




UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE

“VIDA Y TRABAJO” (UNA OBRA METRO-ARTE) DEL ARTISTA
ALEJANDRO “MONO” GONZÁLEZ EN  PARQUE BUSTAMANTE

UN INFORME SOBRE EL “ARTE MARGINAL” DESDE EL MURALISMO URBANO

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE
LICENCIADO EN ARTES CON MENCIÓN EN TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE

RODRIGO EDUARDO POBLETE ERIZA

PROFESOR GUÍA
SERGIO ROJAS CONTRERAS

SANTIAGO DE CHILE
2009

A Jesús Alonso y Luis Fernando

AGRADECIMIENTOS

Agradecer es, ante todo, sentir y mostrar gratitud y, aquí sumo la alegría del asombro, la inspiración y el respeto del aprendiz. Es también, corresponder con el cuidado y mejoramiento de lo recibido. A ello espero servir.

Al filósofo y profesor guía Sergio Rojas Contreras.

Al artista y “maestro” Alejandro “Mono” González González.

A los profesionales de la Asociación Chilena de Seguridad: al arquitecto Felipe Valdés Budge, director del Programa Arte y Cultura; al ingeniero comercial y cineasta David Matthies Bravo; a Verónica Reyes O., directora de Comunicaciones Sociales y a los periodistas Juan Luis Peralta E. y Alejandro Pino D.

Al arquitecto Javier Pinto Picó, director de la Corporación Cultural MetroArte.

A los docentes de la comisión evaluadora María Eugenia Brito Astrosa y Jaime Cordero García.

A las bibliotecarias de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile Nora Román Acevedo y Cecilia Godoy Escobar.

A Juanita Mella Durán (Transcripción de entrevistas), a Carolina Millalén Iturriaga y Leonardo Cavieres Arenas (Revisión epistémica y teórica), a Israel Chamorro Belmar (Revisión), a Karina Retamal Mella y René Barrera Fierro (Revisión y por el acogedor espacio en ASESORA). A ellas y ellos por su apoyo constante en la amistad.

A Juani Eriza Monsalve, mi madre, mi sabia fuente.

A mi amada Alina Rayen, luz de este vuelo alado.

A Zambo por su maestría de ternura felina.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. ARTE GRÁFICO, ARTE MURAL Y PINTURA SOCIAL EN CHILE.	5
1.1. El muralismo urbano en la actualidad.	5
1.2. El impulso del muralismo urbano en la primera mitad del siglo XX.	12
1.3. Brigada Ramona Parra en el escenario de las nociones “arte” y “política” en la historia reciente.	17
1.3.1. El procedimiento gráfico de la BRP.	22
1.3.2. El estilo gráfico de la BRP.	25
1.3.3. El brigadismo muralista callejero y los “artistas”.	30
1.4. La resistencia de lo marginal.	34
1.5. A modo de conclusión del primer capítulo.	40
CAPÍTULO II. LA OBRA MURAL “VIDA Y TRABAJO”	42
2.1. Iniciativa.	44
2.1.1. “Sin Título”, una obra en dos actos (1972-2002).	44
2.1.1.1. Primer acto, 1972.	44
2.1.1.2. Segundo acto, 2002.	48
2.1.2. La BRP - El Metro de Santiago.	51
2.1.3. El cincuentenario de la ACHS.	52
2.2. Descripción formal y espacial.	59
2.3. Inauguración.	63
2.4. Visualidad de la obra “Vida y Trabajo”.	67
CAPÍTULO III. REFLEXIONES HACIA UNA ESTÉTICA DE LO SUBALTERNO.	78
3.1. Espontaneidad y malestar.	78

3.2. “Vida y Trabajo”. Un cuestionamiento posible desde el “trabajo” sobre la “vida”	83
3.3. ¿Arte marginal o estética de lo subalterno?	86
3.4. Lo “universal” en la estética muralista de lo subalterno.	90
3.5. Lo subalterno versus lo hegemónico.	95
3.6. El devenir de la obra ¿esteticismo o reflexividad?	99
CONCLUSIONES	102
BIBLIOGRAFÍA	107

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

ILUSTRACIÓN 1. BRIGADA CHACÓN, SANTIAGO. 200-	7
ILUSTRACIÓN 2. STENCIL CALLEJERO EN SANTIAGO DE CHILE. PRIMERA DÉCADA SIGLO XXI.	8
ILUSTRACIÓN 3. MORFOLOGÍA DE UN <i>GRAFFITI</i> .	9
ILUSTRACIÓN 4. COLECTIVO “EXPREZION” Y MONO GONZÁLEZ. COYHAIQUE. NOV. 2005.	9
ILUSTRACIÓN 5. LA LIRA POPULAR EN TIEMPOS ELECCIONARIOS. FINES DEL S.XIX.	13
ILUSTRACIÓN 6. CAMPAÑA ELECTORAL DE SALVADOR ALLENDE. SANTIAGO, 1964.	18
ILUSTRACIÓN 7. MURAL REALIZADO POR LOS ARTISTAS DONOSO, JOHNSON, MILLAR Y MESCHI SOBRE LOS TAJAMARES DEL RÍO MAPOCHO, COMUNA DE SANTIAGO, 1964.	18
ILUSTRACIÓN 8. BRP. AVENIDA GRECIA. 1971.	21
ILUSTRACIÓN 9. BRP. PINTANDO EL MURAL “VENCEREMOS”.	21
ILUSTRACIÓN 10. BRP. TRABAJO EN LAS CALLES DE SANTIAGO EN LA DÉCADA DEL SESENTA Y SETENTA.	22
ILUSTRACIÓN 11. BRP. ALREDEDORES DE SANTIAGO, 1972.	25
ILUSTRACIÓN 12. BRP. MURAL DE LAS TRES CABEZAS. POBLACIÓN LAS REJAS, COMUNA DE ESTACIÓN CENTRAL, 1971.	26
ILUSTRACIÓN 13. BRP. EXPOSICIÓN EN EL MAC. 20-05-1971.	31
ILUSTRACIÓN 14. BRP. PREPARACIÓN DE LIENZOS ENVIADOS AL PRIMER ENCUENTRO DE PLÁSTICA LATINOAMERICANA EN CASA DE LAS AMÉRICAS, CUBA, MAYO DE 1972. SANTIAGO, CALLE MARCOLETA N° 96.	32
ILUSTRACIÓN 15. BRP CON LA COLABORACIÓN DE LOS ‘ARTISTAS’ EN LOS TAJAMARES DEL RÍO MAPOCHO, COMUNA DE SANTIAGO. 1972.	32
ILUSTRACIÓN 16. ROBERTO MATTA - BRP. “EL PRIMER GOL DEL PUEBLO CHILENO”. PISCINA MUNICIPAL DE LA GRANJA, SANTIAGO, 1971.	33
ILUSTRACIÓN 17. BRP. DÉCADA 1980.	35
ILUSTRACIÓN 18. BRP. POBLACIÓN LA BANDERA, SANTIAGO DE CHILE, 1989.	37
ILUSTRACIÓN 19. BRP. “SIN TÍTULO”, 1972. MURAL ACRÍLICO SOBRE MURO. 2,10 X 12,57 METROS. SALA DE ESPERA DEL HOSPITAL DEL TRABAJADOR DE SANTIAGO.	44
ILUSTRACIÓN 20. RESTAURACIÓN DE LA PINTURA MURAL “SIN TÍTULO” REALIZADA POR MONO GONZÁLEZ. 2002.	48
ILUSTRACIÓN 21. MONO GONZÁLEZ TRABAJANDO LOS PRIMEROS BOCETOS DEL PROYECTO EN FRANCIA. SEPTIEMBRE DE 2007.	54
ILUSTRACIÓN 22. BOCETOS LADO SUR Y NORTE DE LA OBRA MURAL “VIDA Y TRABAJO”.	57
ILUSTRACIÓN 23. MURAL “VIDA Y TRABAJO”, LADOS SUR Y NORTE DE LA ESTACIÓN DEL METRO PARQUE BUSTAMANTE, SANTIAGO, 2009.	60
ILUSTRACIÓN 24. MONO GONZÁLEZ EN SU TALLER TRABAJANDO EN LA SECCIÓN DEL LADO SUR PONIENTE.	61
ILUSTRACIÓN 25. INSTALACIÓN DE LOS PANELES EN BOCA NORTE DEL TÚNEL.	62
ILUSTRACIÓN 26. INAUGURACIÓN DE LA OBRA “VIDA Y TRABAJO”. PARQUE BUSTAMANTE, 30-09-2008.	64
ILUSTRACIÓN 27. OBRA MURAL “VIDA Y TRABAJO”, LADO SUR, ANDES, BOCA DEL TÚNEL Y PACÍFICO.	67
ILUSTRACIÓN 28. OBRA MURAL “VIDA Y TRABAJO”, LADO NORTE, ANDES, BOCA TÚNEL Y PACÍFICO.	68
ILUSTRACIÓN 29. IMÁGENES DE LA PRESENTACIÓN EN LA ESTACIÓN PARQUE BUSTAMANTE, LADO NORTE.	72
ILUSTRACIÓN 30. IMÁGENES DE LA PRESENTACIÓN EN LA ESTACIÓN PARQUE BUSTAMANTE, LADO SUR.	73
ILUSTRACIÓN 31. DISPOSICIÓN DE BANDERAS EN DISTINTOS SECTORES DE LA OBRA.	78
ILUSTRACIÓN 32. MIRADAS LOCALIZADAS EN DISTINTOS LUGARES DE LA OBRA.	90
ILUSTRACIÓN 33. LADO SUR DE LA OBRA, ANDES Y PACÍFICO.	99
ILUSTRACIÓN 34. “BECAUSE I’M WORTHLESS”. BANKSY.	102

RESUMEN

La obra mural “Vida y Trabajo”, del artista Alejandro “Mono” González y ubicada en la Estación del Metro de Santiago “Parque Bustamante” permite a esta investigación profundizar y revisar la noción de “arte marginal” para elaborar una propuesta crítica sobre una “estética de lo subalterno” desde el muralismo urbano a lo largo de la historia gráfica social, particularmente desde la experiencia de la Brigada Ramona Parra en el contexto del vínculo entre las nociones de arte y política. Con todo, nuestra propuesta apunta a la reflexión sobre nuestra historia reciente en el contexto de la sociedad de la “sobremodernidad”. En esta perspectiva, el arte marginal es comprendido en su dimensión crítica, más allá de la común oposición con el arte “oficial”, ubicándolo en sus constantes relaciones con las estéticas del malestar.

Palabras claves: arte marginal, estética de lo subalterno, binomios arte-política y subalterno-hegemonía, sobremodernidad, no-lugares, espacio público, mercado, historia reciente, arte contemporáneo.

INTRODUCCIÓN

La pintura mural “Vida y Trabajo” del artista y maestro Alejandro “Mono” González, ubicada en la estación del metro Parque Bustamante en Santiago de Chile, es una obra que hemos considerado fundamental por su alto rendimiento en el ámbito de la propuesta comprensiva sobre lo que hemos denominado aquí “arte marginal”. Su ejemplaridad en tanto obra inscrita en la pintura social corresponde a la tradición de las brigadas muralistas callejeras cuyo campo de acción ha sido históricamente la trama urbana, la que es al mismo tiempo soporte y clausura. En primera instancia, la investigación propuesta constituye un intento por ahondar en la comprensión del arte marginal desde sus múltiples lecturas (historia, arte y estética) y complejidades a partir del estudio del muralismo callejero y en particular de la obra mural que da título a esta investigación.

Entendemos aquí por “arte marginal” un campo de acción artístico que comporta estéticas disidentes a las hegemonías socioculturales y políticas. Esta perspectiva es el resultado de nuestras preocupaciones respecto de la posibilidad de inscripción de las experiencias que constituyen lo que denominamos como arte marginal, las que han sido reflexionadas mucho antes de la aparición de la obra “Vida y Trabajo”. La investigación propuesta, en este sentido, se detiene en la obra habiendo revisado las posibles líneas a seguir para la reflexión, eligiendo este rumbo por las posibilidades para recorrer la dimensión histórica en las prácticas del arte marginal en Chile. Nos referimos aquí especialmente a la posibilidad del arte marginal como la expresión de las disidencias en la historia gráfica chilena y de la pintura social en particular. Consideramos que el repertorio de lo marginal implica re-plantearse las conceptualizaciones que su estudio ha desplegado. De allí, focalizamos lo marginal como el conjunto de experiencias, prácticas y subjetividades que orientan el rumbo de las estéticas disidentes como instancia donde las identidades encuentran o construyen sentido (y subjetividad) en la aprehensión de la realidad y del mundo en tanto escenario social.

De manera transversal se reflexionan los contenidos de lo marginal a partir de sus símiles subalterno, socialmente minoritario, disidente y relacionalmente subversivo (otros símiles quizás más controversiales pero igualmente significativos son: excluido, obviado, desconocido, de importancia secundaria o escasa, legal y moralmente ilícito, atentatorio, molesto e impertinente y, estéticamente de escaso aporte). Por cierto, esta disposición transversal implica reflexionar y hacernos cargo de los “contrastes históricos” de la Brigada Ramona Parra (cuyo origen colectivo identifica entre sus fundadores al artista brigadista Alejandro “Mono” González) inscribiendo metodológicamente su historia en la perspectiva del pensamiento gramsciano respecto de los grupos sociales subalternos. Con estos insumos, sumados a otros, intentamos comprender y aportar nuevas perspectivas al estudio de dos dimensiones relacionalmente vigentes en nuestra historia reciente: “Arte” y “Política”, consideradas como dimensiones complementarias y cuyo estudio amplía los alcances del supuesto “reducto” de lo marginal en la zona de lo oficial, vale decir, procuramos destacar la reflexión no sólo en el ámbito de lo marginal sino en la cultura que lo determina desde la perspectiva del par “subalternidad-hegemonía” como estrategia para la articulación de nuestras proposiciones. Ciertamente, el arte marginal implica necesariamente condiciones de marginalidad (referida a variables tales como opción de los artistas, mercado, circuitos del arte, temporalidad y “duración” de las obras, espacios de ocupación y despliegue, estrategias de manufactura y realización) que determinan su producción, circulación y recepción; no obstante, lo fundamental, es profundizar en las posibilidades para una eventual “crítica de la cultura” contenida o traducida en la visualidad de lo marginal a partir de una “estética de lo subalterno”. Hablaremos entonces, no sólo del arte marginal como aquel que es producido en condiciones de precariedad, sino fundamentalmente como aquel que cuestiona y exhibe (en sus operaciones con el lenguaje) las condiciones que lo determinan como tal, es decir, hablaremos de las condiciones de marginalidad en tanto sin éstas no es posible identificar un arte marginal. No obstante, señalamos que habrá que distinguir los alcances de un arte marginal como el conjunto de expresiones que en términos generales se definen a partir de su condición subalterna, vale decir, como señala Gramsci, la condición en que el sujeto construye subjetividad en los continuos procesos de autoconciencia, subjetividad que no es otra que la configuración del pensamiento opositor o disidente al pensamiento hegemónico.

Señalamos nuestros objetivos:

1. Comprender y describir el arte marginal a partir de su ubicación en la historia de los grupos sociales subalternos de acuerdo a las conceptualizaciones de Antonio Gramsci.
2. Analizar y determinar, en lo posible, el espesor y el rendimiento crítico de la obra mural “Vida y Trabajo” considerando para ello algunas reflexiones de Marc Augé en relación con la “sobremodernidad” y los “espacios del anonimato”.
3. Elaborar un análisis crítico que permita relacionar y dirigir la denominación “arte marginal” hacia la comprensión de una “estética de lo subalterno”.

Para abordar nuestra propuesta de investigación se ha considerado el estudio del desarrollo histórico de la Brigada Ramona Parra en el primer capítulo, para lo cual sostenemos su origen en el desarrollo de la comunicación gráfica en Chile y en particular de la propaganda política, pasando por la consecución del repertorio obligado en la trama del sin-sentido de la dictadura. El tránsito que orienta esta primera parte contempla un período que se inicia en la década del sesenta, cuando comienza a fortalecerse la conformación del conglomerado político de la Unidad Popular, hasta la actualidad.

El segundo capítulo aborda el surgimiento de la obra mural “Vida y Trabajo”, por constituir en sí misma una obra “ejemplar” en el sentido hasta aquí expuesto, revisando todo el proceso de creación considerándose fundamental el vínculo de su creador, el artista Mono González, con las empresas que realizan el encargo.

El tercer capítulo es una síntesis reflexiva conforme a la conjugación de los dos capítulos precedentes, abordando la posibilidad de una estética de lo subalterno con sus correspondientes rendimientos y repercusiones en el ámbito de las estéticas del malestar.

Sin ser esta distribución taxativamente correspondiente a los objetivos propuestos, destacamos algunas de las interrogantes que intencionadamente hemos señalado en el interior de los tres capítulos de manera transversal. Considerando el “ingreso” de la obra “Vida y Trabajo” en la estación del Metro Parque Bustamante, es posible aproximarnos al hecho con la pregunta: ¿qué tipo de interés podría ser el que se desarrolla o experimenta desde el “gusto culto o puro”, representado en la institucionalidad de las empresas, sobre la “experiencia” de la Brigada Ramona Parra como referente del “gusto popular”? A su vez, se aborda la pregunta ¿Cuáles son las características del “ingreso” de la obra “Vida y Trabajo” como acontecimiento excepcional en la histórica existencia efímera del muralismo callejero? Por otra parte también se indaga en las similitudes y diferencias visuales entre la obra “Vida y Trabajo” y los murales de la Brigada Ramona Parra histórica, abordando cuestionamientos en torno a la posibilidad de una total estetización de lo subalterno versus la eventual posibilidad de reflexividad crítica sobre nuestra contemporaneidad.

La investigación propuesta reviste el carácter de informe por cuanto recurre a diversas fuentes correspondientes a la historiografía de los grupos muralistas, a la problematización respecto de los vínculos entre “arte” y “política”, como también entre lo “subalterno” y lo “hegemónico”, además de los materiales que destacan la “reflexividad crítica” del arte más allá de la perspectiva suntuaria. Se suman a este proceso metodológico las entrevistas personales realizadas a los gestores representantes de las empresas comprometidas en el encargo, así como también al autor de la obra mural “Vida y Trabajo”. En esta perspectiva, la investigación propone un conjunto de fuentes que transitan por aspectos históricos, teóricos y de la estética de modo de sustentar nuestras proposiciones para profundizar el debate y la reflexión en torno a lo que hemos denominado “arte marginal”.

CAPÍTULO I. ARTE GRÁFICO, ARTE MURAL Y PINTURA SOCIAL EN CHILE.

1.1. El muralismo urbano en la actualidad.

Recorrer hoy las calles de la ciudad es una acción llena de encuentros y también desencuentros de las expresiones gráficas de los grupos sociales subalternos¹ con variables dinámicas de conformación, acción y ajuste o desajuste a los esquemas gráficos, que conviven en la ocupación del espacio público como soporte de difusión y comunicación de sus ideas. Este transitar leyendo y descifrando las complejas líneas serpentinadas de los *graffiti*, de los *stencil*, y su integración en el nuevo *graffiti-stencil* o, las alusiones de la Brigada Chacón a la contingencia socio-política, por nombrar algunos ejemplos, a veces se hace difícil -sobre todo en las calles más transitadas que son las arterias que unen el centro de la capital con la periferia- por la confusa interacción de estos lenguajes en la sobreabundancia publicitaria en la que asistimos a una “vorágine” publicitaria de letreros iluminados, lo que tiene un efecto de distanciamiento e intensificación del gesto subversivo de la gráfica de estos grupos, demarcando un cambio de interacción en el espacio público ocupado por el individuo-espectador donde, a su vez, exhibe su imagen².

En un recorrido desde la periferia hacia el centro de la capital es difícil hallar muros sin intervenciones gráficas o muralistas, lo común es encontrar toda la arquitectura como un

¹ Para el análisis de los procesos de autoconciencia de los grupos sociales subalternos se ha utilizado como referente a Antonio Gramsci, específicamente lo contenido en el Cuaderno 25 (xxiii) 1934: “Al margen de la historia. (Historia de los grupos sociales subalternos)”. cfr. GRAMSCI, Antonio. *Cuadernos de la cárcel*. Tr. Ana María Palos. México, Era / Universidad Autónoma de Puebla, 2000. Vol. 6. pp. 173-187. Esta referencia se ha encontrado primeramente a pie de página en MASSARDO, Jaime. *La formación del imaginario político de Luis Emilio Recabarren*. Santiago de Chile, LOM, 2008. p.9.

² La imagen del individuo también se concreta en el signo cuando ocupa el espacio público e intercambia la recepción de las miradas, en la moda, como apuntaba Benjamin, para “conocer los nuevos códigos, las guerras, las revoluciones”. cfr. RODRÍGUEZ-PLAZA, Patricio. *Estética, política y vida cotidiana. El caso de la pintura callejera chilena*. *Bifurcaciones* (3): 8p., 2005. p.7.

soporte para la expresión en un desborde que no encuentra límites: *tags* sobre *tags*, capas de pintura que intentan borrar las “huellas” de la irrupción *graffitera*, la que ha sido más respetada cuando la creatividad supera la pretensión demarcatoria del territorio, de la zona exclusiva, como ocurre en el sistema comúnmente utilizado por las “barras bravas” para intensificar la supuesta adherencia de una zona, principalmente de la juventud, hacia uno u otro equipo de fútbol. En ese recorrido es posible observar y distinguir diversas expresiones del *stencil* para alterar los sentidos de la señalética, modificando los conceptos con la misma imagen que los contiene, sea ilustrativa o textual³, en su forma o contenido. En estos recorridos llama la atención la herencia de las brigadas muralistas nacidas en el fragor de las luchas sociales de la década del sesenta interactuando en el espacio con la gráfica actual de los *graffitis* (incluida la especificidad de los *tags*, la inserción del *stencil* en sus nuevos códigos y la contraposición del *graffiti-stencil*), cuya historia es ya posible detectarla en nuestra urbe, hacia fines de la década de los ochenta, con la creciente generación del *hip-hop*, salvando las distancias que requiere su confrontación.

³ Consideramos por ejemplo, este cambio de sentidos sobre una imagen conocida, como en el caso de las marcas, como un juego con la ironía u otras figuras retóricas.

Ilustración 1. Brigada Chacón, Santiago. 200-



Fuente: Del CANTO, Gustavo. *Los muros que hablan*. [en línea] Primera Línea, 23-02-2001.
<http://216.72.168.65/p4_plinea/site/20010223/pags/19800101132141.html> [consulta: 03-05-2009]

Ilustración 2. Stencil callejero en Santiago de Chile. Primera década siglo XXI.



Fuente: CAMPOS Sofjer, Edwin. *Santiago Stencil. Espacios de acción y difusión para el graffiti stencil en Santiago*. Tesis (Diseño Gráfico). Santiago, Chile. Universidad Diego Portales. 2006. 70p. p.46.

Ilustración 3. Morfología de un graffiti.



Fuente: Can 2. [en línea] <http://www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia/09morfologia_29.html>

Ilustración 4. Colectivo "Expresion" y Mono González. Coyhaique. Nov. 2005.



Fuente: Blog de Mono González [en línea] <http://monogonzalez.blogspot.com/2005_12_01_archive.html>

Intentar reunir todas estas manifestaciones para una lectura posible desde la comprensión estética, resulta difícil a partir de una posible conjugación de los grupos que las sustentan. Relacionar a los grupos que operan al margen de los circuitos del arte, en tanto su duración es limitada, los materiales son, en gran medida, simples y económicos, va haciendo más difícil la tarea, ya que la tendencia a la unificación de los grupos sociales subalternos es continuamente rota por la iniciativa de los grupos dominantes⁴, idea que se acentúa con el supuesto escaso aporte en el campo del arte oficial⁵. Ahora bien, estas dificultades más que en la incontenibilidad de lo subalterno radican en la constante dominante de referir estas expresiones a ciertas formas reduccionistas del lenguaje, pero caemos en la evidencia del desborde, en el descontrol que antecede cualquier intento comprensivo desde la “oficialidad”, generando como una especie de parálisis que afecta las posibilidades de la palabra, vale decir, lo oficial pareciera quedar mudo ante el acto público de la gráfica callejera. Esta no podría ser una afirmación antojadiza, lo que obliga a traer a cita algunas características comunes de los trabajos producidos desde el campo académico. Los trabajos que mencionaremos a continuación contienen algunas nociones comunes que permiten comprender el proceso del muralismo callejero en la operatividad que resulta cuando el contenido refiere a lo político y la forma facilita la lectura que coincide con el texto. Estos autores señalan un ámbito conceptual en el origen de la ocupación del espacio público como soporte destinado a la interacción social. Así, despejamos nuestro estudio en los vínculos de dos campos ampliamente relacionados, para bien o para mal, es decir, para facilitar o dificultar las lecturas sobre la historia reciente de la sociedad chilena: Arte y Política. Esta es una relación que ha ido encontrando ciertas intensidades según la época, de allí que podamos encontrar otras relaciones que se configuran a partir de lo que conocemos como la Teoría Social del Arte. La historia del mural en el espacio público ha sido estudiada por diversos autores a partir de las ocupaciones gráficas en la piedra de las cuevas -galerías naturales- del arte primitivo, siguiendo la herencia occidental de los murales grecolatinos, la expansión muralista desde la Edad Media, el epicentro de la expansión

⁴ GRAMSCI, Antonio; op. cit. p.178.

