores fundados en el respeto al espacio, y por la voluntad reconocida de que el valor real de la obra despertará, como ya he dicho, en la apropiación que se haga de ella.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHA, Juan. (1997) *Los conceptos fundamentales de las artes plásticas*. Ediciones Coyoacán. México

\_\_\_\_\_. (2002) *Introducción a la creatividad artística*. Trillas, México.

ARNHEIM, R. (1976) *El "Guernica" de Picasso, Génesis de una Pintura*. Gustavo Gili. Barcelona.

\_\_\_\_\_. (1993) *Consideraciones sobre la Educación Artística*. Barcelona: Paidós.

DICCIONARIO de Filosofía, (1974). Nicola Abbagnano. México: Fondo de Cultura Económica.

DICCIONARIO de Psicoanálisis, (1977) Laplanche J. y Pontalis J. B. Barcelona: Editorial Labor.

ENCICLOPEDIA Universal Ilustrada (1978) T. 36. Madrid: Espasa Calpe.

HUIZINGA J. (2007) *Homo Ludens*. Madrid: Alianza Editorial.

LUNA Arroyo, A. Juan O'Gorman. (1973) *Cuadernos Populares de Pintura Mexicana*. México.

FOUCAULT, M. (1976). *Microfísica del Poder*. Madrid: La Piqueta.

ROJAS, P. *La Ciudad Universitaria a la época de su construcción*. UNAM. México: Centro de Estudios sobre la Universidad. 1979

ANZIEU, Didier. (1993) *El Cuerpo de la Obra, ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*. México: Siglo XXI.

## CONSULTAS ELECTRÓNICAS

AZUELA de la Cueva A. (2008). *Militancia Política y Labor Artística de David Alfaro Siqueiros: De Olvera Street a Río de la Plata. Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*. 35. Recuperado de <http://www.ejournal.unam.mx/ehm/ehm35/EHM000003504.pdf> [23 de junio de 2012].

DELGADO, M. y Malet, D. (2011). *El Espacio público como ideología*. URBAN-DOC-1. Universidad de Barcelona, Institut Català d'Antropologia. Recuperado de: <http://www.fepsu.es/docs/urban-docs/URBANDOC1.pdf> [12 de junio de 2012].

FOUCAULT, M. (2010) *El sujeto y el poder*. Philosophia. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Recuperado de <http://www.philosophia.cl> [16 de marzo de 2013].

GÓMEZ Aguilera, F. *Arte, ciudadanía y espacio público*. 2004. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/download/214757/285049> [12 de junio de 2012].

RABOTNIKOF, N. (1997) *El Espacio Público y la Democracia Moderna. Instituto Federal Electoral. Ensayos*. Recuperado de: <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/libro.htm?l=487> [12 de agosto de 2012].

ROJAS, J. R. (2007). *Espacio Privatizado, El Valor de Privatizar un espacio público*. Barcelona, 2007, 349 h. (Tesis de doctorado, Universidad Politécnica de Cataluña. Departamento de Construcciones Arquitectónicas. (Doctorado Gestión y Valoración Urbana). Tesis doctorales en red. Recuperado de: <http://www.tdx.cat/handle/10803/6125> [18 de junio de 2012].

SALCEDO Hansen, R. (2002) *El Espacio Público en el Debate Actual, Una reflexión crítica sobre el urbanismo post-moderno*. Eure (84). Recuperado de: <http://redalyc.uaemex.mx>



*Luis Gastélum Collantes*



**MOSAICOS CERÁMICOS**  
EXPERIENCIAS DE ARTE PÚBLICO