⁵ Gramsci refiere su análisis al campo de la sociología política y la historia y aquí se aplica al contexto de las luchas sociales en que a la política se une el arte en la utilización de recursos estéticos y sobre todo en la caracterización de la subalternidad como proceso de autoconciencia crítica frente a la realidad delimitada por el pensamiento hegemónico.

renacentista en Italia y el avance americanista del muralismo mexicano. Estos estudios, afirman los autores, corresponden a los antecedentes de la historia del muralismo social en Chile, la que también cuenta con referentes primitivos y otras experiencias más cercanas a los lienzos y cuadros de gran formato, destacando una mayor intensidad en el ámbito académico, en los difíciles intentos por integrar el arte mural en la enseñanza del arte, lo que sólo es posible con Laureano Guevara a partir de 1935, o bien, en la gráfica callejera difundida precisamente por los grupos subalternos.

En los textos consultados se menciona reiteradamente a Ernesto Saúl, autor de “Pintura Social en Chile”⁶ cuyo estudio se encuentra en concordancia con el relato mencionado. El autor describe y argumenta este relato para aproximarnos al estudio de diversos artistas chilenos que reflejan la constante búsqueda por expresar y no sólo representar las vivencias del pueblo, sino también testimoniar el aporte de estos protagonistas en el devenir del arte social y político en Chile, del que asegura “no es una escuela ni un movimiento”⁷. En sus páginas, el autor hace un recorrido biográfico de nueve artistas nacionales, de entre los cuales destacan Roberto Matta, quien ya había pintado el mural de la piscina municipal de La Granja junto a la Brigada Ramona Parra, la que es incluida en un capítulo final dedicado a las brigadas muralistas⁸. Este estudio es el que nos interesa anteponer para aproximarnos a la Brigada Ramona Parra. La atención que concentró el brigadismo muralista en las campañas políticas desde la década del sesenta, sumado al empleo de recursos artísticos en la militancia para la difusión y propaganda de los partidos de izquierda, constituye un proceso y un referente local propio de estas latitudes, reforzando el interés que sobre estos procesos y fenómenos existe.

⁶ SAUL, Ernesto. *Pintura social en Chile*. col. “Nosotros los chilenos”, Serie “Hoy contamos”. Santiago de Chile, Quimantú, 1972. 96p.

⁷ *Ibíd.* p.47

⁸ *Ibíd.* pp.89-92.

1.2. El impulso del muralismo urbano en la primera mitad del siglo XX.

Aquí, hacemos mención a tres nociones -las que dan título al primer capítulo- que conforman un proceso complejo para aproximarnos a los objetivos de esta investigación, por lo que buscamos aquellos elementos de esta larga historia que permiten conocer y distinguir el camino seguido por las brigadas muralistas; en particular, el seguido por la Brigada Ramona Parra. Conocer y describir los antecedentes del desarrollo del muralismo en el espacio público amerita una serie de revisiones sobre el devenir de los grupos subalternos. Sobre todo en el contexto que más adelante describimos, donde asistimos a una diversidad en las que pocas veces se logran comprender las características identitarias de cada uno de los grupos que hemos llamado subalternos, nos referimos a la posibilidad de reconocer algunas características que correspondan con las recomendaciones que nos hace Gramsci para estudiar la historia de los mismos.⁹

Para Eduardo Castillo Espinoza, autor del libro “Puño y Letra”¹⁰, la comunicación gráfica en la historia de estos grupos subalternos está siempre presente con distintos niveles de intensidad, organizando sus recorridos a partir de la historia de la propaganda política, expresándose en distintos lenguajes, usos y soportes, desde la llegada a Chile de la imprenta hacia 1776, lo que da paso a la divulgación de las ideas, movilizándolo los encuentros y desencuentros de las clases sociales, para, entrado el siglo XIX, identificar las expresiones gráficas de los tipógrafos y sus primeras organizaciones con el origen del movimiento popular chileno. Las denuncias hechas a través de los sistemas tipográficos utilizados durante la segunda mitad del siglo XIX, apuntaban a la situación de vulnerabilidad y precariedad de los trabajadores tipógrafos, y establecen un relato al margen de la realidad descrita por los medios oficiales estatales. La “marginalidad” aparece, entonces, como un proceso que condiciona las lecturas de las problemáticas sociales, vale decir, la intensidad de este proceso varía en la

⁹ GRAMSCI, Antonio; op. cit. p.182.

¹⁰ CASTILLO Espinoza, Eduardo. *Puño y Letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Santiago de Chile, Ocho Libros, 2ª ed. 2006, 192p.

percepción de relevancia social para una clase -los grupos subalternos-, mientras que para la oligarquía resulta un tema menor. Se trata de una valoración y significación de la realidad a partir de los intereses de clase. Un ejemplo, lo constituye la literatura (o pliegos) de cordel o Lira Popular llamada así por “el poeta Juan Bautista Peralta, parodiando el de la Lira Chilena que era el nombre de una revista destinada a la poesía “culta””¹¹, el que grafica el ánimo de hacer frente a las diferencias temáticas, distinguir claramente los públicos destinatarios y en última instancia, las diferencias de clase desde lo culto y lo popular.

Ilustración 5. La Lira Popular en tiempos eleccionarios. Fines del s.XIX.¹²



Fuente: FLORES, Margarita. *Viva Errázuriz! Con su triunfo completo*. Col. Biblioteca Nacional – Archivo de Literatura Oral y Tradiciones populares. [en línea] Memoria Chilena <http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0008681> [consulta: 26-05-2009].

¹¹ NAVARRETE A., Micaela, *La Lira Popular. Literatura de cordel en Chile*. [en línea] <www.dibam.cl/upload/i5395-2.pdf> [consulta: 26-05-2009]

¹² En esta Lira se aborda la elección de Federico Errázuriz Echaurren como Presidente de la República, en 1896.

El desinterés gubernamental -y de clase-, sumado a la ausencia de instancias educativas, da pie al contexto que forja un mayor desarrollo del trabajo en los talleres, donde la relación maestro-aprendiz constituye el principio de la praxis sociopolítica en el arte gráfico. Con “Puño y Letra” comprendemos que “pese a sus logros, la visibilidad de los trabajadores gráficos en el movimiento popular declinará tras las primeras décadas del siglo XX, cuando se establece entre esos sectores la nueva hegemonía de los partidos de izquierda”¹³. Es en este siglo cuando las transformaciones de la vida urbana, junto al creciente número de lectores y los distintos grupos de la comunicación gráfica consolidan nuevas formas de intercambio y consumo con el público.¹⁴

La condición de marginalidad -o subalternidad en Gramsci- como subjetividad, vale decir, en el ámbito de los procesos de autoconciencia y no de las condiciones materiales de existencia, no se supera sino con el triunfo absoluto en el ascenso al poder. En la segunda mitad del siglo XX, los grupos subalternos ingresan en el relato de la historia oficial¹⁵, consolidando su estructura hacia la disputa por el poder para ejecutar el programa libertario liderado por los movimientos sociales desde las luchas sociales en América Latina.¹⁶

¹³ CASTILLO E., Eduardo; op. cit. p.36.

¹⁴ CASTILLO E., Eduardo; op. cit. pp. 12-13.

¹⁵ Gramsci explica que la historia de las clases dirigentes “es esencialmente la historia de los Estados y de los grupos de Estados” y que ella misma ocurre precisamente por la unidad histórica de los grupos dominantes, la que es resultado, se expresa y sucede en la relación “entre Estado o sociedad política y ‘sociedad civil’”. Bajo este supuesto explicamos que las expresiones fomentadas en el gobierno de la UP, representativo de los sectores populares, orienta el quehacer cultural hacia la divulgación del programa del gobierno popular generando para ello el apoyo suficiente de las estructuras políticas partidarias y por otra parte, masificar el acceso a la cultura con políticas de fomento y creación en todos los campos del arte. Cfr. GRAMSCI, Antonio. op. cit. p.182.

¹⁶ Este proceso en que los grupos sociales subalternos ingresan en la historia incluye prácticas que rompen con la tradición hegemónica del ejercicio del poder y la delegación de autoridad entre la elite política con origen en las clases superiores. Este mecanismo es roto en el gobierno de la Unidad Popular, lo que bien podría entenderse efectivo cuando en el nombramiento de su gabinete, Salvador Allende integra a cuatro obreros entre los cuales cabe destacar como ministro de hacienda a Américo Zorrilla Rojas, quien fuera jefe de la imprenta Gutember y posteriormente de los talleres de la Editorial Universitaria, además de destacado dirigente comunista (lo que representaría, según Castillo E., un posible reconocimiento a los trabajadores gráficos).

Tanto para Saúl como para Castillo las revoluciones de México y Cuba y de los entrecruzamientos del arte mural y del grabado en América Latina, constituyen un referente para los artistas chilenos -aunque destacando diferencias que pronto se distinguirán claramente-. Proponemos que los énfasis puestos sobre este punto son para estos autores un tema relacionado con la conformación de una estética de lo marginal -de lo subalterno, diría Gramsci- a partir de dos nociones formuladas en los títulos de sus respectivas investigaciones. Por una parte, Ernesto Saúl propone una “ruptura” con la tradición del arte academicista a partir del diálogo de los artistas con la sociedad hacia una estética social del arte y de la pintura social en particular y; por otra, Eduardo Castillo propone una relación entre la comunicación gráfica y el movimiento social la que podríamos distinguir como un proceso de “estetización” del imaginario de lo subalterno (desde la acción propagandística del itinerario político de la izquierda hacia las transformaciones culturales que se plantea). Los dos conceptos que destacamos contienen ciertas claves para el análisis que proponemos. La “ruptura” dice relación con la disidencia de parte de un grupo o sector de los artistas que manifiestan su rechazo a la creación artística con fines trascendentales. En cuanto al proceso de “estetización”, entendemos éste como un despliegue reflexivo en que los grupos subalternos (en constantes procesos de autoconciencia) elaboran una re-significación de sus presupuestos teóricos a partir de la conformación de una “subjetividad subalterna”.

“En Chile, el mural se despoja de tecnicismos, se amolda a cualquier muro, pierde el afán de posteridad y se aproxima a la levedad del grabado. El proceso no es casual. Es un resultado. Es la consecuencia de una necesidad impuesta por el momento social y político. El camino del mural se detuvo en Chile en esas curiosas obras de Monvoisin pintadas en los muros de la hacienda Los Molles, en Marga-Marga. Murales alegóricos, ajenos a la realidad, pintados de espalda al mundo. El grabado tampoco va más allá de las ilustraciones o pliegos de cordel. Es el siglo XX, pleno de conflictos, de inquietudes sociales, de avances materiales, el que ve renacer el mural y el grabado. La Revolución Rusa, la Primera Guerra Mundial, la crisis económica, la Segunda Guerra Mundial, la explosión industrial y publicitaria, la guerra de Vietnam, la crisis atómica, la Revolución Cubana. De una u otra manera estos acontecimientos dramáticos golpean a varias generaciones de artistas chilenos.”¹⁷

¹⁷ SAUL, Ernesto; op. cit. p.45.

Todos estos sucesos históricos no son ajenos al arte, ya sea respecto al soporte discursivo, crítico, reflexivo y proactivo en el posicionamiento político de la sociedad civil, así como de las búsquedas para expresar nuevos lenguajes que van constituyendo la nueva estética, donde el posicionamiento de la gráfica callejera es fundamental por su masiva llegada en la breve interpelación peatonal. A su vez, estas repercusiones también se expresan en el devenir del arte de las academias y de los artistas de profesión, lo que, sumado a los viajes y retornos e intercambios con artistas extranjeros (por ejemplo, la estadía de David Alfaro Siqueiros a principios de la década del cuarenta), potencia el vínculo entre arte y política, lo que podemos describir como procesos de un campo estético del arte para el pueblo. Ahora bien, nótese que este devenir puede rastrearse en sus orígenes, pero esta tarea nos lleva necesariamente a situar sucesivos nexos históricos, tal como se ha revisado en “Puño y Letra”, donde confirmamos la presencia de la gráfica callejera desde la llegada a Chile de la imprenta hasta la actualidad, cuestión que destaca la permanencia de lo subalterno, como la expresividad de las disidencias al pensamiento hegemónico, más allá de una eventual conformación estética, es decir, proponemos la posibilidad de reflexividad crítica en cuanto al devenir de los grupos subalternos desde la expresividad de los lenguajes gráficos que se manifiestan principalmente en los espacios públicos, en los lugares de tránsito (en los llamados “espacios del anonimato”¹⁸).

¹⁸ Passim. AUGÉ, Marc. *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. 8ª ed. Barcelona, Gedisa, 2004. 125p.

1.3. Brigada Ramona Parra en el escenario de las nociones “arte” y “política” en la historia reciente.

En el devenir de la gráfica social y política encontramos en las primeras brigadas muralistas¹⁹ del Partido Comunista Chileno que el trabajo colectivo constituye la praxis de la ocupación callejera como estrategia de manufactura pero también como expresividad del proyecto social propuesto. En este contexto surge el sentido colectivo de la creación artística preocupada de las condiciones desfavorables para el pueblo²⁰ e inspirada en sus aspiraciones. El muralismo callejero, que va encontrando su expresividad desde la década del sesenta, en lo público, en el diálogo directo con la ciudadanía, va adquiriendo una visualidad que al principio ocupa los muros con textos y grandes rayados de consignas o ironías, alusivas al gobierno, para ir avanzando progresivamente en una gestualidad que incorpora imágenes que refuerzan o sintetizan la idea central del texto.

¹⁹ Las primeras brigadas muralistas trabajaban clandestinamente en el período (1948- 1964) en el que el Partido Comunista estuvo vetado (el 3 de septiembre de 1948 se promulga la Ley de Defensa de la Democracia conocida como la “Ley Maldita”). El autor de *Puño y Letra*, señala que Pedro Lobos, José Venturelli, Santos Chávez y Carlos Hermosilla ilustraron el periodo clandestino del PC en tiempos de esta ley.

²⁰ Los editores del libro “Puño y Letra”, proponen una re-dimensión del rol del “pueblo” en tanto sujeto clave en la historia social de nuestro país, principalmente desde mediados de los años cincuenta hasta fines de los ochenta. Cfr. CASTILLO E., Eduardo; op. cit. p.8.

Ilustración 6. Campaña electoral de Salvador Allende. Santiago, 1964.²¹



CLEARY, Patricio. *Como nació la pintura mural política en Chile*. [en línea] Chile: Breve Imaginería política 1970 – 1973 <<http://www.abacq.net/imagineria/nacimi1.htm>> [consulta: 28-05-09]

Ilustración 7. Mural realizado por los artistas Donoso, Johnson, Millar y Meschi sobre los tajamares del Río Mapocho, comuna de Santiago, 1964.



Murales de la Unidad Popular [en línea] <<http://www.salvador-allende.cl/murales/murales.html>> [consulta: 28-05-09]

Hacia 1964, los grupos subalternos difunden los conflictos sociales que ocurren en el mundo, expresando así su solidaridad informativa con las luchas sociales (difundiendo las

²¹ Patricio Cleary sostiene que el origen del mural político se encuentra puntualmente en el mural pintado en Valparaíso en 1963 en medio de la inédita disputa propagandística de la Avenida España entre la campaña del socialista Salvador Allende Gossens y la del demócrata cristiano Eduardo Frei Montalba. Cfr. CLEARY, Patricio. *Como nació la pintura mural política en Chile*. [en línea] Chile: Breve Imaginería política 1970 – 1973 <<http://www.abacq.net/imagineria/nacimi1.htm>> [consulta: 28-05-09]. Por otra parte, Ebe Bellange sostiene que el pintor Patricio Madera es el iniciador de las brigadas muralistas. Cfr. BELLANGE PASTORE, Ebe. *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*. Memoria (Lic. en Artes Plásticas m. Pintura). Santiago, Chile. Universidad de Chile, Facultad de Artes, 1987. 107p. p.41. En relación al origen de “mural político”, esta tesis intenta comprender el fenómeno brigadista como conjunto y no a partir de la especificidad de los brigadistas y sus diversas formas vinculantes, lo que sería posible desarrollar en otro tipo de investigación (la biográfica, por ejemplo).

noticias que los medios oficiales poco profundizan o silencian) en los primeros rayados callejeros con alusiones al conflicto en Vietnam o al hostigamiento sobre Cuba de parte de EE.UU., así como de la liberación del continente africano. Lo anterior, sumado a la campaña política de la izquierda del mismo año, representa para diversos autores, así como para los protagonistas de las primeras brigadas muralistas, el contexto originario del muralismo callejero de la Brigada Ramona Parra (BRP) y el momento que se inaugura con la acción colectiva; con el trabajo brigadista. La preocupación partidista sobre la propaganda política y la consolidación del trabajo de las brigadas es cuestión que desde ese entonces comienza a ser tema de debate en los posteriores congresos del PC, hasta que entre el 6 y 11 de septiembre de 1969, con motivo de la marcha en apoyo al pueblo de Vietnam desde Valparaíso a Santiago, organizada por las juventudes de izquierda, se formaliza la fundación de la Brigada Ramona Parra (BRP), nombre que recuerda a la joven obrera de veinte años asesinada en 1946 por la represión en un acto de apoyo a los trabajadores del salitre convocado en la Plaza Bulnes por la Confederación de Trabajadores de Chile²². Esta estética de lo subalterno manifiesta una de sus diferencias con la estética del arte en el desplazamiento del autor individual al trabajo con autoría colectiva, anónima del peso específico de la categoría del artista-creador hacia la dilución individual en el peso específico de lo colectivo, de la nominación plural “Brigadas” Ramona Parra en que la identidad se sustenta en el homenaje, en la presencia del cuerpo ausente de la compañera muerta por la represión policial, el que se hace presente en el gesto-trazo de las brochadas brigadistas en cada uno y una como en un todo indisoluble. Esta nominación del cuerpo ausente será abordada como una constante expresiva, no silenciada, siempre reabriendo los debates frente a la cultura hegemónica que los disminuye en las categorías que se desprenden de un supuesto interés superior -universalismo- legitimado precisamente en la negación, en la ausencia y el olvido con que se pretende “justificar” el costo de una vida frente al desborde del orden establecido²³.

²² CASTILLO E., Eduardo; op. cit. p.78.

²³ En la historiografía del movimiento obrero chileno es constante la mención al ejercicio de la represión contra los grupos subalternos como forma legitimada por el poder hegemónico para restablecer el orden.

Con la llegada de Salvador Allende a la presidencia con el conglomerado político de la Unidad Popular a La Moneda en 1970, se cristaliza la lucha de los grupos subalternos en el ascenso al poder político, reorganizando la relación del Estado o sociedad política y la sociedad civil²⁴. El trabajo brigadista en este contexto adquiere una importancia fundamental para traspasar el programa de la UP a la sociedad, siendo motivada a adquirir un rol protagónico en el cumplimiento de las metas propuestas por el gobierno.

Con el ascenso al poder político de la Unidad Popular, el trabajo de las brigadas muralistas se acentúa ya no sólo con las estrategias de la propaganda política sino con la “puesta en escena” en los espacios públicos de las transformaciones sociales, políticas, culturales y económicas que el gobierno promueve. En este sentido, proponemos que el carácter “marginal” de los grupos sociales subalternos es desplazado por la “institucionalidad”, ya que se pasa de una lucha electoral a un despliegue de las políticas públicas del gobierno.

²⁴ GRAMSCI, Antonio. op. cit. p.182.

Ilustración 8. BRP. Avenida Grecia. 1971.²⁵



Fuente: Ibíd.

Ilustración 9. BRP. Pintando el mural “Venceremos”.²⁶



Fuente: ANÓN. *Chile Ayer Hoy*. Editora Nacional Gabriela Mistral. s.l.n.a.

²⁵ La palabra Venceremos se pintó sobre un anterior mural que representaba a unos obreros (detrás de la letra “R”). En este caso el mensaje indica el triunfo a alcanzar de la clase trabajadora en la construcción del proyecto político. Este mural fue realizado con ocasión de la visita de Fidel Castro a Chile.

²⁶ La imagen fue tomada por el régimen militar dentro del libro “Chile Ayer Hoy”, en el que se exhibía el contraste entre “el caos y el orden”, respectivamente “antes y después” del golpe de Estado. En el libro le acompaña a esta imagen el texto “Ayer. Los estudiantes eran propagandistas utilizados por los profesores comunistas que los enviaban a cumplir ‘tareas’ en la calle”. Cfr. ANÓN. *Chile Ayer Hoy*. Editora Nacional Gabriela Mistral. s.l.n.a. Todas las imágenes del “ayer” corresponden al archivo de la Editora Quimantú. “Tras el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, Quimantú fue cerrada por las nuevas autoridades de la dictadura y sus dependencias fueron intervenidas por efectivos militares. Al año siguiente, y entendiendo la importancia de la labor de Quimantú, el régimen militar refundó sin éxito el sello editorial bajo el nombre de Editora Nacional Gabriela Mistral. Finalmente, casi una década después, se declaró la quiebra de la empresa y las maquinarias fueron rematadas.” Cfr. Memoria Chilena [en línea] <http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=editoranacionalquimantu> [consulta: 15-04-2009].

1.3.1. El procedimiento gráfico de la BRP.

Ilustración 10. BRP. Trabajo en las calles de Santiago en la década del sesenta y setenta.



Fuente: BUTTURINI, Gian. *Chile Venceremos*, [en línea] El Arte Brigadista <<http://elartebrigadista.blogspot.com/2007/02/libro-chile-venceremos-de-gian.html>> [consulta: 29-05-09]

Durante este período, el trabajo de las brigadas es focalizado a la transmisión de los mensajes sociales y políticos, por lo que se logra un despliegue de búsquedas y creatividad tipográfica que prontamente identificará claramente al brigadismo callejero. Por ejemplo, distintos grosores de brocha se van conjugando para obtener un resultado que debe demorar lo mínimo para optimizar recursos y lograr llegar a distintos puntos de la ciudad, los que en ese entonces estaban más cercanos a las principales avenidas y ubicaciones más transitadas y visibles.

Es en este proceso que el estilo brigadista se va consolidando en las constantes búsquedas pictóricas para resolver los problemas prácticos que surgen en la calle. Los muros (con o sin estuco, compuestos por albañilería de ladrillos, hormigón, madera y también adobe) presentan irregularidades, deformaciones e inclinaciones, texturas, carencia de aprestos, suciedad. Se va estructurando una forma de trabajo característica, la que involucra a los brigadistas, siempre en la intervención colectiva de los muros, contando para esto con la espontánea participación de los observadores, trabajadores, obreros, estudiantes, voluntarios entusiastas comprometidos con la expresividad del pueblo. El trabajo se divide según las aptitudes individuales. Se resuelve colectivamente cuál será el mensaje y la imagen asociada. Luego se realiza directamente sobre el muro el “trazado” (de un boceto breve y sencillo) de las manos más expertas, particularmente pocas, para dejar el paso al “relleno”, el que va dando el color a la imagen desde una paleta de tonos primarios y planos, escasamente mezclados, sin más técnica que la simpleza y la rapidez. Tan pronto como se iba completando este relleno, otros brigadistas trazaban el “filete”, que no es otra cosa que una línea continua de la brocha siempre con pintura negra en los contornos del relleno, en el encuentro de los colores, corrigiendo los sobrepasos del relleno y otorgando una mayor claridad y nitidez a la imagen²⁷. Las pinturas utilizadas correspondían a la mezcla de cal, tierras de color, agua y dextrina como aglutinante. La urgencia de la acción brigadista anula la posibilidad de degradar tonos, transparentar, velar o cualquier otra técnica que no fuera la de ilustrar el texto tan rápido como fuera posible. Estos tres momentos en la manufactura determina tres oficios: “trazador”, “rellenador”, “fileteador”. Estos oficios son el resultado de la práctica y el trabajo en la calle, otorgando al muralismo un carácter exclusivo. Con la oficialización de la BRP en Santiago, pronto van surgiendo espontáneamente en todo el país nuevas brigadas, también llamadas BRP, siendo integradas por estudiantes, obreros y dirigentes militantes del PC. Estas brigadas, en un principio, realizaban su trabajo con los bosquejos y estilos usados en la capital para ir avanzando en nuevos diseños, siempre en concordancia con el estilo original y característico de la BRP central. Hablar de las brigadas muralistas en los 60 y 70 señalaba la acción popular de

²⁷ Lo que también resultará característico en la realización de afiches, corrigiendo con líneas negras las superposiciones de los colores que no se ajustan o coinciden en las sucesivas impresiones por color.

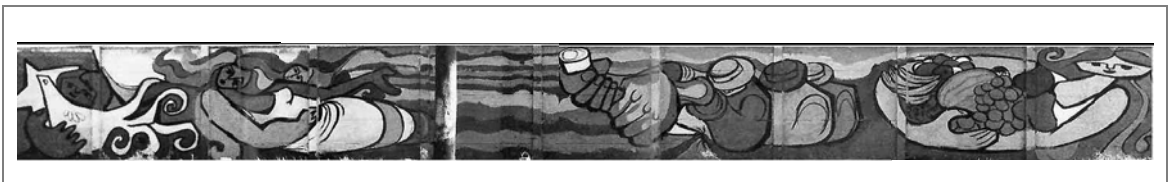
grupos de artistas callejeros (con pocos casos de formación en escuelas de arte) que en todo el país coloreaban las calles para incidir en la población haciendo manifiesto la orientación proletaria de la candidatura de Salvador Allende y de su gobierno. De este período destacan los trabajos murales realizados por las distintas brigadas en Concepción, Valparaíso y Santiago.

1.3.2. El estilo gráfico de la BRP.

Ebe Bellange Pastore considera que, a partir de 1970, “el muralismo chileno fusiona, [...] la fuerza compacta y granítica de Rivera, el dinamismo de Siqueiros, el surrealismo de Matta y la monumentalidad del arte precolombino. Todo esto unido a través de símbolos universales, como flores, manos, rostros, hojas, piedras, banderas, siluetas de fábricas, estrellas, etc., que representan al trabajador, la familia, la solidaridad, la paz y el trabajo colectivo.”²⁸

En esta cita encontramos elementos fundamentales para la conformación de lo que denominamos una “estética de lo subalterno” en el muralismo urbano, cuya dimensión estilística manifiesta diversas fuentes que no representan una “escuela” que da “continuidad” al trabajo de los artistas y estilos mencionados, sino que resaltan esos referentes más cercanos a la “síntesis” o a la “fusión”, según la autora. Por otro lado, los símbolos universales se irán consolidando a lo largo de la producción muralística en la historia brigadista, cuyos sentidos serán rápidamente comprendidos por los espectadores dada su fuerte expresividad. La recurrencia a estos símbolos universales representa un modo de operar con el lenguaje visual para facilitar la “lectura” de las imágenes que acompañan al texto (generalmente bajo la forma lingüística de la consigna) y esa operación con el lenguaje configurará la iconografía del estilo brigadista.

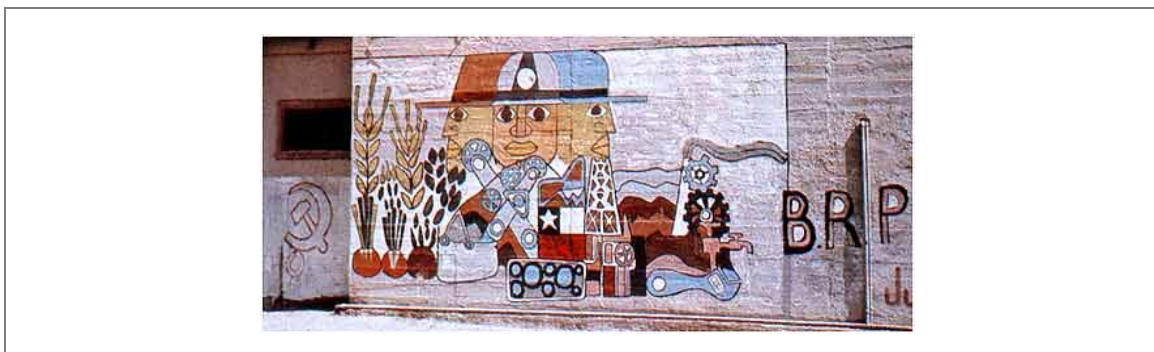
Ilustración 11. BRP. Alrededores de Santiago, 1972.



Fuente: *Ibíd.*

²⁸ BELLANGE PASTORE, Ebe. Op. cit. p. 41.

Ilustración 12. BRP. Mural de las tres cabezas. Población Las Rejas, comuna de Estación Central, 1971.²⁹



Fuente: Chile: Breve imaginaria política – 1970 – 1973. loc.cit.

La iconografía de este período es considerada como la más característica de la BRP, en la que encontramos al obrero o trabajador en faena³⁰, con puños en alto, fusionados con banderas, palomas, estrellas que tienen como referente, entre otros, las imágenes del realismo socialista, el que fue en cierto modo una reacción contra el arte burgués previo a la Revolución Rusa, iconografía que, según Castillo, llega a Chile en tiempos de la Guerra Civil Española.

Para identificar la iconografía de este período también se recurre al imaginario del socialismo latinoamericano del “hombre nuevo”, que apunta a la transformación cultural, social y política en manos del pueblo, cuyo alcance se vio en toda la creación artística de la época.³¹ En este período se difunde ampliamente el programa de la Unidad Popular, el que tuvo una gran preocupación por el desarrollo cultural nacional, implementando toda una red de acciones y transformaciones en ese ámbito.

²⁹ En este mural de “las tres cabezas” en alusión a los mineros, a los trabajadores industriales y al campesinado se observa el entorno del trabajo (engranajes, chimenea humeante, espiga de trigo, estructuras metálicas, paisaje campesino).

³⁰ Castillo Espinoza explica que la iconografía victoriana fue ampliamente difundida en la Gran Exposición Universal de 1851 en Londres. Destacan laureles, máquinas, medallas, ruedas, engranajes alados, mujer, fábrica, entorno del trabajo.

³¹ Patricio Rodríguez Plaza, agrega al icono del “hombre nuevo” la imagen “de lo mapuche como soporte étnico nacional”. cfr. op.cit. RODRÍGUEZ-PLAZA, Patricio. p.5.

Se ha señalado que la labor brigadista se encaminaría en una doble dirección: por una parte fue el medio de difusión de los logros del programa de la Unidad Popular y por otra, una vía para democratizar el arte.³² Ciertamente en esta labor también están presentes la Brigada [Pedro] Lenin Valenzuela (BLV), llamada así en homenaje al joven muerto en enfrentamiento con la policía en febrero de 1970 en un intento por secuestrar un vuelo de la línea aérea nacional para viajar a Cuba. Esta brigada representativa de la FJS³³, más tarde es renombrada Brigada Elmo Catalán (BEC)³⁴, en homenaje al chileno que estuvo en la guerrilla boliviana junto a Ernesto “Ché” Guevara, la Brigada Inti Peredo y más adelante las Brigadas Muralistas Camilo Torres, la Brigada Chacón, así como las innumerables brigadas poblacionales³⁵. Aun cuando hubo diferencias ideológicas y por ende semióticas³⁶, el trabajo brigadista constituye hoy día un referente fundamental para el estudio del muralismo callejero y de la pintura social en Chile y el mundo.

Alejandro “Mono” González señala:

“Unían la gráfica contingente del afichismo: eran los pósters impresos en serigrafía con diseños del Pop-Art o del Op-Art, puestos de moda por los hippies o por la gráfica cubana o la gráfica polaca; el muralismo social mexicano de grandes dimensiones y de un realismo de Rivera o los rasgos de Siqueiros, muy utilizados por Pedro Sepúlveda, brigadista solitario que recorría Chile: con su brigada Pedro Lobos o por algunas otras, o la utilización de los soportes publicitarios que tenía Cuba durante Batista y que la revolución utiliza en las vallas camineras, o

³² Cfr. LONGONI, Ana. *Brigadas muralistas: La persistencia de una práctica de comunicación político-visual*. *Revista de Crítica Cultural* (19):22-27, nov. 1999. Cfr. CASTILLO E., Eduardo. op. cit. p.101; Cfr. BELLANGE P., Ebe. op. cit. p.43. Se ha señalado que la “cultura” se expresa en dos dimensiones: como lo que es cultivado (acumulativo) en el ámbito de la experiencia y, como la acción de cultura (pragmático). En este caso la noción “cultura” se aplica en su carácter pragmático, particularmente en el fomento del acceso a la cultura. Cfr. BOURDIEU, Pierre. *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. 2ª ed. España, Santillana, 2000. 597p. p.24.

³³ Federación de las Juventudes Socialistas.

³⁴ Representativa del Comité Central de las Juventudes Socialistas.

³⁵ Al respecto Alberto Díaz cuenta con un estudio gráfico muy detallado con más de cincuenta brigadas y colectivos muralistas que surgen principalmente en la década del ochenta. Cfr. DIAZ Parra, Alberto. *MURALISMO. Arte en la cultura popular chilena*. Comité de defensa de la cultura chilena. Edition diá, St. Gallen/Berlín/Sao Paulo. 1990. 224p.

³⁶ Cfr. CASTILLO E., Eduardo; op. cit. pp.81-92. En estas páginas, el autor va conjugando los orígenes de las distintas brigadas, aportando elementos centrales en las discusiones que entre sus militantes hubo, lo que permite una mejor comprensión de los avances en la construcción de los mensajes, la ubicación, los colores y todo lo relacionado a las campañas previas a las elecciones presidenciales de 1970.

el Legerismo de Fernand Léger con sus personajes obreros o en bicicleta, de colores puros y estructurados con negro, o El Submarino Amarillo de los Beatles, en dibujo animado que recrean algunos murales BRP, o el tipo de letra del afiche de la película Espartaco que utiliza la [Brigada] Elmo Catalán como su base para la tipografía. Se pide prestado y con ello arman su lenguaje, se reinventa pero se usa en un contexto nuevo, es otra realidad con inquietudes propias”.³⁷

La estética muralista manifiesta un carácter heterónimo por cuanto toma como referentes diversas fuentes que en su tiempo constituyen las experiencias que promueven cambios en la comprensión y en la acción del arte hacia un vínculo más potente con la realidad y los problemas y conflictos sociales. Las brigadas incluyen estos estilos a partir de la observación más que de su estudio académico. Este sentido que es percibido desde la espontaneidad es la que va conformando el estilo propio de las brigadas, recogiendo principalmente aquellos elementos que ofrecen posibilidades concretas para solucionar los problemas que el soporte de la calle impone. Del trazo continuo de la brocha que escribe los textos se avanza en un procedimiento que resuelve la composición de los bocetos siguiendo las “maneras” de los referentes mencionados, los que se relacionan directamente con la gráfica posmoderna de la publicidad (desde la ironía del pop art que a su vez parodia al expresionismo abstracto), del cine y el afichismo proveniente de la década del cincuenta y, de la nueva visualidad artística (desde el cubismo legeriano y el muralismo mexicano).

Con estas “maneras”, el brigadismo va consolidando varios elementos que perdurarán en el tiempo tales como la “monumentalidad” en la creación y ocupación del soporte público de la calle, la “rapidez” en el procedimiento simple para lograr un resultado en el menor tiempo posible, así como la composición “alveolar”, es decir, la integración de partes o porciones como piezas de un rompecabezas que se distinguen por colores planos contorneados con el “filete” negro.

³⁷ GONZÁLEZ, Alejandro “Mono”, *El Arte Brigadista*. Del artículo para el libro “Un sueño pintado” [en línea] Chile: Breve Imaginería política 1970 – 1973 <<http://www.abacq.net/imagineria/arte4.htm>> [consulta: 15-05-09]. cfr. FERNÁNDEZ, Leonor y ZELADA, Valentina. *Colectivo Muralista Brigada Ramona Parra. Murales urbanos en la lucha por la revolución social*. Santiago de Chile. Universidad Academia Humanismo Cristiano (UAHC), 2004. 67p. p.53. [en línea] Antropología Urbana UAHC, <www.antropologiaurbana.cl/pdfs/etno/brigada_rparra.pdf> [consulta: 09-04-09]

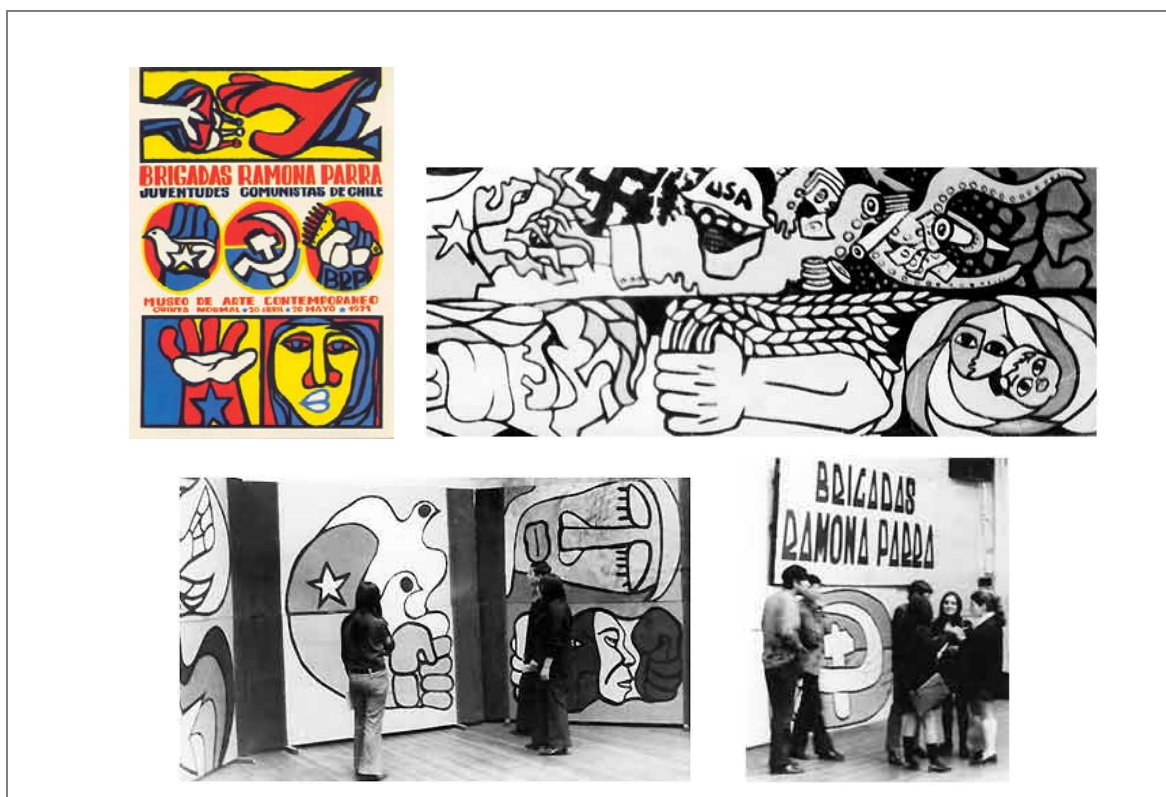
Todos los referentes tomados por las brigadas tienen en común la ruptura, la ironía o la parodia, lo que demuestra nuestra proposición respecto de la estética de lo subalterno como el levantamiento de propuestas artísticas que se oponen a las tradiciones e instituciones del arte, cuando no, al menos incluyen la “temática” de lo social como referente o contenido del arte. En general, observamos que estas estéticas subalternas reproducen procesos de autoconciencia, las que operan en una doble relación. Primero, como “oposición” a los pensamientos hegemónicos. Segundo, como “proyecto político” en construcción.

1.3.3. El brigadismo muralista callejero y los “artistas”.

El muralismo callejero brigadista constituye en este período un estímulo para los artistas pertenecientes a las élites culturales con sede en la academia. Es así como el acercamiento de estos artistas significó, junto con la mutua colaboración en acciones colectivas y públicas, aportes financieros para solventar en parte el precario trabajo brigadista. El encantamiento de Matta y la atracción que le produjo el brigadismo se materializó en la creación del mural de La Granja “El primer gol del pueblo chileno”, antes mencionado y también el financiamiento de una camioneta para el traslado de los brigadistas. Otros artistas que también apoyaron este trabajo fueron Guillermo Núñez, director (1970-1972) del Museo de Arte Contemporáneo quien gestiona una exposición colectiva con varias brigadas muralistas. También José Balmes y Gracia Barrios, miembros del comité central del PC, y Francisco Brugnoli, vínculo que se materializó en el verano de 1972 en un mural de 450 metros de largo por cinco de altura, ubicado en los tajamares del río Mapocho desde el puente Loreto hasta las cercanías del puente Purísima. Es la época de la Nueva Canción Chilena, del Premio Nobel de Literatura otorgado a Pablo Neruda, de visitas emblemáticas del socialismo internacional. Cabe señalar, además, que junto al desarrollo de la creación brigadista, se impulsa en estos años, la producción masiva de afiches con características similares a las de los muros de la calle, además de lienzos, donde resaltan la combinación estilística entre el diseño gráfico y el grafismo brigadista.³⁸

³⁸ Cfr. CASTILLO E. Eduardo. op. cit. pp.115-119.

Ilustración 13. BRP. Exposición en el MAC. 20-05-1971.³⁹



Fuente: Ibíd.

³⁹ Este afiche, diseñado por Alejandro “Mono” González, representa las imágenes del primer mural que contuvo imágenes acompañando al texto, inspirado en elementos de un mural ejecutado el 06-09-1970 en la calle Carmen con Alameda, Santiago.

Ilustración 14. BRP. Preparación de lienzos enviados al primer Encuentro de plástica latinoamericana en Casa de las Américas, Cuba, mayo de 1972. Santiago, calle Marcoleta N° 96.



Fuente: Ibíd.

Ilustración 15. BRP con la colaboración de los 'artistas' en los tajamares del río Mapocho, comuna de Santiago. 1972.



Fuente: Ibíd.

Ilustración 16. Roberto Matta - BRP. "El primer gol del pueblo chileno". Piscina municipal de La Granja, Santiago, 1971.



Fuente: Ibíd.

1.4. La resistencia de lo marginal.

A partir de la dictadura militar instaurada con el golpe de Estado de 1973, los aparatos de seguridad implantan un modelo represivo contra los grupos sociales subalternos, lo que conlleva un fuerte control policial y militar que impide la libre circulación de la sociedad civil, instaurando desde el inicio la fórmula del toque de queda. Con la persecución, el hostigamiento y la supresión de toda expresión política se genera en Chile un estado de atasco en todos los campos de la cultura. Nuevamente, los grupos subalternos son acallados, replegándose estos a la intimidad y clandestinidad de la organización de la resistencia, re-significando los lenguajes del muralismo en la expresión del malestar, de la denuncia a los atropellos de los derechos fundamentales y de los múltiples homenajes a los mártires de la resistencia contra la dictadura de la derecha que recupera su poder hegemónico, cuyo argumento ideológico reconfigura la relación del Estado o sociedad política y la sociedad civil, tal como hemos señalado anteriormente sobre los apuntes de Gramsci. Al finalizar la década del setenta, pese a la difícil condición de silenciamiento de las voces disidentes, rebrotaron los métodos más simples, económicos y posibles de reducir a lo imperceptible para no ser interceptados por los aparatos de seguridad policial y militar. Las noches son el momento propicio para la irrupción clandestina y en no más de cinco minutos el trabajo brigadista irá convirtiendo los muros callejeros en el testimonio del horror. Este rebrote de la clandestinidad, como en tiempos de la Ley Maldita, se potencia, a partir de los ochenta, con una nueva gráfica callejera que refleja el dolor y también la esperanza.

Para Alejandro “Mono” González, los muros “[...] se transformaron en paredes marginales para homenajear y rendir culto a los caídos”⁴⁰. Es tiempo en que la gráfica muralista callejera de la BRP, se sitúa desde el poder hegemónico de la dictadura en la categoría de lo indeseable, lo atentatorio para la seguridad interna del Estado. De allí a la criminalización de las intervenciones callejeras y de sus anónimos autores, la nueva expresividad remite

⁴⁰ CASTILLO E., Eduardo. op. cit. p.8-9.

inexorablemente al dolor de las persecuciones y matanzas, desbordando esta gráfica con un eco que incluso se hace sentir fuera de los límites del territorio nacional, lo que tiene una pronta respuesta en el mundo con gestos que van perfilando la solidaridad internacional con el pueblo chileno. En estas condiciones el muralismo brigadista, que ya ha alcanzado un estilo propio y claramente identificable, es difundido con fotografías y videos en el mundo y replicado en el trabajo de algunos artistas en el exilio, lo que le otorga al muralismo un nuevo sentido, ya que debido a esos pocos registros, sumados a los del trabajo gráfico, que logran salir del país se conoce en el extranjero aquello a lo cual el gobierno acalla en el control interno del régimen dictatorial. Se confirma la iconografía compuesta de la espiga de trigo, la paloma, el puño, la estrella, y ahora la presencia de los retratos y de los cuerpos ausentes que re-significan la memoria, el proyecto social roto y aniquilado. Aquí, la iconografía de los setenta, llena de colores y formas que apuntan a la emancipación de los grupos subalternos y de la clase trabajadora, se conjuga con la intensidad del drama popular y el montón de demandas acalladas, siempre revitalizando sus fuerzas para alentar la esperanza y la caída del régimen. En estos años la frase “contra la dictadura pintaremos hasta el cielo” se pinta junto a los murales en señal de clara disidencia.

Ilustración 17. BRP. Década 1980.



Fuente: DIAZ Parra, Alberto. *MURALISMO. Arte en la cultura popular chilena*. Comité de defensa de la cultura chilena. Edition diá, St. Gallen/Berlín/Sao Paulo. 1990. 224p. p.63.

El inicio de la década de los ochenta, marca la rearticulación de la BRP, retomando el camino del nuevo trabajo con la participación de algunos retornados políticos y militantes que vivieron en la clandestinidad de la década anterior. En este período, se integran a la iconografía de los setenta algunos recursos gráficos del graffiti, “[...] las imágenes críticas de la vida industrial, como los recurrentes personajes con máscara antigás, maquinarias [...]”⁴¹. En este punto, se destaca además, la participación de la banda de las JJCC⁴² “que, tras la realización de un mural, desfilaba entre la gente mezclando artes marciales y ánimo festivo”.⁴³

En estos años, las BRP, dañadas como todo el tejido social, sigue haciendo manifiesto el sentir popular en los muros de las poblaciones más emblemáticas, aquellas que mantuvieron entre sus habitantes o una parte, la línea divisoria que trazara el horizonte de la disidencia política. Este reposicionamiento va acompañado por la serie de manifestaciones y protestas en el contexto de la crisis económica de 1982 y de sus efectos en lo venidero. El arte producido en el fragor de las reivindicaciones sociales de amplios sectores marginados de los beneficios de la cultura, queda como testimonio del malestar, de la oposición y búsqueda por nuevos modos de articular y comprender la cultura. Es la memoria colectiva constituida en el imaginario de las luchas sociales con sus formas propagandísticas, volviendo a la reflexión sobre la intrínseca relación entre el arte y la política en los distintos contextos históricos. Así, son múltiples las formas adquiridas y acumuladas en lo marginal, sobre todo, cuando el contenido es censurado, perseguido y castigado. Lo marginal también se constituye en la firma anónima del artista creador-provocador, pero representativo de voces acalladas históricamente por los poderes hegemónicos.⁴⁴

⁴¹ CASTILLO E., Eduardo. op. cit. p.151.

⁴² Juventudes comunistas del PC chileno.

⁴³ Sobre este punto cabe preguntarse por las conexiones que tuviera con el desarrollo de los movimientos murgueros y carnavalescos, comunes a esta época como referentes del arte callejero.

⁴⁴ La década de los ochenta es el contexto en el que el malestar encuentra sus expresiones en las diversas formas de la expresividad artística, encontrando en la música, quizás la forma más representativa. El Canto Nuevo de fines de los setenta, se extiende por los ochenta en los circuitos de la disidencia. Todo un referente para la comprensión de una estética de lo subalterno como en “Los Prisioneros”, por ejemplo, “Sesenta mentiras por minuto”, en una de sus canciones, con la alusión a “60 Minutos”, noticiario que transmitía el canal nacional en la época y en clara referencia al silenciamiento

“El segundo momento en las nuevas BRP quedará comprendido por ‘El Bus Amaranto’, iniciativa donde los brigadistas se desplazan desde Arica hasta Puerto Montt como apoyo propagandístico a la campaña parlamentaria de la izquierda, paralela a la presidencial de 1989. A la consigna ‘No, hasta vencer’ predominante en 1988, sucederá ‘Contra la dictadura, pintaremos hasta el cielo’, difundida ampliamente en el último año del régimen militar.”⁴⁵

Ilustración 18. BRP. Población La Bandera, Santiago de Chile, 1989.



Fuente: BELLANGE, Ebe. op. cit. p.89.

Destaca en esta imagen, la presencia de un ave carroñera en vuelo de ataque a la multitud, lo que manifiesta esta nueva presencia de los cuerpos en estado de desnudez, sin abrigo, a piel expuesta, como presas del ave, acompañados del signo del PC, la echona y el martillo, en la cita del contenido ideológico que sustenta la disidencia y el proyecto social fracturado y colocado en los archivos de la memoria histórica.

Con los cambios producidos, una vez que el plebiscito sentenció el término de la dictadura militar y el reingreso a la democracia en concordancia con el concierto internacional del libre mercado, los grupos muralistas también fueron modificados en su conformación interna y, a la vez, reactivos en el nuevo escenario. Estas transformaciones también tendrán sus rendimientos en las aproximaciones de las autorías individuales, exploraciones que van encontrando

de la realidad social. En estos años, también se dan cita la potencia de los movimientos *Trasch* y *Punk* con la clara expresividad del malestar entre la juventud.

⁴⁵ CASTILLO E., Eduardo. op. cit. p.152.

particulares formas en las que es posible encontrar el amplio desarrollo del brigadismo callejero. Nos referimos al desarrollo ya distinguible de los distintos integrantes que conformaron las BRP extendiendo lo aprendido hacia nuevas expresividades y búsquedas individuales que van reflejando las visiones propias de sus protagonistas. Así, el itinerario de la BRP, a partir de 1990, se encuentra disperso en acciones en que el cauce político del muralismo se va estetizando, en cierto modo, a partir de reubicaciones en la trama urbana de la “Transición Democrática”. Estas prácticas callejeras van modificando los procedimientos en el despliegue comunicacional de sus contenidos. El caso de la Brigada Chacón representa un ejemplo, en el sentido de insertar los textos de sus pliegos con estudiadas frases que van invirtiendo el dominio comunicacional de los medios de masas a partir de consignas sobre los “papelógrafos”, franjas de papel previamente pintadas, que luego son pegadas en los muros cercanos a las carreteras y avenidas principales. A su vez, la BRP mantiene las intervenciones callejeras organizadas por zonas, sin mayor orgánica que la voluntad y la praxis contestataria frente a la cultura hegemónica.

Ana Longoni, instala una matriz analítica a partir de lo “residual”, para lo cual cita a Raymond Williams: “Lo residual, por definición, ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural; no sólo -y a menudo ni eso- como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente”.⁴⁶ Más adelante revisaremos cómo podría entenderse lo “efectivo” en la obra mural “Vida y Trabajo”. Ana Longoni señala que “las cuestiones que aborda la Chacón dan cuenta de la ampliación de la política hacia los movimientos sociales a partir de lo que llaman ‘temas valóricos’ ”⁴⁷. Esta afirmación puede ser entendida como uno de los rendimientos de la puesta en tensión del malestar que caracteriza a nuestros tiempos. Un segundo elemento a considerar dice relación con la estructura que distingue los campos artístico y político. La autora da cuenta de elementos conceptuales para comprender el devenir de la muralística descrita hasta aquí: la matriz que utiliza para comprender el binomio arte-política significa para ella una relación “en términos de instrumentalidad, de supeditación (o el arte al servicio del mandato de la política,

⁴⁶ LONGONI, Ana. loc. cit.

⁴⁷ Ibíd.

o la política como contenido del arte)". Sobre el segundo concepto -la política como contenido del arte- cabría distinguir el devenir que antecede a la obra mural "Vida y Trabajo", en términos de lo que Gramsci explica sobre la crítica política como la "crítica del proceder"⁴⁸. Compartimos con la autora la posibilidad de "rehabilitar las experiencias otrora radicales que aún conforman -desplazadas, descentradas, pero activas- el presente"⁴⁹. Por otra parte, siguiendo en las coordenadas del devenir de la BRP a partir de la "transición a la democracia"⁵⁰, el artículo da cuenta de una serie de elementos sobre los cuales la autora sostiene las razones de la separación de la Brigada Chacón, originalmente al alero del PC, en dos brigadas, donde el apego procedimental del PC es ajeno. Algo similar ocurre en la conformación de las distintas brigadas a partir de la década del 2000 con la fragmentación de la BRP histórica y el Colectivo BRP, cuya acción pareciera seguir estando en estrecha relación con el PC. Aun cuando estas diferencias hayan distanciado a los distintos protagonistas fundadores de las BRP histórica, es posible encontrar un desarrollo amplio del muralismo callejero en el ámbito de las organizaciones de base o bien en las campañas políticas, las que tampoco expresan unidad al interior de la izquierda. En particular, la aparición de la obra "Vida y Trabajo" contiene, en cierto modo, el signo coyuntural de estas diferencias, precisamente porque el proyecto pudo realizarse en principio por su autor junto al Colectivo BRP.⁵¹

⁴⁸ GRAMSCI, Antonio. *Arte y Cultura*. En su: La formación de los intelectuales. 1ª ed. México, Grijalbo, 1967. pp.105-122. p.7.

⁴⁹ *Ibíd.*

⁵⁰ Nótese la necesidad del contenido que apareciera en el intertexto de eventuales requisitos para el cumplimiento de la democracia, como 'realización', que desde el plebiscito se anuncia.

⁵¹ Las divisiones o disoluciones son transversales en particular al ámbito cultural (en la música ocurrió una separación de grupos como Inti Illimani, Quilapayún, etc.). En esta tesis se observa que en el devenir de la BRP original o histórica también se produce una fragmentación y tratándose de situaciones que aún parecieran en desarrollo y no contando con elementos testimoniales de uno y otro lado, se ha optado por aplazar su estudio. No obstante, cabría incluir estos sucesos como parte de un repertorio más amplio que contenga lo que Gramsci explica como lo representativo de las contradicciones del conjunto histórico-social y de la discontinuidad en la unidad histórica de los grupos sociales subalternos.

1.5. A modo de conclusión del primer capítulo.

Hasta aquí, hemos puesto la mirada en y desde la historia, buscando y destacando las señales de los grupos sociales subalternos hacia una estética de lo subalterno, ahora revisados diversos elementos complejos para contener en los alcances de sólo una disciplina de investigación por lo que observar el vínculo entre arte y política implica reflexionar las múltiples relaciones que atañen a las molduras del poder, de sus ejercicios y fracturas. La unidad de los grupos subalternos es discontinua, por lo que su unidad se logra cuando puede convertirse en Estado. De ahí que la dificultad para comprender a estos grupos radica en la discontinuidad de su unidad histórica, tal como expresa Gramsci en los “Criterios metodológicos”⁵². Esta unidad en el caso chileno relaciona al conjunto de las organizaciones sociales y de los partidos políticos de izquierda que han transitado en la historia de los movimientos sociales en Chile.

Lo colectivo trasciende la necesidad de reafirmarse en lo individual, la inexperiencia individual resulta ser el denominador común al origen del muralismo brigadista, por lo que el trabajo colectivo emplea recursos estéticos aportados colectivamente para mejorar un trabajo que de a poco fue encontrando su expresividad, arrojando los signos de su estética. En estas coordenadas hemos transitado para conocer aspectos esenciales a la preocupación del estudio que se ha venido desplegando sobre estas estéticas urbanas situadas en la ocupación del espacio abierto, en la intemperie con la brevedad de su duración. Precisamente, hemos iniciado este capítulo con distintas expresiones del muralismo callejero actual. Esta “actualidad” puede, a su vez, revisarse para ubicar la posibilidad del origen, es decir, averiguar cuál sería el momento que la inaugura. En la eventual respuesta, tendríamos seguramente, una posibilidad para afirmar que existen formas de distinguir la continuidad de los procesos

⁵² “La historia de los grupos sociales subalternos es necesariamente disgregada y episódica. Es indudable que en la actividad histórica de estos grupos existe la tendencia a la unificación, si bien según planes provisionales, pero esta tendencia es continuamente rota por la iniciativa de los grupos dominantes, y por lo tanto sólo puede ser demostrada a ciclo histórico cumplido, si éste concluye con un triunfo.” Cfr. GRAMSCI, Antonio. op. cit. p.178.

comprendidos por los grupos subalternos, ahuyentando eso sí la intención de algo así como lo otro ya pasado. La pregunta que cabe es cuándo la historia deja de pasar; vale contraponer la historia como la historia de los cambios.

Ahora bien, el rendimiento de una estética de lo subalterno en la actualidad implica todo un problema de suyo complejo. Por eso, se ha abordado el proceso histórico de la BRP en el que podemos distinguir las características propias de cada periodo, desde el agrupamiento de las juventudes comunistas para el rayado callejero de consignas propagandistas, lo que devino en un despliegue a nivel nacional del arte callejero propio de la BRP central con un alto grado de organicidad, hasta su despliegue en diversos ámbitos de la cultura y de la política, manifestando en cada época un lenguaje expresivo, lleno de significación en la difusión masiva para la población circulante con variadas intensidades, motivaciones y sensibilidades. Ahora bien, a lo largo de esta historia, particularmente en el periodo postdictadura, el trabajo individual fue uno de los inevitables caminos que los nuevos escenarios significan lo que en cada caso tiene sus propias y particulares características. En el exilio, muchos de los artistas que conformaron las BRP en Chile lograron transmitir el estilo original con las modificaciones y sellos personales que cada uno fuera otorgando a su trabajo visual y estético, además de transmitir la necesidad de los insumos para la solidaridad con Chile. Algo así también ocurre en Chile con quienes vivieron en la clandestinidad o bien en las nuevas conformaciones (ocurridas en la última década) que unen a las nuevas generaciones de jóvenes juntos a algunos miembros fundadores de la BRP, o bien, quienes se sumaron en el camino. No en vano nos hemos referido hasta aquí a un proceso que suma más de cuarenta años. Este tratamiento no pretende zanjar ni mucho menos resolver los problemas asociados a la validez, eficacia residual de una visualidad de carácter político que deviene para algunos autores en mera visualidad artística, sino más bien seguir abriendo el diálogo entre la historia y la teoría del arte chileno en los rendimientos de una estética de lo subalterno en la actualidad. Hemos detenido la revisión en algunos procesos de la historia [social] del arte para anticipar las posibilidades de lo venidero, particularmente con la aparición de la obra mural “Vida y Trabajo”, cumpliendo con el propósito de contextualizar esta pintura mural en el devenir de la pintura social en Chile.

CAPÍTULO II. LA OBRA MURAL “VIDA Y TRABAJO”.

Precisamente, llegamos hasta aquí para dialogar con la obra “Vida y Trabajo” sobre el conjunto de los temas expuestos en las páginas precedentes. Este diálogo sugiere varios caminos que se intentarán cubrir aportando lecturas que puedan orientar o, al menos, someter a revisión los conceptos y los recursos que operan en la visualidad de la obra, ampliando, en lo posible, los alcances de lo que pretendemos comprender en relación con el arte marginal hacia una estética de lo subalterno. En primer término, es fundamental revisar la correspondencia de la obra con los recursos utilizados por las BRP a lo largo de su historia, la que se mantiene en estrecha relación con los grupos subalternos, aun cuando se encuentre debilitada la unidad histórica a la que hemos hecho mención y para lo cual hemos revisado algunos conceptos del pensamiento gramsciano, el que a su vez orienta el camino a seguir para despejar la distancia que suele anteponerse sobre la legitimidad de concebir esta obra mural como representativa de un determinado período de la historia del muralismo social en Chile.

El arte y la política han sido los objetos teóricos de nuestro interés sobre los cuales se han intentado destacar los límites que les separa, con el fin de ampliar las apreciaciones del contexto en el que la obra “Vida y Trabajo” se inserta. Estos ámbitos han sido analizados en el desarrollo de los grupos subalternos en el movimiento social chileno. Considerando la eventual auto-exigencia del arte por desarrollar relaciones que vinculan la esfera estética con la vida cotidiana (en sus dinámicas y conflictos), bien vale detenerse sobre la consecuente “realización” del arte en el horizonte político para observar si acaso este horizonte se define en lo que ocurre con los grupos sociales subalternos⁵³ descritos hasta aquí. Esta conceptualización

⁵³ cfr. BUERGEL, Roger. *Reflexiones sobre un viejo amor (Arte y Política)*. En: OYARZÚN, P., RICHARD, N., ZALDIVAR, C. (Eds.). *Arte y Política*. Santiago, Universidad ARCIS, Universidad de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. 2005. pp.236-239. Esta ponencia trae incluidos varios elementos que facilitan ciertas lecturas de la obra “Vida y Trabajo”, dado el fuerte contenido simbólico con los sucesos de la historia de los grupos sociales subalternos. Ahora bien, es fundamental revisar cuáles serían los rendimientos de los recursos de la obra y su puesta en escena. Precisamente, el ejercicio consiste en “dilucidar cómo [las obras] quieren ser mostradas” reabriendo la relación del arte y la política.

del arte y la política a partir de lo público y de la experiencia estética claramente permite adelantarnos en la concepción de la obra y, aún más allá, extraer lecturas acerca de la noción de historia y en particular de la noción de cultura. A partir de aquí, accedemos a la estación del metro Parque Bustamante para estudiar la obra mural “Vida y Trabajo” de Alejandro “Mono” González, la que fue concebida y financiada por la Asociación Chilena de Seguridad (ACHS) y llevada a la estación en convenio con Metro de Santiago a través de su Corporación Cultural MetroArte.

2.1. Iniciativa.

2.1.1. “Sin Título”, una obra en dos actos (1972-2002).

2.1.1.1. Primer acto, 1972.

Ilustración 19. BRP. “Sin Título”, 1972. Mural acrílico sobre muro. 2,10 x 12,57 metros. Sala de espera del Hospital del Trabajador de Santiago.



Fuente: CAMPAÑA, Claudia y MELLADO, Justo Pastor. *Cultura & Trabajo: Murales y esculturas de la Asociación Chilena de Seguridad*. Santiago de Chile, ACHS, 2003. pp.51-53.

La llegada de la obra mural “Vida y Trabajo” a la Estación del Metro Parque Bustamante, en septiembre de 2008, no es el resultado del azar, más bien se trata de varias voluntades que de a poco y a lo largo de la historia van encontrando un lugar común para la materialización de un proyecto con la envergadura que éste tiene. La historia del mural social en Chile cuenta con el registro de distintos momentos que vinculan al muralismo de la BRP, a la ACHS y al Metro, en tanto, empresas que tienen su campo de acción en lo público. Basta con detenerse en la ex Sala de Espera del Hospital de Trabajador (inaugurado en 1971) para encontrar el primer antecedente que vincula al muralismo de la BRP con la ACHS (con sede a un costado de dicha estación). Se trata del mural “Sin Título” pintado por la BRP en 1972 que fue objeto del Primer Concurso Artístico realizado por la empresa para ornamentar esa sala.⁵⁴ El jurado estaba

⁵⁴ La obra “Sin Título” -dice el arquitecto Felipe Valdés- representa el inicio de una tradición: “[...] y es que en cada edificio nuevo de la Asociación Chilena de Seguridad, independiente de su magnitud, si es muy grande o un policlínico chico, siempre hay una obra -los críticos de arte me corrigieron una vez- yo

compuesto por el pintor José Balmes, la galerista Carmen Waugh y el presidente de la ACHS Eugenio Heiremans Despouy, quien ha dicho que “el jurado recibió 15 postulaciones”⁵⁵. Los artistas que participaron en la realización del mural “Sin Título” fueron Alejandro “Mono” González, Carlos Castillo, Diego Durán y Dennis Olivares, todos integrantes de la BRP. Las bases de aquel concurso destacaban la postulación de bocetos de arte figurativo, lo que atrajo a muchos artistas, siendo elegida la propuesta de la BRP, lo que sin duda constituye un registro único, pues son muy escasas las obras murales de ese período que aún se conservan. Este mural resultaría fundamental para este estudio, ya que se trataría del único mural realizado por la BRP al interior de un edificio que se conserva en tan buenas condiciones. Este dato no resulta menor si antepone la tradición brigadista que encuentra su lugar de existencia en la calle, la que a su vez es también el lugar donde acaba, precisando el carácter efímero de su producción. La obra “Sin Título”, producto de ese estilo callejero, encuentra un lugar destinado a la permanencia y por cierto a la trascendencia. De allí la importancia que suele atribuirse a las obras que ingresan en ámbitos institucionales. Esta institucionalidad tendría repercusiones que determinan el “ingreso” como hito, en tanto acontecimiento que consigna la huella de los creadores. El ingreso, por una parte, articularía la permanencia de la estética muralista de la BRP reeditando su lectura y, por otra, colocaría sus recursos vaciados de su literalidad narrativa y transformados hacia un lenguaje universal expresado por una cosmovisión americanista. La obra mural “Sin Título” permite identificar el capital simbólico de la creación brigadista en las calles pero, a su vez, “borra” el trazado negro, el filete que corregía el sobrepaso de las capas de relleno. El trazo lineal, constante y monocromo es reemplazado por el degradé tonal, por las

digo murales pero son en realidad obras de gran formato y pueden ser obras visuales [...] de pintura o de escultura [...] nosotros hacemos un concurso donde se instala una nueva obra de arte para la gente y es una obra diseñada y hecha específicamente para el edificio donde va a estar y los arquitectos pensamos los espacios para que haya una obra para la empresa.” El arquitecto aclara que no se ha hecho nada relacionado con fotografía u otros medios. cfr. VALDÉS, Felipe. Entrevista personal. [Grabación sonora]. Santiago, 16-06-2009, Archivo mp3. 1hr. 16min.

⁵⁵ Palabras del discurso inaugural de la obra “Vida y Trabajo” en septiembre de 2008, donde agrega “Al abrir los sobres, advertimos que la obra ganadora correspondía a la Brigada Muralista Ramona Parra, que desplegaba una intensa actividad en la creación de murales en las calles y lugares públicos”. Para el jurado fue una sorpresa que la obra ganadora perteneciera a la BRP y además, la periodista Magdalena Aninat destaca que “el mural se pintó en la entrada del hospital pese a las diferencias políticas de la institución dirigida por Eugenio Heiremans Despouy -presidente ejecutivo hasta la actualidad- y el dirigente comunista [Mono González]”. cfr. ANINAT, Magdalena. El testamento del primer brigadista. Qué Pasa. Pp.62-65. 01-08-2008.

veladuras. Además, se mantendría el carácter fundente de las formas -por ejemplo: manos, rostros, palomas y banderas- a través de la integración cromática. Si el filete corregía lo que la premura del tiempo en la calle exigía de sus hacedores, aquí su exclusión instalaría el acto de la permanencia; enuncia la resolución creativa sin los “errores” del sobrepaso, eliminando lo que podríamos entender como el “ruido” que el lenguaje pictórico del filete escondía tras de sí.

Para Claudia Campaña y Pedro Celedón, autores de *Cultura & Trabajo*⁵⁶, el mural “Sin Título” marca una fuerte presencia de la poética nerudiana que sintetizaría la herencia del muralismo mexicano cuya recepción en Chile se iniciara a partir de la década del cuarenta en artistas como Gregorio de la Fuente, Julio Escámez, José Venturelli o Fernando Marcos. Agregan que el mural constituiría “un cuadro realizado como cuerpo de citas”⁵⁷ donde serían identificables referencias al surrealismo de Matta y Dalí o a Tamayo y Rivera. Sostienen que “Planteado en el espíritu de la época, el sentido de esta pintura es la reproducción de un sentimiento alegórico sobre la historia mítica del hombre americano”⁵⁸. La cita enuncia lo alegórico quizás para referir a la ficción como único lenguaje del arte, o bien a la representación simbólica de ideas abstractas, cuestión que ciertamente complica cualquier posibilidad de lectura inmediata, capaz de ilustrar -como ocurría en las calles- el sentido de la consigna, especialmente si a ello agregamos la ausencia de título. Esta borradura del texto (de la consigna y doblemente del título) afecta al lenguaje escrito, quedando sólo la imagen, como si lo universal sólo fuera representable por medio o a través de la imagen sin rótulos. En la misma cita la idea de la “historia mítica del hombre americano”⁵⁹ conjuga en sí misma una operación con algo así como el carácter áurico de un periodo no especificado, que si bien es histórico, también comporta una dimensión mítica. Esta idea de la “historia mítica” es, a su vez, alegorizada en la “producción de un sentimiento alegórico” produciéndose una doble insistencia sobre la historia mítica del hombre americano. La cita podría referir a esa historia como mito o bien referir a la historia de los mitos del hombre americano. En ambos casos la relación entre “el hombre

⁵⁶ CAMPAÑA, Claudia y CELEDÓN, Pedro. *Cultura & Trabajo. Colección de Obras Visuales*. Asociación Chilena de Seguridad (ACHS). 2006. p.20

⁵⁷ *Ibíd.*

⁵⁸ CAMPAÑA, Claudia y CELEDÓN, Pedro. *op.cit.* p.19

⁵⁹ *Ibíd.*

americano y su historia” es ya un problema, pues la puesta en tensión de estas nociones señala la dificultad para enunciar la historia, vale decir, para exponer en síntesis el conjunto de sus datos. En la cita el problema se resolvería eventualmente a partir de la única manera de representar esa historia mítica del hombre americano, a saber, “la reproducción de un sentimiento alegórico”. Esto es, re-hacer el sentimiento, consignarlo visualmente a partir de una poética de lo mítico en la historia del hombre americano. De allí la referencia a una poética nerudiana respecto de la envoltura significativa de la obra “Sin Título”. No obstante ello, la representación de lo humano como cuerpo, podría referir a una alegoría “despolitizada” o “despolitizante”, vale decir, esa historia mítica sería representada en estado de naturaleza, en tanto el cuerpo es ubicado en sus múltiples combinaciones con la naturaleza a riesgo de devenir mera representación⁶⁰, en el sentido de no encontrar en la obra “Sin Título” la matriz significativa que antecede la representación en el espacio callejero, caracterizado por un fuerte posicionamiento político. En oposición a esta idea, podría reconocerse una alusión a esa historia mítica como la representación del universo simbólico (como la visión de la nueva sociedad en construcción) conforme al triunfo de las clases subalternas en el ascenso al poder, precisamente en ese período, tal como se ha revisado en el capítulo precedente.

⁶⁰ El ingreso de la obra como se señala más atrás a propósito de su inscripción como hito, contrasta el carácter político esencial de los murales callejeros con esta alegoría que bien podría considerarse despolitizada o despolitizante, por cuanto devendría la obra en representación débil o mera representación.

2.1.1.2. Segundo acto, 2002.

Ilustración 20. Restauración de la pintura mural “Sin Título” realizada por Mono González. 2002.



Fuente: CAMPAÑA, Claudia y CELEDÓN, Pedro. *Cultura & Trabajo. Colección de Obras Visuales*. Asociación Chilena de Seguridad (ACHS). Santiago de Chile, Quebecor World Chile S.A., 2006. 230p. pp.20-21.

La participación de Alejandro “Mono” González junto a sus compañeros de la BRP será la que inaugura la relación en la historia de los murales con la ACHS. Treinta años después, en 2002, habrá un reencuentro para la restauración del mural “Sin Título”, la que además contó con la incorporación pictórica en el espacio ocupado por las puertas (clausuradas producto de la remodelación del edificio), así como de los espacios ocupados por los frisos eliminados que cumplían la función de asientos de la antigua sala de espera, transformada en un hall de atención de público.⁶¹ Esta incorporación pictórica sumó nuevos elementos simbólicos que vinculan las vivencias ocurridas en ese periodo de treinta años -elementos que más adelante volvemos a encontrar en la obra “Vida y Trabajo”- reabriendo las lecturas, revitalizando sus

⁶¹ Para la ACHS, hasta el 2002, la existencia del artista visual Mono González era un enigma, lo que ciertamente responde a la estancia del artista en los años de la dictadura en la clandestinidad. Después de las remodelaciones del edificio ocupado por el Hospital del Trabajador (en el mural “Sin Título” las puertas se clausuran y se elimina el friso), Eugenio Heiremans encarga al artista la restauración del mural y el rellenado de las zonas ahora disponibles, por recomendación expresa del arquitecto Felipe Valdés, quien recuerda la conversación “Él me dice ‘pero Felipe, ya que no vamos a necesitar las puertas, rellenémoslas’. Entonces, le dije, ‘Don Eugenio... ¿cómo las rellenamos?’ porque no es cosa de intervenir una obra de arte y rellenarla con otro pintor que llegue y... ‘no pero contratemos a alguien y lo rellenamos’. Yo le dije: ‘¡no!, éticamente no se puede y lo encuentro mal, no me parece bien a menos que se destaque de alguna manera’. Mi idea era dejar las puertas; cerrarlas, pero poner una plancha de acero inoxidable como para destacar que ahí hubo algo, que el mural se interrumpía ahí por alguna razón pero que no había como... y se me ocurrió decirle una frase... jocosa que... ‘solamente aceptaría rellenar el cuadro si fueran los brigadistas originales los que lo rellenaran’. Entonces me dijo ‘ya po, busque al Mono González’”. cfr. VALDÉS, Felipe. loc. cit.

sentidos y reuniendo las experiencias para alcanzar lo que Mono González define como un “estado de madurez”.

Las nuevas imágenes agregadas al mural “Sin Título”, destacan por su calidez cromática, contrastando en equilibrio con la pintura original donde predominaban las tonalidades frías. La zona de la puerta izquierda o sur incluye aves junto a la cabeza de un hombre que dirige su vista al cuerpo erguido del hombre al costado derecho. Abajo, vemos una mujer tendida sobre la tierra entre la vegetación. Desde la cabeza de esta mujer se desprenden, como cabellos, aves coloridas, mientras que desde sus pies salen peces. Al centro del friso, el rostro boca arriba de una persona con los ojos cerrados -en la cita del descanso o de la muerte- acompañada por otro rostro con las manos sobre los ojos. A la izquierda, la figura de un lobo con sus fauces entreabiertas. En el lugar de la puerta norte, la imagen de una persona cayendo desde las nubes con los brazos estirados. Bajo esta figura, una mano en gran tamaño que deja entrever un ojo abierto que mira directo al espectador. Bajo las nubes en tonos cálidos contrasta el color azul que bien evoca el aire y cuyo límite cromático delinea el contorno de las nubes y de lo que pudieran ser las olas del mar. Las nuevas imágenes integran los elementos de la naturaleza (agua, tierra, aire y fuego) y refuerzan la presencia de los cuerpos en estado de desnudez y expuestos en la intemperie.

Este segundo momento, representaría para Mono González una oportunidad para incluir en esta interpretación asociada a la “historia mítica del hombre americano” los sucesos acaecidos tras el golpe militar de 1973, de manera de sumar a la obra algo así como un homenaje a las víctimas de la represión militar. Ahora bien, este elemento fundamental destaca en el significado que su autor le atribuye, cuestión que no es evidente a simple vista. Con esta aclaración volvemos a aquella dificultad descrita bajo el acápite “Primer Acto” respecto del ingreso en la institucionalidad, vale decir, ingreso en lo que en el inicio de esta investigación se señala como el arte oficial. En efecto, ahora la dificultad respecto de la borrada del texto, incluida la ausencia del título, se intensifica por la representación que se niega a su propia representación cuando asistimos a una representación que inhibe o difiere la presencia de los cuerpos de la catástrofe, esto es, la muerte como resultado de la “puesta en orden” de la

dictadura militar. Por otro lado, la inclusión de estas imágenes, vendría a reparar ese vacío en relación con la alegoría despolitizada o despolitizante, por cuanto retrotrae la presencia de los cuerpos ahora ausentes, contraponiendo la versión de 1972, cargada de lo aéreo enraizado en la tierra fértil, con las imágenes de la versión 2002, en que la tierra contiene precisamente la presencia de los cuerpos ausentes, valiendo la relación que opone lo real a la idea. Ciertamente, esta puesta en escena, aun cuando no revela a simple vista el contenido sufriente del cuerpo ausente, sugiere al menos una reflexividad que según Mono González referiría indefectiblemente a la presencia de los detenidos desaparecidos.

El cuerpo en ambos casos es el que, en última instancia, resulta afectado en el umbral del lenguaje de los opuestos. La versión de 1972 relaciona el cuerpo de la historia de los grupos sociales subalternos con el protagonismo de éstos en la época en que la obra surge, mientras la versión de 2002, relaciona el cuerpo -por ejecución o desaparición- con la negación de esos mismos grupos.⁶²

⁶² Más adelante, en la obra "Vida y Trabajo" este complejo problema tiene una reedición; sea quizás un problema que bien pueda abordarse como la particular preocupación de su autor Mono González o como una cuestión capital en la estética de los grupos subalternos cuando el proyecto político es borrado por la dictadura. El problema circula sobre la corporeidad de ese proyecto, vale decir, la que surge en la relación entre política y Estado, donde el golpe militar vendría a representar el aniquilamiento del cuerpo-estado y la represión el aniquilamiento de la conciencia-política.

2.1.2. La BRP - El Metro de Santiago.

Desde la construcción de la red subterránea, ha habido tres intentos por ingresar una obra de la BRP en algunas de sus estaciones, previos a la llegada de la obra “Vida y Trabajo”. El primer momento (1972) se halla en el intento por ornamentar la estación del metro Moneda en el gobierno de la Unidad Popular, el que no pudo concretarse a causa del golpe militar. Un segundo intento, se encuentra en la ornamentación de la estación Neptuno. Mono González recuerda⁶³ que originalmente, durante la UP, la estación sería llamada Violeta Parra, en homenaje a la artista y también a la población que llevara su nombre ubicada a un costado de la estación, la que surgiera a partir de las tomas de terreno realizadas por los pobladores, tal como se venía dando desde hacía ya varios años en la región metropolitana. El proyecto buscaba poner en concordancia un homenaje tanto a la artista como al trabajo colectivo y la lucha de las pobladoras y pobladores. Este proyecto no pudo concretarse por falta de financiamiento, pero según el director de MetroArte, Javier Pinto, mantendría su vigencia como eventual obra a realizar. El tercer intento (2007) surgió para ornamentar la estación Santa Ana. El proyecto que llevara por nombre “El Ciudadano” no se concretó, en principio por diferencias entre el artista Mono González y el Colectivo BRP.⁶⁴ Después de estos tres intentos por lograr ingresar con un mural en el metro, surge la oportunidad única para Mono González de realizar la obra mural “Vida y Trabajo” en el marco del 50° aniversario de la ACHS.

⁶³ GONZÁLEZ, Alejandro “Mono”. Entrevista. [Grabación sonora]. Santiago, 30-05-2009, Archivo MP3, 6hrs. 15min.

⁶⁴ cfr. GUERRA V., Roberto. Mural “Vida y Trabajo” del Maestro Alejandro “Mono” González. [en línea] Web: Mi Canto es un canto libre. <<http://robertoguerra.wordpress.com/2008/10/05/mural-%E2%80%9Cvida-y-trabajo%E2%80%9D-del-maestro-alejandro-%E2%80%9Cmono%E2%80%9D-gonzalez/>> [consulta: 17-03-2009]. Estas diferencias tienen importantes repercusiones que refuerza el distanciamiento entre los integrantes del Colectivo BRP y Mono González.

2.1.3. El cincuentenario de la ACHS.

Hacia ya desde un tiempo y avanzado el año 2007 que David Matthies, ingeniero comercial de la gerencia de planificación y tecnología de la ACHS, quien ha desarrollado paralelamente el oficio de cineasta (dirección y producción)⁶⁵, consideraba importante generar una intervención del espacio al interior de la estación del metro Parque Bustamante.

“Me llamaba la atención el mural [en la ex sala de espera del hospital] de la Brigada Ramona Parra y [...] había un espacio vacío en la estación Bustamante y de a poco fui plasmando la idea de qué se podía hacer ahí. Me interesaba sobre todo la perspectiva que se daba en el andén norte”.⁶⁶

David Matthies considera, además, realizar una intervención del espacio “para la conservación y difusión de la belleza”⁶⁷, en una ciudad en que el individuo, el habitante en su relación con el lugar que habita ha perdido armonía.

“Entonces, lo que hace el santiaguino ahora es vivir huyendo de donde vive”.⁶⁸

⁶⁵ David Matthies estudió teatro en la Academia de Fernando González, cine en la Universidad Católica de Valparaíso, dirección cinematográfica con Miguel Littin y también literatura en la Universidad de Santiago. En la ACHS, ha montado y dirigido las obras “La Negra Ester” de Roberto Parra y “El Abanderado” de Luis Alberto Heiremans. También es el realizador del cortometraje “Sonata” entre otras producciones.

⁶⁶ MATTHIES B., David. Entrevista personal [Grabación sonora]. Santiago, 04-05-2009, Archivo mp3, 50min. El proyecto inicial contemplaba sólo la ocupación del lado norte (desde la boletería hasta el extremo norte del andén) pero en lo sucesivo, cuenta Mono González, que convenció a los gestores para ocupar también el lado sur de la estación, cubriendo casi completamente los muros con la obra.

⁶⁷ *Ibíd.*

⁶⁸ *Ibíd.*

Este estado de precariedad es para él visible en la configuración arquitectónica y urbanística de la ciudad, la que ha descuidado entre otros aspectos la creación de los barrios en ausencia de áreas verdes, por ejemplo. De allí se refuerza la idea de un habitar sin identidad. Para Matthies, el desarrollo de la ciudad tendría que ir en concordancia de la experiencia de lo “vivable, habitable, disfrutable y armonizable” por sus habitantes.

“[...] el ser humano siempre interviene su medio, su entorno y [...] va plasmando [...] su misma vida y me surgió la idea de hacer este homenaje al trabajador, que la Asociación hiciera un homenaje al trabajador [...] porque [...] como sujeto tampoco está tan presente como objeto de canto [...] en términos poéticos [...]. Nosotros estamos cantando, últimamente, si es que existe un canto, independiente de que sea bonito o feo [...], a la riqueza, a la prosperidad, donde [...] el trabajador no es rico ni próspero, sino que es una parte que participa de esto donde todo está orientado a la riqueza que es lo que está destacando en este minuto.”⁶⁹

Junto a Felipe Valdés, arquitecto y director del Programa de Arte y Cultura⁷⁰ de la ACHS, fueron los gestores de la producción que llevó a “Vida y Trabajo” a la estación del metro.

[...] llevamos adelante la idea y empezamos como en círculo, porque la idea de él era hacer un mural en la estación del metro y conversando, coincidía con que la Asociación cumplía cincuenta años, y también, siguiendo conversando ahí en los pasillos qué buena idea sería hacer una especie de círculo en esos cincuenta años y que el gestor o el autor del primer mural fuera el que volviera a hacer el de la celebración y también bonita idea que ya no sea dentro de un edificio de la Asociación sino que esté en un lugar más público todavía [...].⁷¹

⁶⁹ *Ibíd.*

⁷⁰ Cargo que desempeña *ad honorem*, en el marco de la implementación de las políticas de la empresa en el ámbito de la Responsabilidad Social Empresarial (RSE).

⁷¹ VALDÉS, Felipe. loc. cit. El arquitecto agrega que las obras de arte no se instalan “en las oficinas de los gerentes o en oficinas privadas”, resaltando con ello el carácter público de su instalación y recepción.

Ilustración 21. Mono González trabajando los primeros bocetos del proyecto en Francia. Septiembre de 2007.



Fuente: Blog de Mono González [en línea] <http://monogonzalez.blogspot.com/2007_09_01_archive.html>

Desde mediados de 2007, contactan a Mono González para coordinar la ejecución del proyecto. Desde ese primer contacto, el artista inició su trabajo para ir armando progresivamente la secuencia de bocetos que cada cierto tiempo iba compartiendo con los gestores, mientras ellos gestionaban la presentación de la propuesta al directorio presidido por Eugenio Heiremans, quien es el principal impulsor del ingreso de obras de arte al interior de los centros y hospitales de la Asociación distribuidos en el país, para quien, “desde sus inicios hace 50 años, la [ACHS] ha buscado acercar el arte a los trabajadores chilenos. [...], con el fin de crear ambientes más gratos para nuestros pacientes y sus familiares, colaborando así a mejorar su bienestar físico y mental”⁷².

El ánimo de mejorar las condiciones ambientales de los lugares de atención se amplifica en la estación del metro por la masiva visualización del público transeúnte, que es, en su mayoría, el núcleo de trabajadores y trabajadoras que circulan por la ciudad. La interconexión del

⁷² HEIREMANS, Eugenio. Discurso pronunciado en la inauguración de la obra mural “Vida y Trabajo”. 30-09-2008.

espacio público con la población circulante reafirma lo fundamental en el diálogo sobre el acontecer de ésta.⁷³ Ciertamente, existe en Chile una preocupación por aplicar el principio de la Responsabilidad Social Empresarial⁷⁴ en el ámbito cultural.

A esta gestión se suma prontamente la coordinación con el arquitecto Javier Pinto, director de la Corporación Cultural MetroArte, quien cuenta cómo después del fallido proyecto para la estación Santa Ana, descrito más atrás, surge el proyecto “Vida y Trabajo”:

“[...] apareció el Mono González con su propuesta que a nosotros nos tomó por sorpresa por la envergadura y por el encargo pero no porque desconociéramos la relación de la Asociación Chilena de Seguridad y el Mono González, la conocíamos perfectamente bien. Y cuando supimos que Eugenio Heiremans, que representa exactamente el polo opuesto de lo que es el Mono González, tanto política como socialmente, etc. le había hecho este encargo al Mono González, creímos, de verdad, que estábamos frente a un hecho particular, muy especial. Entendimos desde la perspectiva del Mono, que era la oportunidad para dejar su trabajo en una condición de permanencia, a diferencia de esta cosa que se hace de noche, en cuatro horas, que unos

⁷³ En el trayecto que habitualmente realiza un usuario del metro se producen varios encuentros con obras de gran formato en sus distintas estaciones, generando un momento reflexivo, que bien valdría algunas reflexiones al respecto. De hecho, si además ese usuario es un trabajador o trabajadora afiliado a la ACHS y su destino es llegar a sus dependencias, ese trayecto podría adquirir otros sentidos en el encuentro anticipado con una obra financiada por la institución, a propósito de tratarse de una obra – “Vida y Trabajo”- que se halla en las afueras de la institución pero muy cerca de ella; no en vano la estación es el lugar natural de llegada. De allí, al menos, sería posible revisar esa “extensión” de la política institucional por incluir obras de arte en los edificios, ahora en las afueras, con lo que habría que revisar el proceso estético en el ámbito empresarial.

⁷⁴ Aún cuando la RSE, como principio, ha surgido de las exigencias de los *stakeholders*, esa preocupación se materializa con la voluntad de las empresas por adscribir al principio, no obstante, señalar que si bien éste fue acuñado como una respuesta a la voluntad filantrópica desinteresada, hoy es ya conocido que las empresas adscriben por su alto rendimiento como estrategia corporativa en el medio que se inserta y opera. En general, las empresas focalizan este principio en dos ámbitos: el cuidado del medio ambiente y el desarrollo cultural. En este último, cabría contar con datos para medir el desempeño de la RSE en la percepción de los usuarios de la ACHS, considerando, cuántos de ellos utiliza el metro como medio de transporte, con la correspondiente preocupación sobre la percepción de la obra “Vida y Trabajo”. Existe un estudio con carácter exploratorio y preliminar sobre cuatro obras del hospital en Santiago. cfr. TRUCCO, M., HORWITZ, N., GODDARD, M. Evaluación de impacto de las obras de arte en el Hospital del Trabajador de Santiago. *En*: Ciencia y Trabajo. Abril-Junio, 2005. 7(16):67-71. [en línea] < <http://ww3.achs.cl/cyta/> > [consulta: 15-05-2009]. Otros estudios realizados por la Corporación Cultural MetroArte, informa su director, Javier Pinto Picó, dan cuenta del impacto de la gestión cultural institucional en la percepción de los usuarios. Estos estudios no han sido publicados, operando todavía como indicadores internos no disponibles para el público.

trazan, otros rellenan y otros orillan y que por lo tanto era una dinámica de las máquinas de Ford más bien para hacer [...] el mural y aquí no, aquí había tiempo, había la posibilidad de generar fundidos, [...] de incorporar otros conceptos técnicos, [...] pero que el Mono González seguía siendo el Mono González y yo creo que esa es la mejor parte del encargo. La mejor parte del encargo es que ninguna de las dos partes que intervienen en el encargo -y nosotros ahí tomamos palco no más- le pide al otro que modifique en algo ni su pensamiento, ni su impronta, ni nada.”⁷⁵

Desde la perspectiva de la dirección de MetroArte, la obra “Vida y Trabajo” ofrecería múltiples lecturas que resultan fundamentales y acordes al arte público.

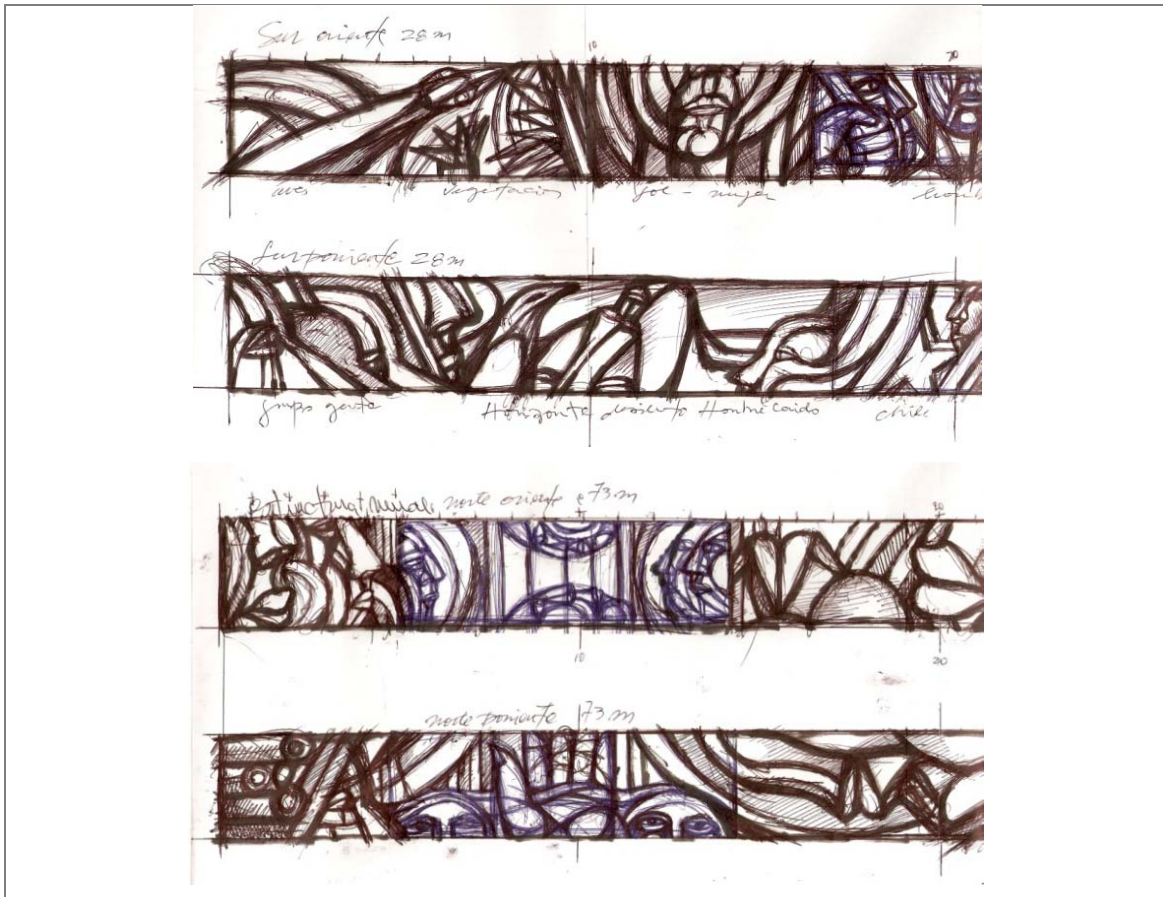
“[...] a mi me interesaba que la estación tuviera lecturas: [...] que la gente que tiene una mirada rápida sobre la obra tiene que tener una imagen, que te permita lecturas más tranquilas, que te permita descubrir cosas en el tiempo, por mucho que pasas por ahí todos los días. Entonces, la obra se estira para cubrir [...] toda la estación, los doscientos y no sé cuántos metros de largo que tiene el mural, pero a la vez, se estira en términos de que es el ser humano el que es el principal actor, están los rostros, están las manos, están los grupos humanos, están los colores, que juegan un rol muy importante. Entonces, para mi gusto la primera impresión de la obra es fundamental en el sentido de que entramos a esa obra y nos cambiaron la estación. El Mono se toma la estación.”⁷⁶

Tanto para la ACHS como para MetroArte, la obra “Vida y Trabajo”, representa un momento en que la visualidad de la BRP logra un lenguaje para la permanencia, cuestión radical considerando el carácter breve de los murales callejeros, además de la distancia del lenguaje contingente, propio de una visualidad que interpela a los espectadores en una relación algo más que estética. Ahora bien, como hemos revisado hasta aquí, este lenguaje que se orienta hacia lo “universal” aparece ya en la obra “Sin Título”, lo que reafirma la idea de que “algo sucede” en el “ingreso” a estos espacios destinados a la permanencia (también llamados “espacios del anonimato” por Marc Augé).

⁷⁵ PINTO P., Javier. Entrevista personal [Grabación sonora]. Santiago, 13-07-2009, Archivo mp3, 1hr. 27min.

⁷⁶ Ibid.

Ilustración 22. Bocetos lado sur y norte de la obra mural “Vida y Trabajo”.⁷⁷



Fuente: Vida y Trabajo [en línea] < <http://www.metrosantiago.cl/minisitio/vidaytrabajo/index.php> >

⁷⁷ El autor incluye el texto explicativo de la imagen sur. Arriba se lee “aves – vegetación – sol – mujer – hombre” y abajo “grupo gente – horizonte – desierto – hombre caído – Chile”. La estrella en este boceto sobre la palabra Chile fue cambiada de ubicación en el mural. Comparando estas ilustraciones de los bocetos con el resultado final de la obra “Vida y Trabajo”, se observa que se invirtió el sentido (izquierda-derecha) de las secciones del lado poniente. Los bocetos de estas ilustraciones dejan constancia del diseño interconectado de los lados oriente y poniente (andes y pacífico). Esta realización es sugerente para relacionar o más bien, orientar una percepción de una creación de los lados oriente y poniente a partir de un cierto diálogo en la visualidad y, por cierto, de la exposición frente a frente. Siguiendo este eventual diálogo, los extremos de las bocas sur y norte, también sugerirían un cierto diálogo. Resulta entonces, significativa la consideración del espacio cuadrangular para generar un ejercicio que relaciona los elementos a partir de la dualidad que exige la frontalidad de los lados norte y sur, como también los lados oriente y poniente.

Por su parte, para el artista Mono González, la realización de esta obra representa una oportunidad única para dejar su “testamento visual”⁷⁸ -lo que reafirma ese “característico suceder”-, el que reúne la experiencia acumulada en más de cuarenta años de trabajo continuo en condiciones que más adelante se describen en la consecuente relación del espacio público y el contexto histórico en su fundamental trabajo desde el origen de los grupos sociales subalternos lleno de “espontaneidad”⁷⁹ y durante todo el desarrollo de la Brigada Ramona Parra.

La permanencia como condición de existencia, implicaría una profunda reflexividad respecto de los recursos visuales y del sentido asociado a esos recursos. Visualidad y contexto adquieren aquí nuevas conjugaciones que serán analizadas en algunos puntos.

⁷⁸ GONZÁLEZ, Alejandro “Mono”. loc.cit.

⁷⁹ Gramsci utiliza este concepto asociado a los rudimentos teóricos que se desprenden de los grupos sociales subalternos. El autor se enfrenta a la pregunta por él expuesta “¿puede la teoría moderna encontrarse en oposición con los sentimientos espontáneos de las masas? (Espontáneos en el sentido de no debidos a una actividad educadora sistemática por parte de un grupo dirigente ya consciente, sino formados a través de la experiencia cotidiana iluminada por el sentido común, o sea, por la concepción tradicional popular del mundo, cosa que muy pedestremente se llama instinto y no es sino una adquisición histórica también él, sólo que primitiva y elemental)” cfr. GRAMSCI, Antonio. *Espontaneidad y dirección consciente*. Cuaderno XX (1931). [en línea] <<http://www.gramsci.org.ar/6/23.htm>> [consulta: 24-06-2009]

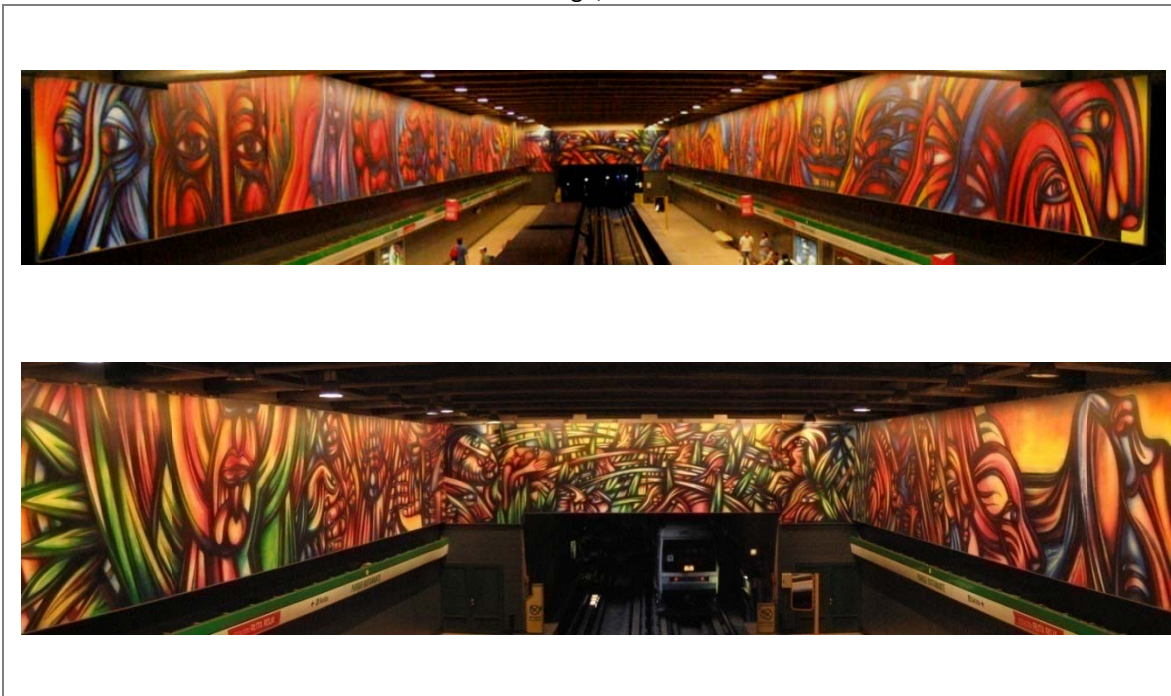
2.2. Descripción formal y espacial.

Al encontrarnos con la obra “Vida y Trabajo” en la estación del metro Parque Bustamante ciertamente se siente con agrado el colorido e intenso contraste de las líneas estilizadas del filete así como un relleno en degradé comparecen como la cita de un pasado brigadista la que sugiere la similitud simbólica pero con nuevas expresiones, teniendo a la mano los antecedentes de la obra. Esta actitud sugerente en la obra adquiere mayor importancia cuando esos antecedentes de un pasado brigadista, del trabajo anónimo, colectivo y sumatorio de la firma “BRP”, sin por ello aludir a cada uno de los co-autores de la intervención callejera, se expresa a partir de la autoría individual del artista Mono González, en la expectativa de lo novedoso, en el tratamiento de los recursos de lo subalterno y en la lectura sobre el acontecer en la actualidad hacia una crítica de la cultura.

La estación subterránea Parque Bustamante de la línea cinco de la red del Metro de Santiago, en paralelo y bajo el parque homónimo, se encuentra en la intersección de las calles Francisco Bilbao y Ramón Carnicer a pocas cuadras de la Plaza Italia, entre las estaciones Baquedano y Sata Isabel; es una de las pocas estaciones cuyos andenes tienen una altura que supera los cinco metros. Cubriendo la totalidad de los muros, antes de la llegada de la obra “Vida y Trabajo”, se podía observar el diseño en cerámica (revestimiento mural) que representaba los árboles del parque dispuestos sobre un fondo blanco. Lamentablemente, este trabajo fundido a la arquitectura del lugar fue pintado de color gris oscuro y reemplazado por la obra que se despliega a lo largo de cada uno de los muros desde el borde superior y hasta aproximadamente la mitad de la altura total, a unos cuarenta centímetros del letrero que contiene el nombre de la estación y que se extiende por todo el andén, excepto por el espacio que ocupa la plataforma de hormigón en la que se ubica la boletería, el ingreso a la estación y a

los andenes, lugar desde el cual se obtiene una visión panorámica y parcial, de cada lado del mural, norte y sur.⁸⁰

Ilustración 23. Mural “Vida y Trabajo”, lados sur y norte de la estación del metro Parque Bustamante, Santiago, 2009.



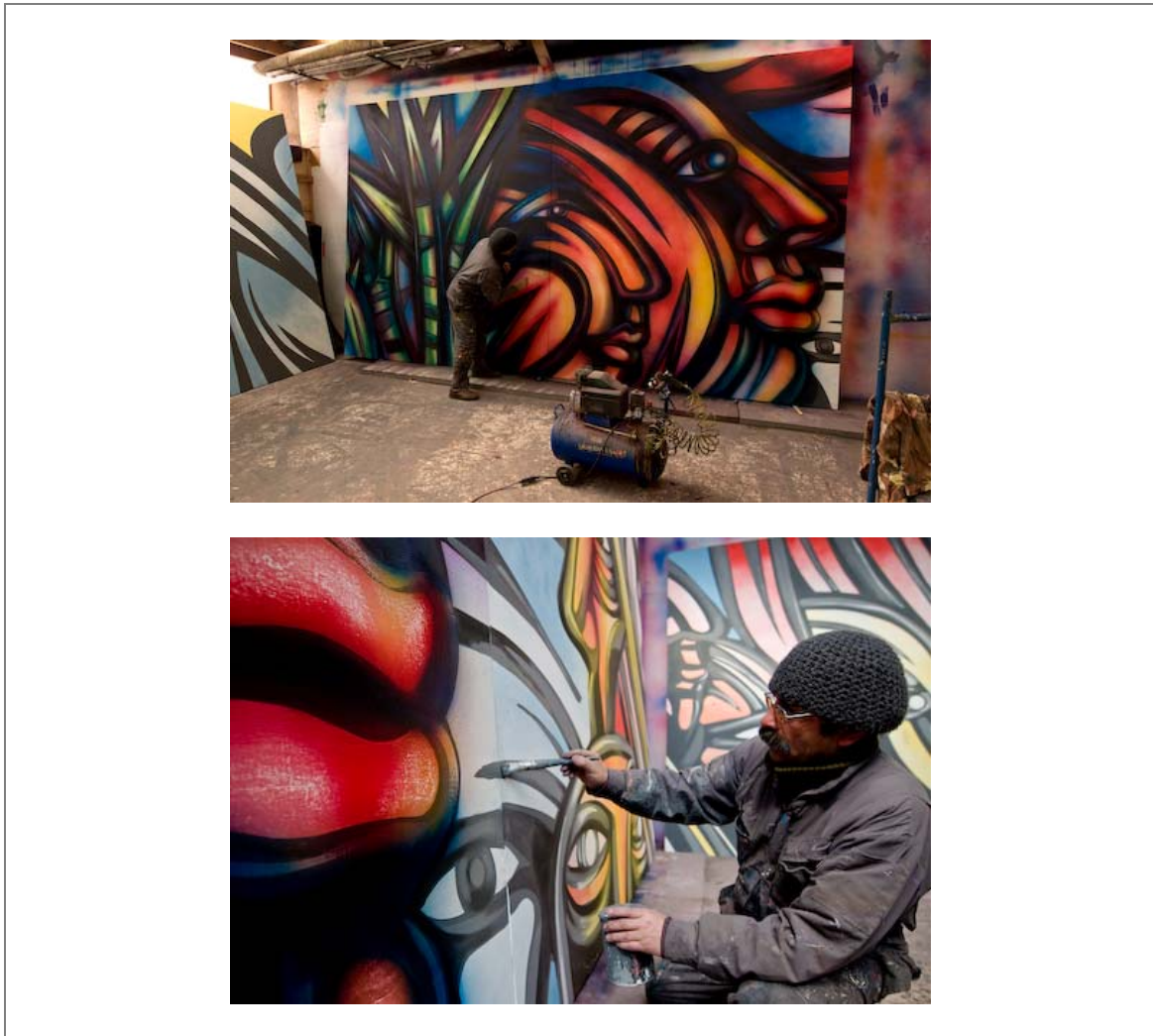
Fuente: Archivo Rodrigo Poblete Eriza.

La obra mural está realizada con acrílico, pintura a la piroxilina y barniz opaco de alto tráfico sobre tela aplicada a una plancha rígida de madera terciada con tratamiento ignífugo sobre una estructura de fierro que está sujeta por unos soporte adheridos al muro. Está compuesta por 92 paneles de 3 metros de altura por 2,44 metros de ancho, que cubren 223 metros lineales y una superficie total de 673 metros cuadrados. La obra se distribuye en dos paneles de 75 metros de largo en el extremo norte andes y pacífico de 3 metros de alto, dos paneles en el

⁸⁰ La ubicación en altura, por una parte genera una atmosfera aérea pero también resulta invisible para los usuarios que transitan cabeza agacha.

extremo sur andes y pacífico de 25 metros de ancho por 2,80 metros de alto y dos embocaduras de los túneles sur y norte de 13 metros de ancho por 3 metros de alto.⁸¹

Ilustración 24. Mono González en su taller trabajando en la sección del lado sur poniente.



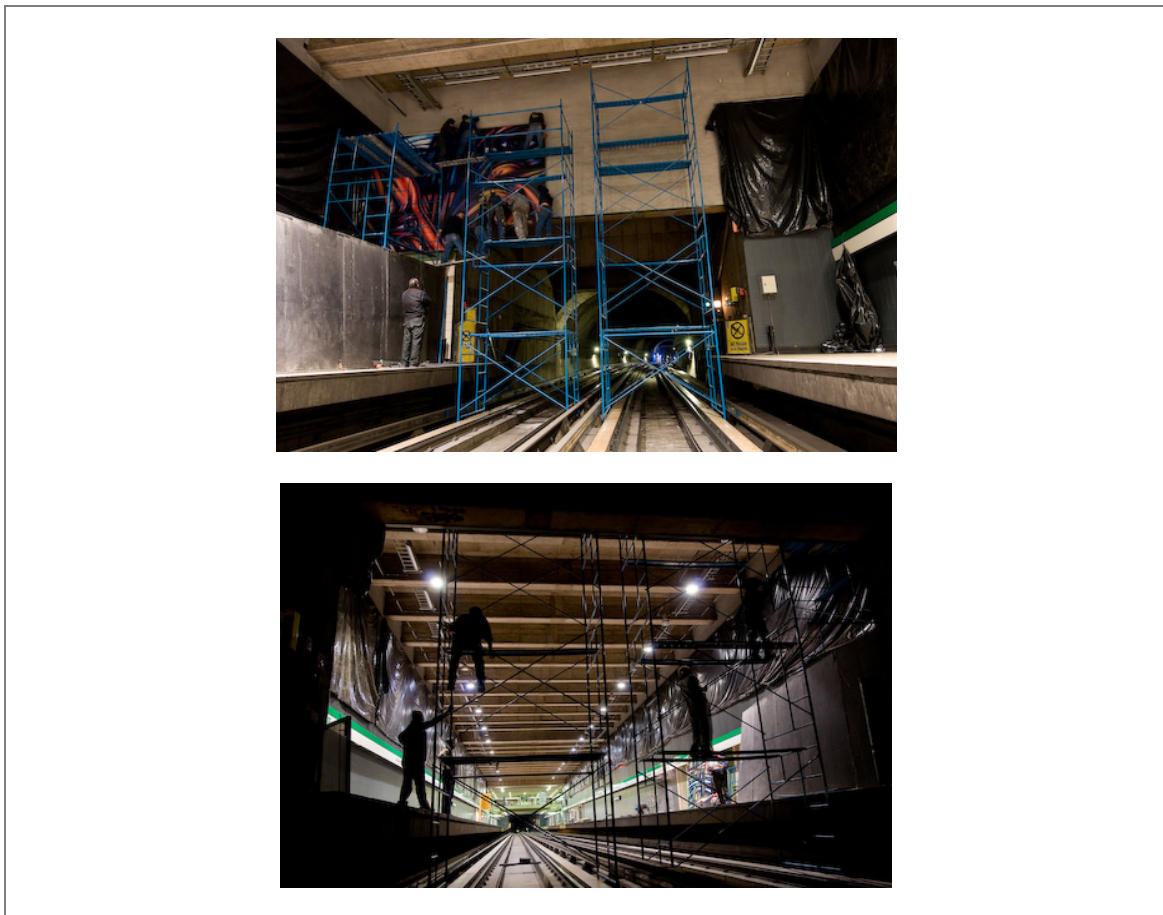
Fuente: Cultura en Movimiento [en línea]

<http://www.culturaenmovimiento.cl/mambo/index.php?option=com_content&task=view&id=1543&Itemid=25>

⁸¹ Mono González agrega que además los paneles fueron colocados con una leve inclinación despegándose el panel en todo el borde superior. El autor explica que es una técnica aprendida con Roberto Matta en el mural “El primer gol del pueblo chileno” de la comuna de San Joaquín en Santiago y utilizada para facilitar una mejor conservación ya que la inclinación impide la adherencia de polvo además de evitar la humedad.

En la esquina inferior izquierda del panel sur oriente, la obra tiene los nombres del autor junto a sus colaboradores: Sebastián González, Marcos Espinoza, Rodrigo Vargas, Matías Noguera, Angélica González, Tamara Simpson, Juan Vega y Pabla González. Junto a este grupo de colaboradores y colaboradoras, el artista trabajó durante nueve meses, lo que se tradujo en jornadas completas de trabajo colectivo en su taller de la comuna de La Florida, coordinándose con los gestores David Matthies y Felipe Valdés, representantes de la ACHS y Javier Pinto de MetroArte además de la empresa que estuvo a cargo del montaje (colocación de los soportes metálicos en el muro y de los paneles).

Ilustración 25. Instalación de los paneles en boca norte del túnel.



Fuente: Cultura en Movimiento [en línea]

<http://www.culturaenmovimiento.cl/mambo/index.php?option=com_content&task=view&id=1544&Itemid=25>

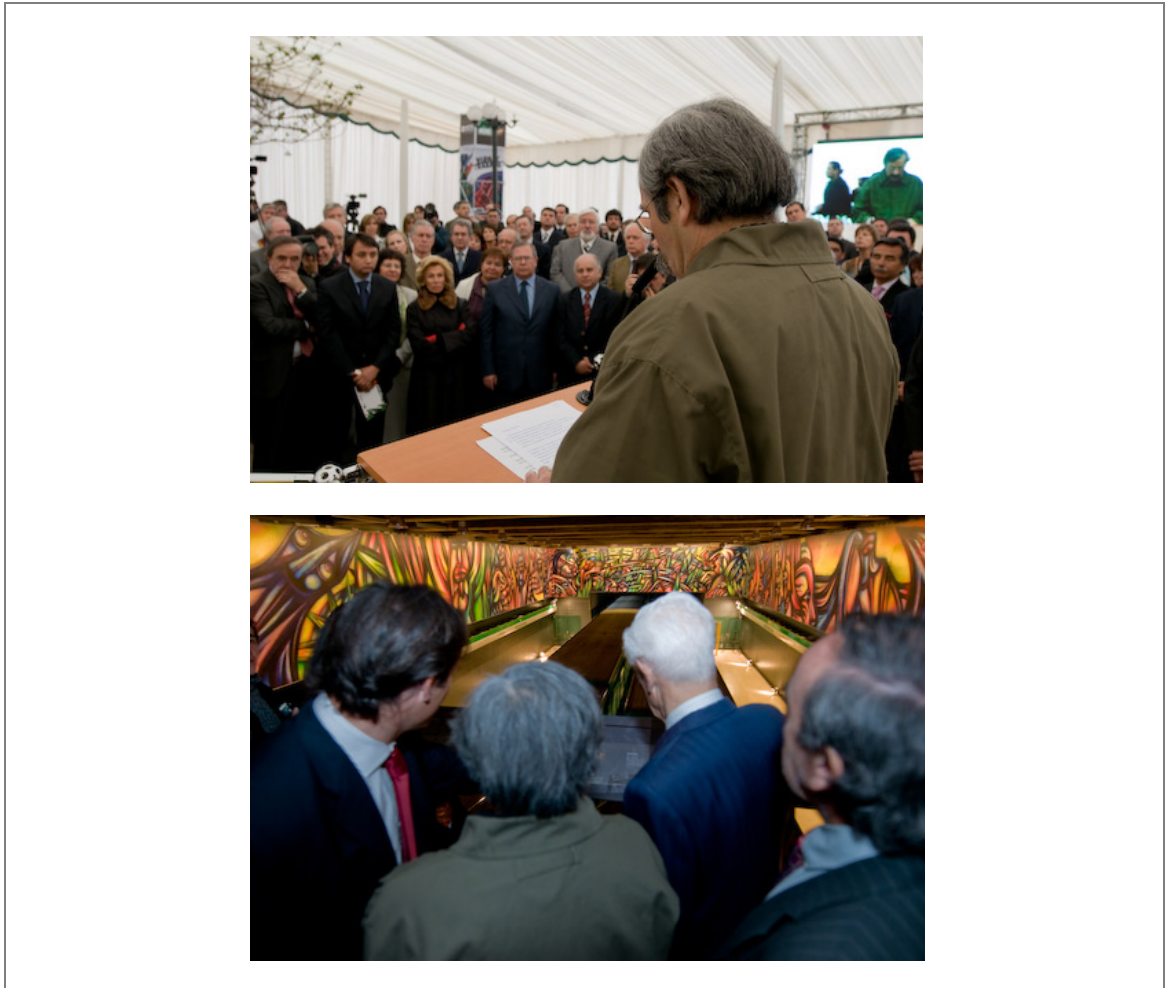
2.3. Inauguración.

Después de nueve meses, en el mes de septiembre de 2008 se concluye la obra con un poco de retraso, ya que, originalmente, la inauguración habría estado planificada para la conmemoración del Día Internacional del Trabajador, en mayo, pero la magnitud de la obra impidió ser terminada en esa fecha. Avanzado el mes -después de las fiestas patrias- se inicia el montaje de la obra la que por vez primera sería posible observar en su totalidad por su creador, colaboradores y gestores.

La inauguración de la obra ya instalada completamente en la estación Parque Bustamante se realizó el día 30 de septiembre de 2008, en las afueras de la estación, frente al ingreso del Hospital del Trabajador. Al lugar asistieron los directivos de ACHS y Metro, invitados e invitadas del ámbito de la cultura⁸² y representantes de organizaciones de trabajadores, así como amigos y familiares del artista, además de sus colaboradores.

⁸² Se aclara que esta presencia no tiene notorias repercusiones en el ámbito de la reflexividad en el arte (crítica, teoría y estética del arte), lo que bien pudiera deberse a una falta de interés, lo que no sería distinto a la negación *per se* de la crítica especializada. Felipe Valdés señala que la obra, posteriormente a su inauguración “no ha despertado la resonancia que yo esperaba. [...] y es quizás por lo mismo del Mono. Que el Mono es modesto. [...] tú lo miras y [...] es como cuando un carpintero te muestra cómo está uniendo, está ensamblando dos maderas, él habla con la misma naturalidad, como si no fuera nada especial, no le da tanta importancia, él es un trabajador del arte, él dice eso, ‘yo soy un trabajador del arte’”. cfr. VALDÉS, Felipe. loc. cit.

Ilustración 26. Inauguración de la obra “Vida y Trabajo”. Parque Bustamante, 30-09-2008.



Fuente: Cultura en Movimiento [en línea]

<http://www.culturaenmovimiento.cl/mambo/index.php?option=com_content&task=view&id=1545&Itemid=25>

Este “acontecimiento” fue cubierto por la prensa escrita difundiéndose su importancia en tanto la obra es el resultado y la síntesis de más de cuarenta años de experiencia acumulada por el artista Mono González. Algunos titulares de la prensa capitalina en los días previos y después de la inauguración señalan lo siguiente:

- “MURAL ‘VIDA Y TRABAJO’: Nace un gigante en el metro”. *El Mercurio*.⁸³
- “Se destapa el mural más grande del país. Metro Parque Bustamante albergará simbólica obra de 673 metros cuadrados”. *Publimetro*.⁸⁴
 - “Inauguran el mural más largo del país en estación de Metro Parque Bustamante”. *La Tercera*.⁸⁵
 - “El artista visual homenajea a todos los trabajadores del país en mural gigantesco. ‘Mono’ González: ‘Este testamento visual es de todos los ausentes’”. *La Nación*.⁸⁶
 - “Arte popular en el Metro”. *Revista Caras*.⁸⁷
 - “ACHS y Metro inauguran mural en homenaje a los trabajadores”. *El Mercurio*.⁸⁸

Los titulares de prensa de la lista anterior ponen el acento, en términos generales, en la magnitud de la obra (*El Mercurio* y *La Tercera*), en el acontecer de la vida empresarial (*El Mercurio*), en el ingreso de la obra en el metro bajo el rótulo de arte popular (*Revista Caras*) o en el sentido que contiene la obra en tanto testamento visual de los ausentes (*La Nación*). En principio, la cobertura de los medios dice relación más bien con el acontecer empresarial que con el devenir del arte muralista callejero, de allí el rótulo de arte popular, por cuanto asocia elementos que tienen que ver con un público en particular y con la identificación de éste con un arte que contendría un lenguaje común, más entendible quizás. No obstante, poco se dice de otras repercusiones, en particular de las sociales, desde la perspectiva de “representar” lo subalterno como la expresividad de las disidencias al pensamiento hegemónico a lo largo de la historia, sumando que poco se dice de la posición política de su autor, no por desconocida sino todo lo contrario. Todo lo anterior nos permite entender que la inauguración de la obra se enmarcaría en el ámbito de los posicionamientos empresariales respecto de adherencias a

⁸³ Por Daniela Silva Astorga. *El Mercurio*. Santiago de Chile. 26-09-2008.

⁸⁴ Por A. Figueroa. *Publimetro*. Santiago de Chile. 29-09-2008. p.11.

⁸⁵ Por Denisse Espinoza. *La Tercera*. Santiago de Chile. 30-09-2008. p.45.

⁸⁶ Por Susana Freire. *La Nación*. Santiago de Chile. 01-10-2008.

⁸⁷ Arte popular en el Metro. *Revista Caras*. 10-2009.

⁸⁸ *El Mercurio*. Santiago de Chile. 11-10-2008.

paradigmas que promueven el financiamiento de obras de arte en sus instalaciones y edificios, o bien en la articulación de experiencias estéticas en los usuarios y transeúntes.⁸⁹

⁸⁹ Es en las entrevistas a los gestores del proyecto donde se hace mención del momento inaugural como un “hecho particular” en el cual el “encuentro” del presidente de ACHS, Eugenio Heiremans y el artista Mono González representaría no sólo el encuentro de dos personas, sino particularmente el encuentro [y diálogo] de dos posiciones social y políticamente opuestas. Javier Pinto recuerda: “Me tocó estar al lado de Claudio Di Girolamo quien me dijo ‘Javier, en estos momentos estamos enfrentados a la verdadera reconciliación’ [...] Y le dije ‘mira, no se escuchan estas cosas normalmente, esto es, de verdad, como para guardarlo’”.

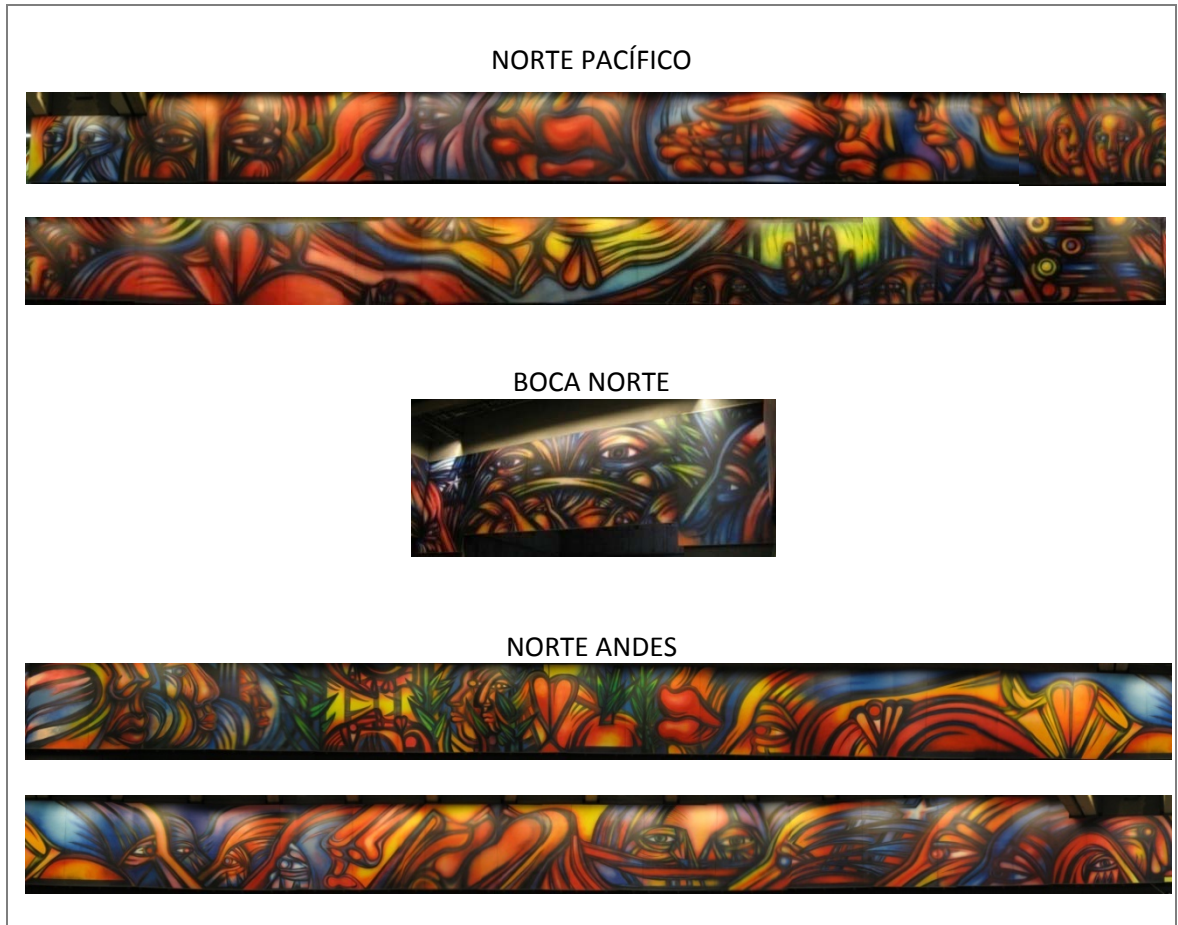
2.4. Visibilidad de la obra “Vida y Trabajo”.

Ilustración 27. Obra mural “Vida y Trabajo”, Lado sur, andes, boca del túnel y pacífico.



Fuente: Archivo Rodrigo Poblete Eriza.

Ilustración 28. Obra mural “Vida y Trabajo”, lado norte, andes, boca túnel y pacífico.



Fuente: Ibíd.

Mono González dijo un mes antes de la inauguración del mural para un medio capitalino:

“Habrán íconos que yo creé en la época de la Brigada. Habrá un simbolismo y algunas referencias históricas. Hay, por ejemplo, una matanza que podría ser la de Santa María de Iquique, pero no hay personajes históricos como en el muralismo mexicano. Habrá rostros americanos, pero sin el carácter indigenista de la obra de Guayasamín. El indígena está, pero están todos. Es una representación abierta que invade el espacio, pensada, como en la calle, para ser vista a distintas velocidades, tal como sucede en la ciudad”.⁹⁰

El autor da cuenta de elementos significativos para la comprensión de la visualidad de la obra “Vida y Trabajo”, sin por ello entrar en algo así como el significado de la obra, sino significativos en tanto anuncian aquello a lo cual refiere su reflexividad y los recursos conjugados. Añade que no se trata de una representación de procesos específicos de la historia, sino de una visualidad que sintetiza a través de símbolos, el grueso de la historia de los movimientos sociales protagonizados principalmente por grupos sociales subalternos. Afirma también la presencia de las influencias de los artistas más reconocidos en el muralismo mexicano o en el tratamiento de los rostros con fuertes rasgos étnicos. Cuando el autor sostiene que la obra es una “representación abierta” deja de manifiesto la complejidad para abordar su contenido, alejándose de la pintura histórica y también de la ilustración contingente semejante a la tradición brigadista de los sesenta y los setenta. Es precisamente esa complejidad la que ha instado en esta investigación a reunir diversas opiniones, principalmente de quienes estuvieron más cerca del proyecto, representando a las dos empresas comprometidas en éste.

En la estación Parque Bustamante se instalaron dos placas explicativas a cada lado -norte y sur- con las imágenes completas de la obra y una selección de siete fragmentos con textos que

⁹⁰ ANINAT, Magdalena. *El testamento del primer brigadista*. Qué Pasa. Ed. 02-08-2008. p.65

apoyan una primera aproximación hacia el “sentido” de la obra. Los textos pertenecen a la periodista Magdalena Aninat⁹¹.

“El mural ‘Vida y Trabajo’ reúne cuatro décadas de trayectoria en el muralismo del artista Alejandro ‘Mono’ González. Esta obra -que se enmarca dentro de la celebración de los 50 años de Asociación Chilena de Seguridad- rinde homenaje a los trabajadores del país a través de la presencia del ser humano en la construcción de su destino.

Las figuras de marcado trazo negro y llamativo cromatismo, hablan simbólicamente de amor, muerte, trabajo, revoluciones, naturaleza, sensualidad y vitalidad. Cuadro a cuadro, manteniendo un ritmo visual donde se intercalan densidades y descansos, el mural va formando, como en el cine, una sola visión donde aparece el rostro humano que busca recuperar su protagonismo dentro de una sociedad deshumanizada.

Este mural fue concebido para la estación Bustamante del metro. Por ello, la obra ocupa visualmente todo el espacio, jugando con las perspectivas y permitiendo al espectador develarla a través de distintas lecturas.

Tras cuatro décadas realizando murales, el artista ha creado esta obra como su testamento visual. Aquí se resumen las lecciones aprendidas desde su formación autodidacta, sus estudios de Diseño Teatral en la Universidad de Chile y su labor como uno de los fundadores de la Brigada Ramona Parra, agrupación que entre 1968 y 1973 pintó murales en las calles. De este arte rápido y espontáneo en su elaboración, surgió la iconografía de una obra marcada por la intensidad de los colores, la síntesis de las formas y el mensaje directo para un espectador en tránsito.

Entre las pocas obras de González que han perdurado en el tiempo está el mural Sin Título realizado en 1972 en conjunto con la Brigada Ramona Parra, en el vecino Hospital del Trabajador de Santiago. A pocos metros de distancia, ambos murales dan cuenta de la evolución del artista y de su insistencia en resaltar el ser humano en su universo creativo.”⁹²

La presencia del ser humano es definida de manera proactiva en su relación con el hacer en proyección hacia el futuro, como articulador de sentidos, sea para confirmar los preexistentes o para rechazarlos de modo irrevocable. Bajo el concepto de lo “humano” se inscribiría, por una parte, el homenaje a los trabajadores y trabajadoras y, por otra, la síntesis de la

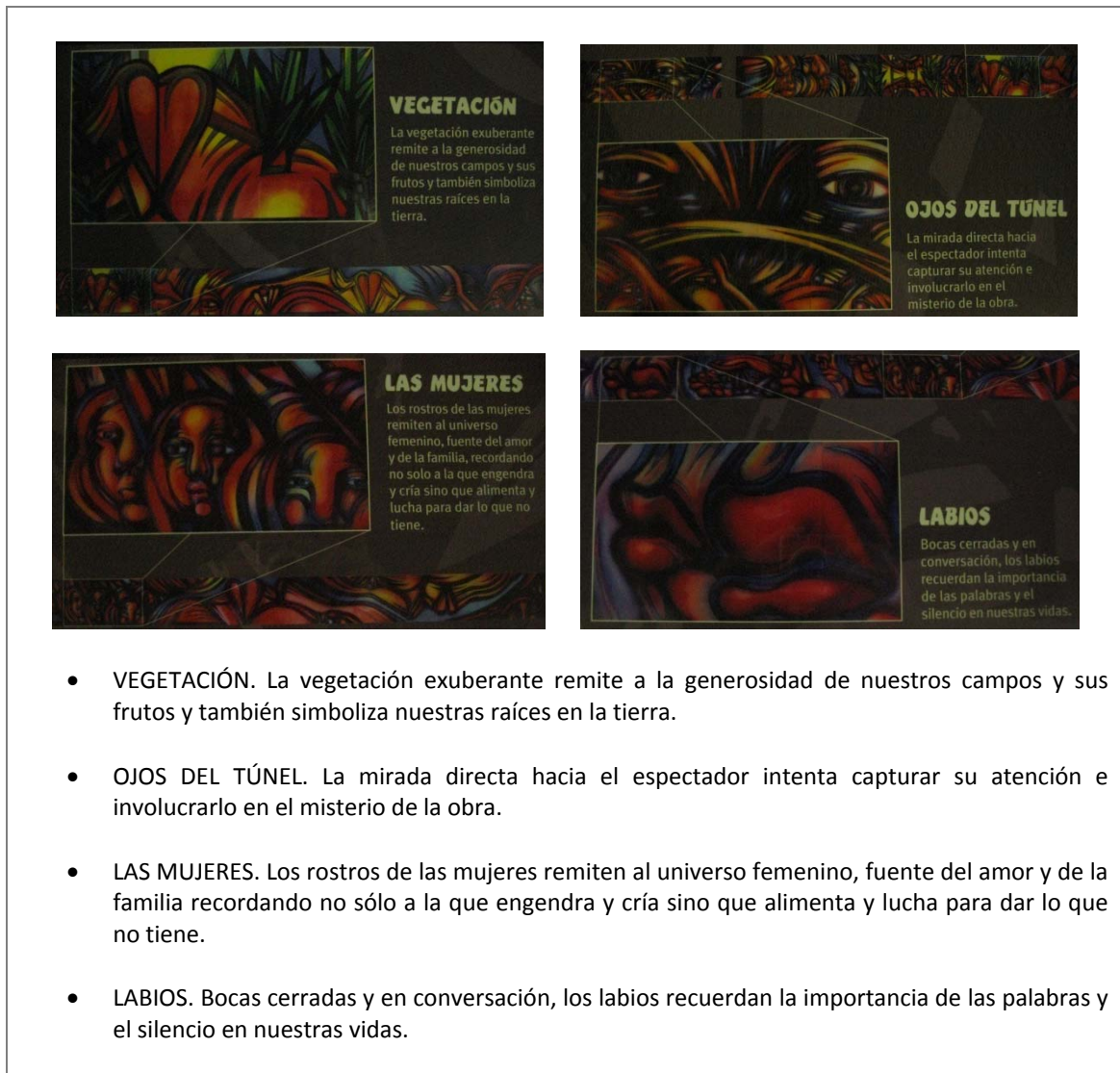
⁹¹ Licenciada en Comunicación Social y Periodista de la Pontificia Universidad Católica de Chile, especializada en artes visuales. Diplomada en Administración Cultural en Artes Visuales en la Universidad de Chile. Junto a Macarena Murúa, ha editado los textos del Museo Virtual de la ACHS.

⁹² ANINAT, Magdalena. Texto de la obra permanente “Vida y trabajo”. Estación del metro Parque Bustamante.

experiencia del autor acumulada en un periodo de 40 años lo que resulta verosímil, no obstante, pareciera no quedar claro el carácter subalterno, cuyos rendimientos podrían ser despojados en el contenido que se anuncia en el ámbito de lo “universal”. La obra se inscribe en el relato de un devenir muralista y su visualidad en un “lenguaje universal”, en tanto el ser humano sería el contenedor de la “fuerza” que moviliza la historia, lo que ubicaría al sujeto en las caracterizaciones graduadas de acuerdo a la intensidad de esa capacidad transformadora, vale decir, lo “humano que busca recuperar su protagonismo dentro de una sociedad deshumanizada”. De aquí se sigue la idea de un “malestar”⁹³, contingente o vigente, producto o antecedente de “una sociedad deshumanizada” en la que el ser humano habría perdido su capacidad transformadora. El protagonismo en la sociedad contemporánea se encontraría en un estado de baja intensidad.

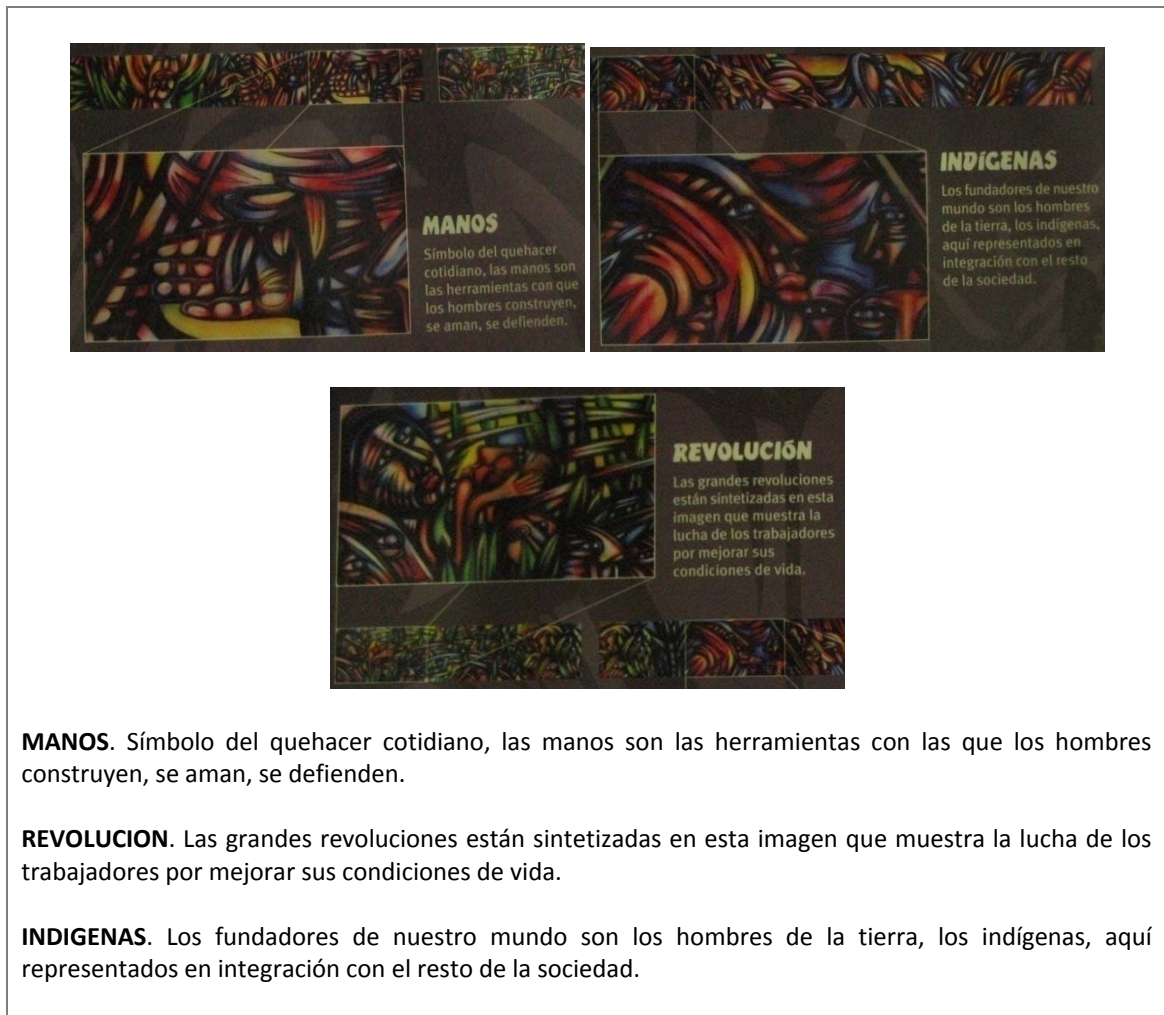
⁹³ El concepto se usa aquí en el sentido en que el filósofo y profesor guía de esta tesis, Sergio Rojas Contreras lo ha abordado en sus reflexiones sobre ‘la estética del malestar’. cfr. ROJAS Contreras, Sergio. *Estética del malestar y expresión ciudadana. Hacia una cultura crítica*. Ponencia inaugural del Seminario Internacional “Ciudadanía, Participación y Cultura”, organizado por el Consejo Nacional de la Cultura y realizado en el Centro Cultural Palacio La Moneda. 5 y 6 -10-2006. 12p.

Ilustración 29. Imágenes de la presentación en la estación Parque Bustamante, lado norte.



Fuente: De la presentación de la obra mural "Vida y Trabajo" en la Estación del metro Parque Bustamante.

Ilustración 30. Imágenes de la presentación en la estación Parque Bustamante, lado sur.



Fuente: Ibíd.

“Las figuras de marcado trazo negro y llamativo cromatismo -dice Magdalena Aninat-, hablan simbólicamente de amor, muerte, trabajo, revoluciones, naturaleza, sensualidad y vitalidad” y las siete escenas seleccionadas expresan ese simbolismo. Ahora bien, la conjugación de los sentidos -tacto, visión y gusto- implicaría un referente sobre la percepción como configuradora de subjetividad, pero sumado a cuatro referentes que han estado en la preocupación de los grupos subalternos -a partir de las reconfiguraciones de las luchas sociales desde el decaimiento de la Guerra Fría- sobre el acontecer del medio ambiente, de la

perspectiva de género, de la revolución como propuesta de transformación-transgresión y del posicionamiento de los grupos étnicos.

A la presentación de la estación, se suma el sitio web dedicado a la obra, el que contiene un dossier con la ficha técnica, la biografía del autor, una galería de imágenes y un video que resume el proceso. Además, se incluye la obra en el catálogo [en línea] de Metro Cultura con el siguiente texto:

“El mural “Vida y Trabajo”, obra realizada por Alejandro “Mono” González, es un homenaje a la vida. La figura del ser humano es el eje central de este trabajo que sugiere la infinita capacidad de los hombres y mujeres para crear esperanza y vida. En ella se despliegan una serie de metáforas y elementos conceptuales que estimulan las sensaciones del espectador, configurando una obra única, testamento visual de una iconografía e identidad gráfica propia de nuestro país”.⁹⁴

“Vida y Trabajo” surge como una obra distinta a las realizadas por Mono González en el último tiempo en los distintos espacios públicos, tal como se ha observado, las que mantienen en gran medida el estilo gráfico característico de la BRP histórica. El escenario actual es distinto -en el más amplio sentido- pues no se trata del muro en la calle, sino de un espacio cerrado disponible para los usuarios del metro en el interior de una de sus estaciones. Está presente en un espacio de uso público pero con la administración y tratamiento de los espacios privados. Se trata de un espacio público, en tanto lugar de paso, tránsito, conexión, espera, encuentro, entrada y salida para transitar entre el norte y el sur o, entre el oriente y el poniente, al centro de la capital -y del trabajo- o hacia la periferia -hábitat de los/as trabajadores/as-, en las llamadas comunas dormitorio de la ciudad. La disposición simbólica en la obra recobra nuevos sentidos en sus co-habitantes del espacio callejero, en los pasajeros del metro, en el diálogo interpretativo que se reactiva en distintos niveles y velocidades para re-significar el acontecer de los recorridos. Una de las reflexiones posibles para aproximarse a lo que hemos llamado “una estética de lo subalterno” dice relación con la re-significación de algunos elementos de la

⁹⁴ Vida y Trabajo. MetroArte. Portal Metro de Santiago. [en línea] <
http://www.metroantiago.cl/metro_arte_detalle.php?id=c16a5320fa475530d9583c34fd356ef5>
[consulta: 15-04-2009]

“espontaneidad” gramsciana, concepto al que se ha hecho mención. Entonces, el presente se hallaría en un estado des-movilizado, cuestión que refiere a la dispersión de los grupos subalternos, particularmente cuando el campo pragmático, vale decir, la realidad donde todo sucede, es mediatizado para un consumo de imágenes “reales” vaciadas, en principio, del asombro, a la vez que se les exige, paradójicamente, “más realidad”. La “dispersión” tendría para la crítica rendimientos que complican el entendimiento de la unidad histórica (gramsciana), dada su condición fragmentaria, lo que tiene un efecto distorsionador. De allí, por ejemplo, el eventual riesgo de relegar la historia a una específica condición de la memoria, a la que sólo es posible acceder al “memorializar” el pasado hacia una percepción “depurada” de la historia de los grupos sociales subalternos en Chile. En cierto modo, es posible que la obra se vacíe de la literalidad o narratividad histórica para alejarse de la mediatización con que la realidad es banalizada en la actualidad para destacar o insistir sobre el peso de la realidad, incontenible por los discursos dominantes -del pensamiento hegemónico- y a su vez, se constituya como un acto de liberación, en tanto, heredera de un estilo brigadista y callejero pero no sujeta a éste. Estos cambios es posible apreciarlos en la presencia del trazo negro, ahora resultante de la sumatoria de los colores primarios de la paleta degradada también en grises, en contraste con su antecedente negro de tarro. Este trazo negro, además de definir los contornos, señala líneas “huérfanas” que indican los pliegues de la piel, intensificando los rasgos de rostros y manos. Esto, sumado al tratamiento del color, resalta cierto carácter orgánico, cuestión que el tratamiento plano en los sesenta y setenta no sucedía. La inclusión del degradé y las veladuras con una técnica combinada de superposición de capas pictóricas, remoción de pintura con lijas y el uso de compresor, generan, como conjunto de técnicas, un efecto de borradura, perceptible a una menor distancia de la obra y, a su vez, crean una atmósfera aérea. En ésta, los rostros, ojos y manos, son entrelazados por la vegetación, vale decir, por la naturaleza, la que señala sus capacidades generadora, fecunda, mimética y de abrigo, en el sentido en que su interacción con los cuerpos es puesta en convivencia.

El lenguaje de la obra revela síntesis y mezclas, la brocha es la cita del trabajo obrero [remite al carácter artesanal en la relación sujeto-obrero] y el compresor la del trabajo posmoderno del grafiti [remite al carácter funcional en la relación sujeto-funcionario]. En la

actualidad, el “malestar” en el lenguaje de cada territorio de la trama urbana, la identidad construida con la memoria dañada, siempre aparece en el relato del contenido que llena los breves espacios de esa trama. La obra traería el pasado como estimulador del presente reactivando los dispositivos metafóricos para una comprensión indirecta. Su destino sería la perdurabilidad, rompiendo de paso con otro elemento significativo del muralismo callejero, la brevedad. En el primer capítulo se da cuenta del proceso de rotación y reciclaje del muro como soporte gráfico, destacando entre varias características la precariedad, la rapidez en la ejecución, la ausencia mayoritaria de formación artística, la acción subversiva a riesgo de vida, cuestiones troncales como recursos y contenidos del oficio muralista, características de lo que podría llamarse el perfil del muralista brigadista callejero. Desde su origen el muralismo callejero de la BRP y las demás brigadas se instala como una puerta abierta al diálogo crítico con la sociedad, de allí la importancia de multiplicar su trabajo a lo largo del país, replicando los bocetos y creando en cada zona una identidad propia. El escenario de ese diálogo ha sido el espacio abierto de la calle, el que a su vez sería, para Mono González, el “taller abierto de la calle”⁹⁵, donde se reunían las experiencias que fueron dando forma al trabajo brigadista. Junto a ello, la magnitud de la obra -la monumentalidad- exige un esfuerzo mayor en la intención de una lectura rápida; este factor sería decisivo para la crítica sobre el acontecer por el carácter fragmentario de las escenas constitutivas de la obra, lo que es resaltado con las múltiples miradas que se dirigen directo al espectador en una sugerente interrogación. Si el “ser humano” ocupa el eje central de la obra, amerita esta afirmación una revisión sobre su disposición formal, en cuyo análisis entraría, entre otros aspectos, su ubicación en la perspectiva de los grupos sociales subalternos. Esto no quiere decir que se anteponga a la lectura la expectativa de la disidencia contra el pensamiento hegemónico como la única ruta posible de comprensión, sino la sugerente fragmentación del cuerpo, insistiendo en los sentidos -tacto, olfato, gusto, y visión- que refieren a ellos en estado de desconexión pero en búsqueda de encuentro en el gesto que les relaciona, o bien en la fusión con que se unen entre sí. Si la presencia del cuerpo aparece como la re-articulación de la memoria, los signos de ese cuerpo enuncian la imposibilidad de comparecer como una totalidad del sentido; es decir, a la

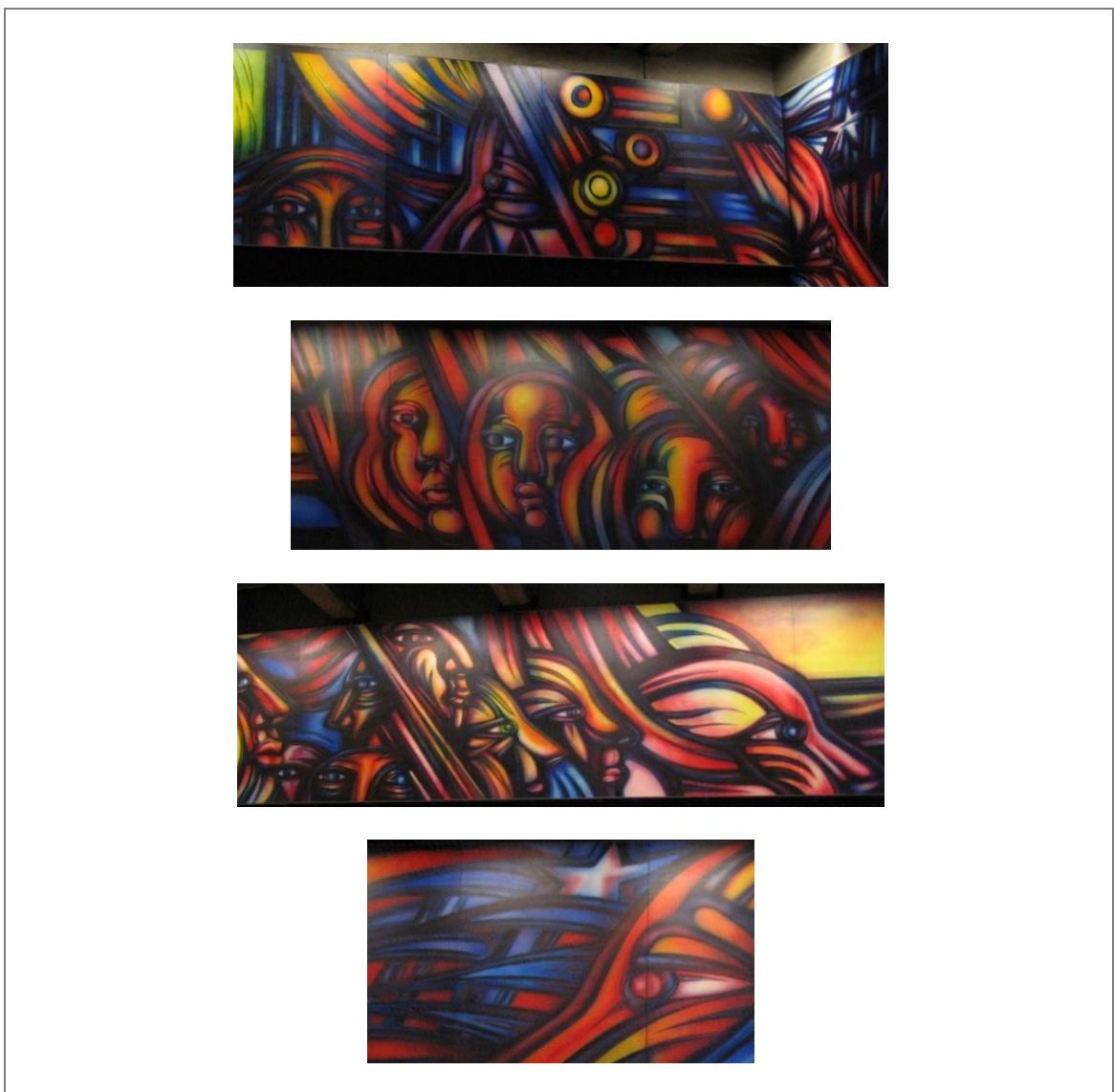
⁹⁵ GONZÁLEZ, Mono. loc. cit.

fragmentación le es consecuente la dificultad para la percepción. De esta idea se tiene que la reflexividad de la obra se relaciona con un proceso que, de suyo, ha devenido por sucesivos “filtros” que en cierto modo re-ubican el fracaso de la “totalidad” en el horizonte de la experiencia política de los grupos subalternos de los sesenta y setenta, en lo que ahora tendríamos como el fracaso de la realización del ser humano, en el contexto actual de una sociedad deshumanizada en el crítico estado del capitalismo posmoderno.

CAPÍTULO III. REFLEXIONES HACIA UNA ESTÉTICA DE LO SUBALTERNO.

3.1. Espontaneidad y malestar.

Ilustración 31. Disposición de banderas en distintos sectores de la obra.



Fuente: Archivo Rodrigo Poblete Eriza.

“Hubo muchos pendones coloridos ondeando al viento de los siglos y las batallas en Oriente y Occidente. Se untaron en rojos torrenciales. No hicieron más felices a los hombres.

Hubo la tristeza en el de *profundis*, rodeando al yacente Conde de Orgaz, revestido con su armadura, circundado por monjes negros y semblantes cetrinos de caballeros con brocados de oro, que eran adornos de la muerte.

Toda pintura es una criatura de la realidad y de la fantasía de su padre.

También lo son estas 14 banderas de arte, documentos artísticos de la época, notas plásticas sobre un acontecimiento multitudinario. Los lienzos reproducidos en nuestra *plaque* son momentos de la historia que pone la mano y aplica el pincel para evocar un día de sol tras la noche de 16 años.”⁹⁶

“En el movimiento “más espontáneo” los elementos de “dirección consciente” son simplemente incontrolables, no han dejado documentos identificables. Puede por eso decirse que el elemento de la espontaneidad es característico de la “historia de las clases subalternas”, y hasta de los elementos más marginales y periféricos de esas clases, los cuales no han llegado a la conciencia de la clase “para sí” y por ello no sospechan siquiera que su historia pueda tener importancia alguna, ni que tenga ningún valor dejar de ella restos documentales.”⁹⁷

“Pero la necesidad de “nuevas formas de habitar la ciudad” surge de un malestar que no es traducible a necesidad, un malestar que el individuo no puede elaborar discursivamente como propio, y que por lo tanto no puede ser atendido conforme a la manera en que el Estado aborda el tema de *lo público*. Este concepto se torna entonces problemático para nosotros, porque ya hemos comenzado aquí a hablar de un malestar que no puede traducirse en el lenguaje de lo público, y que por lo tanto -aunque sea paradójico- sólo puede expresarse tomándose lo público como por “asalto”: *hacerse lugar*.”⁹⁸

Más arriba hacíamos mención a la idea de “re-edición” de los elementos significantes en la obra “Vida y Trabajo” para destacar que reconocemos en principio la nueva visualidad, la que

⁹⁶ TEITELBOIM, Volodia. *14 Banderas*. Presentación del catálogo de la acción “Banderas de Arte”, realizada con ocasión del 68° Aniversario de PC chileno en el Estadio Santa Laura el 13-01-1990. p.5. Esta acción fue gestionada por Mono González. Inicialmente, según cuenta el artista, estaba pensada para colocar las telas en palos como banderas pero que no habría sido posible debido al fuerte viento que se encajonaba en el estadio, por lo que se optó por colocar las telas con las intervenciones de los artistas al modo de los pendones.

⁹⁷ GRAMSCI, Antonio. *Espontaneidad y dirección consciente*. Cuaderno XX (1931). op. cit.

⁹⁸ ROJAS Contreras, Sergio. *El espacio “inhabitable”: ¿ocupar o desbordar? [Apuntes para una reflexión sobre el malestar]*. Ponencia de la mesa Infiltraciones temáticas y nuevas formas de habitar la ciudad, en el Seminario “Disoluciones sobre Prácticas Urbanas: Lógicas Proyectuales e Imaginarios Urbanos”, organizado por el colectivo Apariencia Pública, Universidad Central. 30-10-2007. p.4

aquí resuena en la ocupación del espacio cerrado de la calle. Si la acción “Banderas de Arte” surgió como un “acto para exorcizar la tragedia”, Teitelboim estaría de acuerdo con que la obra “Vida y Trabajo” intenta, en cierto modo, exorcizar la condición “residual”⁹⁹ en la estética del brigadismo callejero, tomándose el lugar, aunque no sea por “asalto”, para dejar la “huella” con su espesor en lo político. El “ingreso” al que hacíamos mención, no hace otra cosa que llevar la discusión afuera, precisamente por la exigencia que sobre lo marginal se aplica respecto de la ocupación subversiva del espacio público. De allí, las diferencias que despierta entre quienes consideren inaceptable este ingreso, comparando el acto con una especie de transacción ideológica de la resistencia que cede su actitud contestataria de un modo complaciente ante la supuesta exigencia homogeneizante del mercado. Pero ese ingreso, tal como hemos señalado, no sólo re-significa los recursos del brigadismo originario, ingresando a la estación Parque Bustamante el grueso imaginario, ahora menos evidente pero no por ello ausente, con todo el referente observado en las páginas del primer capítulo¹⁰⁰. Si esta re-edición de los recursos brigadistas implica una pérdida del espesor político del lenguaje, éste es engrosado por el ingreso de los nuevos códigos de los co-habitantes de la ocupación en el espacio público, a saber, el *graffiti*. Mono González ha señalado que la incorporación del compresor, es en gran medida su homenaje¹⁰¹ a los graffiteros y ha optado por descartar la ocupación de los *spry* por su carácter contaminante, cuestión que no ha sido descuidada en el trabajo más reciente.¹⁰² La cita del trabajo posmoderno, no es otra cosa que el encuentro de dos expresiones callejeras que bien es sabido tienen su origen precisamente en la década del sesenta.

⁹⁹ Cfr. LONGONI, Ana. op.cit.

¹⁰⁰ Al respecto, Mono González señala que “estas ‘clases subalternas’ estaban plasmando ‘inconscientemente’ la iniciativa, lo que nos enseña que lo marginal-alterno periférico puede tomar conciencia de clase. Rompe la ‘pasividad’ del entusiasmo del triunfo con un nuevo aliento y aporte a la lucha.” Cfr. GONZÁLEZ, Mono. *del mono gonzalez sobre gramsci 4*. [correo electrónico] En: <antunewen@hotmail.com> martes, 23 junio 2009 <monogonzalezcl@yahoo.com>

¹⁰¹ Aclaremos el sentido de la noción “homenaje” asociada a reconocimientos extemporáneos a su objeto. No obstante, el sentido propuesto dice relación con una acción que intensifica las disidencias del *graffiti* en su condición de vigencia.

¹⁰² Mono González ya no incluye en sus trabajos a las fábricas con sus chimeneas humeantes, tan comunes en los sesenta y setenta, pues éstas eran incluidas en alusión a la producción, pero, en la actualidad, tal posibilidad señalaría precisamente el carácter contaminante, anti ecológico, cuestión fundamental entre los nuevos grupos subalternos.

En la segunda mitad del siglo XX las brigadas muralistas utilizan recursos estéticos bien diferenciados de acuerdo a la época: En los sesenta y setenta como propaganda política, como expresión de los logros del gobierno. En los ochenta como expresión de la disidencia, desobediencia y denuncia. En los noventa como expresión de los anhelos y reposicionamiento de los valores democráticos de la posmodernidad. Iniciado el siglo XXI, identificamos que los recursos estéticos apuntan a constituir una crítica de la cultura demarcada por una especie de silenciamiento de los grandes discursos, de la tendencia a fragmentar la realidad en parcelas que clasifican los deseos y las aspiraciones de la sociedad en las que ella misma resuelve su dilema comúnmente fragmentario. El tránsito de la obra supone así, el acto reflexivo sobre sus recursos y sus operaciones de representación en una especie de “sintonía” con los recursos visuales de la “actualidad”.

Las imágenes que encabezan este capítulo señalan momentos de la historia de los grupos subalternos, asociada a la expresión de la disidencia: las marchas y las concentraciones. Estas son posibles formas de la ocupación del espacio público para la expresividad en la trama urbana de los recorridos para interpelar a la autoridad que representa siempre al poder hegemónico. Esta disidencia enfrenta a los “tutores”, legitimados por la institucionalidad, del orden público para reprimir cualquier intento de confrontación de ideas en nombre del “bien común”. Aunque es claro que la “ocupación” callejera ya no reviste el carácter delictivo, sigue generando ciertas resistencias que ahora reclaman un menor aporte estético a la aburrida trama urbana.

La colocación de estas imágenes, junto con contener la potencia de los “iconos” alusivos a los principios del movimiento social también implica, en la “ocupación”, la colocación de las banderas que, en cierto modo, aluden al espacio o territorio en el que la obra dialogará en su permanencia con los transeúntes-espectadores. Opera en ello una “territorialización” de los elementos ideológicos que enarbolaban las marchas y manifestaciones sociales y políticas; es decir, la obra “Vida y Trabajo” se instala en un territorio nuevo quedándose para mantener el contacto visual por largo tiempo.

Otra operación que sucede en la “ocupación” callejera, por ejemplo, en el *tag graffitero* es la referida al procedimiento, en el sentido que su intervención implica una dimensión “performántica” por cuanto el proceso conlleva una serie de momentos en la producción del *graffiti* sobre el muro y su simultáneo registro (el que a su vez permite su ingreso en los soportes virtuales de la red internet). Esta dimensión performántica también es afín al desarrollo de la pintura brigadista de la BRP histórica en su “hacerse lugar” en el espacio público.

Otro elemento a destacar, respecto al “tutelaje” del “orden público” en relación con el “bien común”, lo constituyen las imágenes que aluden a la estrella y la bandera, las que sugieren, en cierto modo, la reflexión en torno a la noción de “nación”, particularmente en la primera imagen. Del trabajo realizado por Mono González, en los últimos años, destaca la presencia de cañones y artefactos militares los que aluden a la represión policial y militar como medio “legítimo” de control del Estado para frenar la disidencia o la confrontación que se da en el espacio público.¹⁰³ Este control es legitimado en la naturaleza del bien común que impone el pensamiento hegemónico pues “para una élite social, los elementos de los grupos subalternos tiene siempre algo de bárbaro y patológico”¹⁰⁴, lo que se relaciona con la mudez que mencionamos al inicio de esta investigación.¹⁰⁵ En este sentido, la presencia de las banderas, podemos decir que constituye un problema relacionado con esa legitimación de los poderes hegemónico. La bandera, en último término, constituye un lugar siempre en disputa, un lugar que sintetiza valores y principios puestos en su superficie como “universales”, de allí que su colocación refleja simbólicamente el dominio de uno u otro poder por sobre la comunidad.

¹⁰³ Si bien, actualmente es clara la apertura a la libertad de expresión, todavía es sospechosa la censura represiva que pesa sobre el trabajo de la periodista Elena Varela y sobre ella misma.

¹⁰⁴ GRAMSCI, Antonio. Op. cit. p.175.

¹⁰⁵ Por otro lado, el “control” se expresa en el caso de la política chilena, en la exclusión, para bien o para mal, de un sector representativo de las corrientes “progresistas” pero que no tienen expresión en el parlamento chileno. En cierto modo, el sistema binominal funciona como la nueva “Ley Maldita” que excluye a estos grupos sobre la base del empate electoral, de los cuales, como se ha observado, se ha servido el sistema para “resolver en las urnas” el desempate de las segundas vueltas aludiendo al “freno de la derecha” en su despunte conservador.

3.2. “Vida y Trabajo”. Un cuestionamiento posible desde el “trabajo” sobre la “vida”.

Homenajear al trabajador en su dimensión humana, en tanto sujeto de acción y transformación de la sociedad conlleva al menos una reflexión sobre el devenir del trabajo en el mundo actual, a partir de las descripciones que Marx hiciera para contextualizar la cadena productiva de la sociedad industrial, para quien el producto del trabajo o mercancía adquiere valor por la acción social significada directamente en la conciencia cuando el sujeto que realiza el trabajo experimenta la necesidad de atribuir un sentido o un significado a su labor¹⁰⁶ que puede ser cuantificado con un valor que equivale al producto del trabajo. La obra mural “Vida y Trabajo” aparece, entonces, como un pretexto para identificar las interpretaciones asociadas a las necesidades de la sociedad respecto al sentido del trabajo en la sociedad actual, específicamente entre los usuarios de la red del Metro.¹⁰⁷ Hemos conocido que la necesidad de la ACHS y de METRO consiste en “homenajear al trabajador chileno, acercándolo al arte nacional y mejorando la calidad de vida de miles de pasajeros que diariamente utilizan el tren subterráneo como medio de transporte”¹⁰⁸. La propuesta que el Metro ofrece consiste en generar espacios de interacción con el arte a partir de una “invitación” en que el transeúnte ocupa su lugar como receptor y a su vez experimenta sensaciones “estéticas”.

El trabajador es la síntesis de una praxis de intercambio entre fuerza de trabajo y salario, también se define como actor principal del circuito económico en tanto actor de las relaciones de poder al interior de la empresa. El trabajador (representativo de los grupos sociales subalternos), como se observa en el capítulo primero, es la síntesis de la producción y la conciencia de ello, siempre oponiendo una resistencia a la relación desigual. Las formas materiales, las condiciones ambientales o la magnitud del valor del trabajo siguen estando en

¹⁰⁶ cfr. MARX, Karl. *El fetichismo de la mercancía* (sección A de “Apéndices a la teoría del valor-trabajo”). En: Teoría económica. Comp. FREEDMAN, Robert. 1ª ed. Barcelona, España. Península, 1967. 308h. pp.81-92.

¹⁰⁷ No se trata aquí de aplicar una asociación típica de necesidad-utilidad.

¹⁰⁸ Vida y Trabajo Metro de Santiago. En : www.metro.cl/minisitio/vidaytrabajo/index.php

el centro de muchos debates sobre el concepto del trabajo pero estos elementos no se constituyen tan fácilmente en discursos reivindicativos, ni mucho menos en necesidades comunes entre gremios o sectores productivos que tiendan a la unificación en el sentido de la generación de un movimiento social de trabajadores.

Como sujeto fundamental de la historia de los movimientos propiciados por los grupos sociales subalternos, el trabajador sintetiza la praxis y los efectos de ella, vale decir, las condiciones del trabajo y la conciencia que la experiencia del trabajo otorga. Aquí, Hegel y Marx, distinguirían dos cauces para enfrentar la ambivalencia del trabajo, siendo éstas absorbidas en Hegel por “su Idealismo Absoluto”, mientras que en Marx, “serán tensadas al punto de proclamar la inexorable necesidad de transformar radicalmente las condiciones sociales y de orden político en que las ambivalencias se gestan y se desarrollan”¹⁰⁹. No obstante, en la actualidad no es simple identificar la “realización individual” en el trabajo, ni mucho menos evidente que se estén tensionando las ambivalencias. De estas ideas deriva la definición del trabajo a partir del producto asociado a su ejercicio y no como ejercicio en sí. De este principio extraemos que el individuo experimenta una relación “consciente” en el ámbito de la realización, a partir del producto de su trabajo, en última instancia de su utilidad dentro de la cadena productiva de la empresa. También en la actualidad se ha instalado el paradigma que sostiene que los “productos” -sean éstos mercancías o servicios- contienen “algo” más que lo relacionado a la utilidad (estatus por ejemplo). Pero nos interesa aquí lo que concierne a la “necesidad” para relacionar este problema con la especial situación del transeúnte común en la red del Metro. Si el sentido del trabajo está dado por el “valor” del producto asociado a su ejercicio ¿Qué ocurre con el “homenaje”? es decir, ¿el homenaje al trabajador es un reconocimiento a su contribución pero no puede resolver el sentido de trabajar sin que [el trabajador] logre para sí su “realización”? El problema que tenemos aquí es que pareciera que un homenaje no puede hacerse sentir si no afecta en algo las condiciones materiales del

¹⁰⁹ cfr. HOPENHAYN, Martín. *Hegel y Marx: de la alienación del concepto de trabajo al concepto de alienación del trabajo*. En su: El trabajo. Itinerario de un concepto. PET – Cepaur. 1988. Agrega el autor en relación a la paradoja del trabajo, “Hegel concibe el trabajo como actividad mediante la cual el espíritu desarrolla sus potencialidades y, al mismo tiempo, actividad en que el espíritu deviene algo distinto de sí mismo”.

trabajo, pero esta idea es contradictoria al quehacer del arte, desde la perspectiva en que la esfera del arte no puede ni podría resolver nada de lo que ocurre en la realidad. Sí, al menos, como hemos visto hasta aquí, puede plantearse todo cuanto es afín al pensamiento. De allí su fabulosa capacidad de asirse del mundo desde su paradójica incapacidad de representarlo. En esta línea la obra “Vida y Trabajo”, como producto del arte, despliega esa fabulosa capacidad por cuanto sitúa al “ser humano” en una de sus dimensiones (nos referimos a la dimensión del trabajo) pero, como observamos, no podría pretender resolver su “dilema”, sino tensionar esta paradójica relación en el ámbito donde el sujeto intenta encontrar sentido, es decir, en su propia vida. En este sentido, podríamos sostener la idea de un cuestionamiento intrínseco en la obra, considerando el grueso espesor de la historia de los grupos sociales subalternos. Conocida esta historia, colmada de banderas de luchas, el cuestionamiento principal se activa toda vez que observamos la obra en cualquiera de sus partes y nos encontramos con alguna de las miradas puestas directamente sobre nosotros los mortales (los transeúntes-espectadores) con la pregunta: ¿Y ahora en qué estamos?

3.3. ¿Arte marginal o estética de lo subalterno?

“Como se sabe, la ironía es una figura retórica y su uso tiene como finalidad poner en exposición el cuerpo retórico del sentido. Toda ironía consiste, pues, en una suerte de sobre-exposición.”¹¹⁰

Cuando nos referimos al “arte marginal” en las primeras líneas nos referíamos al arte, que en términos generales, circula por fuera de los denominados circuitos oficiales del arte. Más adelante planteamos algunos elementos que en cierto modo han sido objetados a la obra “Vida y Trabajo”, precisamente porque se ha establecido en esos márgenes exteriores que el ingreso en los circuitos oficiales del arte no es posible cuando se cuestionan las estructuras dominantes o hegemónicas. Pero la pregunta que ingenuamente podemos hacer es que ¿entonces a quién se dirige el arte marginal? ¿Quiere dirigirse a quienes cuestiona desde su condición de marginalidad o pretende buscar apoyo entre los transeúntes? (aquí hablaremos de transeúntes en el entendido de que el arte marginal opera principalmente en el espacio público).

Decimos que la pregunta puede sonar ingenua, en tanto opusimos la cita de Gramsci para aclarar que la espontaneidad está presente en el origen de los grupos sociales subalternos. Entonces, qué sentido tendría ubicar las formas de la expresividad callejera en el ámbito de los procesos pre-conscientes de subjetividad, pues de ser así, nos encontraríamos con que todas las formas marginales del arte son posibles de ser consideradas como pre-conscientes y por ende, subalternas. El problema es más bien, ¿cuándo una obra deja de ser subalterna? En principio, distinguimos que un factor determinante en el carácter “genuino” de una obra subalterna radica en su negación de ingresar en el circuito oficial del arte y en última instancia -tal vez en primera- en el mercado del arte.

¹¹⁰ ROJAS Contreras, Sergio. “*Columna*”: la retórica de lo antiguo. *En su*: Las obras y sus relatos II. col. Escritos de Obras, n° 1. Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago, AV Ed., 2009, 247p. p.79

Considerando esa relación de negación mutua entre el arte oficial y el arte marginal, estaríamos re-haciendo otro límite al interior de lo marginal, ya que, se puede argumentar que una obra venida desde esta espontaneidad gramsciana podría no ser considerada una obra subalterna. De modo que nos hacemos cargo de esta doble negación con la aclaración que no se trata aquí de “identificar los requisitos” de lo subalterno, más bien, acudimos a la matriz relacional de lo subalterno, vale decir, cómo desde la marginalidad se articulan las redes alternativas de la disidencia. Sin pretender construir en esta investigación una obra de corte biográfico, señalamos que Mono González trabaja el “muralismo” de una manera muy similar al proceso desarrollado por la BRP histórica llegando a los lugares, ya sea por iniciativa propia o por invitación, para desarrollar intervenciones del espacio público con la participación voluntaria de las personas, sean éstas parte o no de algún evento determinado para ese fin. Es en este sentido, por ejemplo, que mencionábamos más atrás, la cercanía con la *performance* en el trabajo del artista. Por otro lado, de no menor relevancia, resulta interesante que estas intervenciones no se realizan con fines lucrativos, vale decir, las obras se “instalan” en el espacio público con el mismo destino que cualquier intervención callejera: la brevedad. Y por esas intervenciones se recibe ni un centavo a cambio. Este factor, resulta decisivo al momento de ubicar el carácter marginal en el “afuera” de los circuitos oficiales del arte. Muchas experiencias artísticas, que circulan en el afuera no son necesariamente marginales, pues sobreviven en la “serialización” de su quehacer productivo, inscribiéndose en una praxis mercantil. Este es un problema que afecta incluso el status del *graffiti* y también del *stencil*, toda vez que conviven con otros productos en el mercado de la moda y del vestuario. Es viable, en este sentido, sostener la idea de “captación” en el mercado de las “fuerzas creativas” resultantes o gravitantes de las estéticas subalternas las que configuran los circuitos marginales, principalmente vinculados a la ocupación del espacio público.

Pasemos ahora, a las semejanzas entre las experiencias callejeras de la ocupación marginal. Un elemento común, usado a lo largo de la historia por los grupos subalternos, ha sido el

“humor”¹¹¹ y actualmente, es un elemento común al *graffiti* y en mayor medida al *stencil*, considerando el aspecto irónico, vale decir, la capacidad de invertir y transfigurar el lenguaje de la trama urbana en sentidos absurdos. Pero qué podría tener de “humorístico” la obra “Vida y Trabajo” en el sentido aquí descrito. En principio, diremos que el homenaje hace alusión a los “trabajadores” pero sin “representarles”, lo que resulta paradójico. No resulta tan forzoso aducir cierto carácter irónico en esa paradoja, pues la ausencia es restaurada por un concepto “universal”, a saber, “el ser humano” y éste es ubicado en el mundo actual en una condición contraria a su existencia: la deshumanización de la sociedad. Si más atrás, la pregunta ¿y ahora en qué estamos? aludía a un cuestionamiento en el ámbito de la historia -y de la memoria-, aquí adquiere un carácter que se relaciona con lo “absurdo”, vale decir, en qué estamos que el mundo no nos cobija. El humorismo, es ante todo, un “modo de representar, enjuiciar o comentar la realidad, resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas”.¹¹² Este último elemento es precisamente el “sentido humorístico” de la obra “Vida y Trabajo”. No obstante, como señala Laín Entralgo, el humorismo también adopta una forma “melancólica”, lo que en este caso resuena en la “memoria” como el intenso deseo por revivir el humor ante la trágica experiencia de la muerte. No en vano, los y las sobrevivientes del horror en los centros de reclusión y tortura no hallaban más sosiego que en la levedad del humor ante la absurda condición infrahumana a la que fueron sometidos. Si consideramos que la obra “Vida y Trabajo”, como decíamos, re-edita la presencia de los cuerpos, de los ausentes, que son los ausentes de toda la historia y no sólo la de los años de la dictadura, esa re-edición, cuando no es explícita en el sufriente contexto de sus muertes, se anuncia con cierta actitud similar a la del humor, a la del optimismo, es decir, no se trataría de traer los cuerpos de la memoria en el acto de la culpa, como si necesitaran de un lugar en el arte y esta necesidad fuese satisfecha por la sociedad en su “memorial”, sino que los traería en su condición de “haber sido” aquello que somos, seres humanos, compartiendo por ello, una condición que es inherente a la

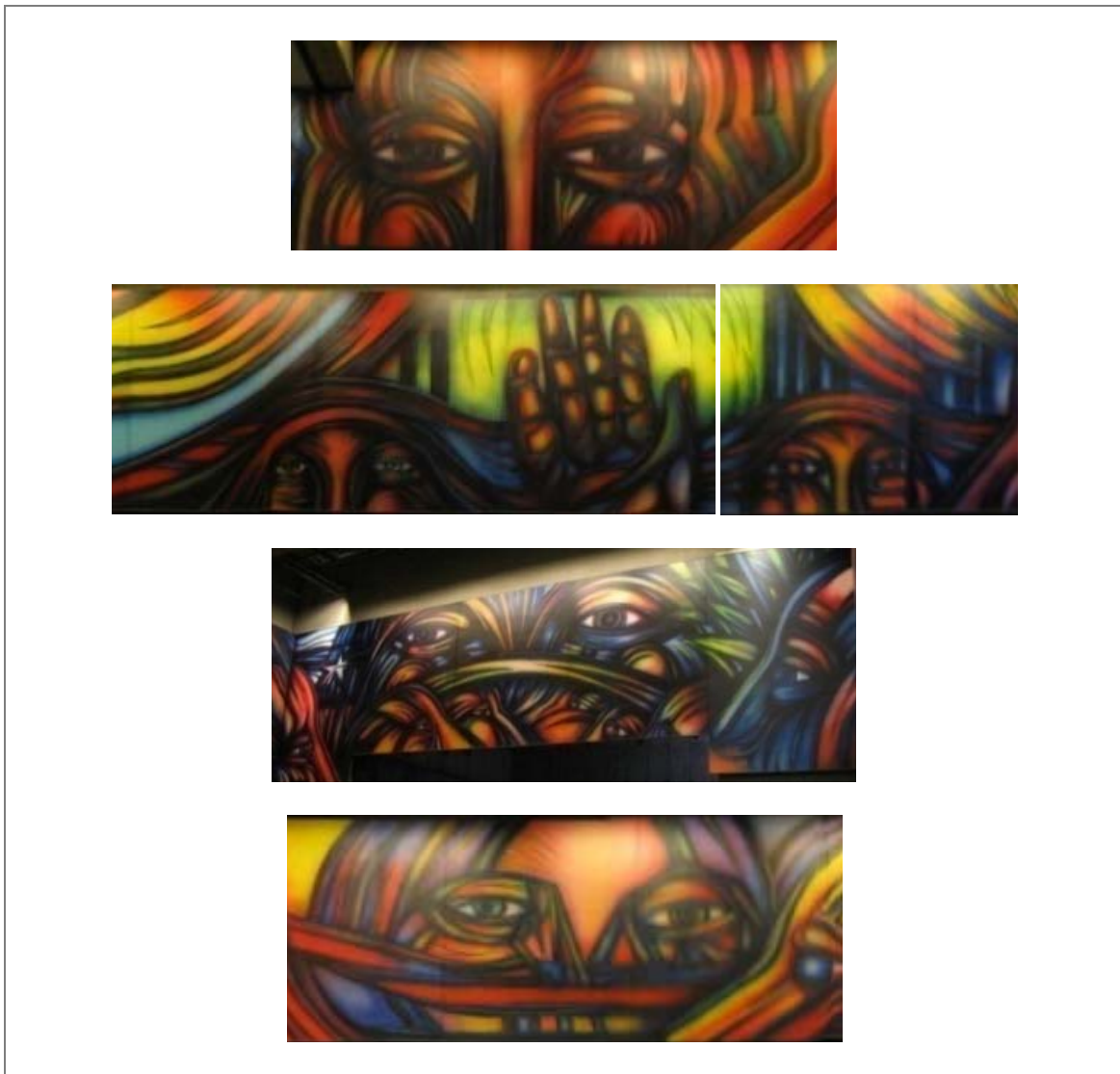
¹¹¹ Una posible definición la tomamos del prólogo a “1984”: “El humorismo puede adoptar dos formas principales, complementaria y polarmente relacionadas entre sí, la melancólica y la irónica; [...] Antropológicamente considerado, ¿en qué consiste el modo irónico del humor? A mi juicio, en menospreciar burlesca o acremente la condición humana desde una muy positiva y secreta estimación de ella y, por lo tanto, desde un medular gusto por la vida de cada día.” Pedro Laín Entralgo en el Prólogo a *1984* de George Orwell.

¹¹² Definición de la Real Academia de la Lengua.

experiencia de ser “humano” en un mundo que paradójicamente se haya deshumanizado, lo que viene a significar que lo “humano” no logra “ser”.

3.4. Lo “universal” en la estética muralista de lo subalterno.

Ilustración 32. Miradas localizadas en distintos lugares de la obra.



Fuente: Ibíd.

Las abstracciones tienden a superar las limitaciones de la ubicación espacial y temporal de los conceptos. En cierto modo, los productos asociados a esas abstracciones -los universales- tienden a colocar una serie de principios aplicables más allá de las contingencias de la historia.

Esta idea de un “más allá de la historia” sugiere permanentemente cierta distancia con la realidad, un dominio conceptual que rige en las posibilidades de aprehender el mundo.

Una de las principales características de los “universales” es la posibilidad de la “trascendencia”, cuestión también fundamental en los análisis que hemos propuesto sobre la obra “Vida y Trabajo”. Esta idea de lo trascendente, sugiere a su vez, un rendimiento en el sentido de que una vez instalado el “universal” (de ser posible), el curso de la historia por venir estaría siendo “alterado” por una fuerza “inmanente” la que afectaría directamente al sujeto en tanto en él se concreta toda posibilidad de subjetividad. Ahora bien, ¿cómo es que la obra “Vida y Trabajo” podría contener esta dualidad (trascendencia e inmanencia) resultante de procesos abstractos? Por ahora, diríamos que la trascendencia tiene aquello que complica cualquier aprehensión cognitiva en nuestra observación diferenciada como transeúntes-espectadores de la obra “Vida y Trabajo”, ya que nos referimos al “ser humano” cuya instalación implica reflexiones que están más allá del carácter coyuntural del brigadismo callejero, tal como hemos revisado. Por eso es que la relación de lo “universal” con la estética de lo subalterno plantea la inquietud sobre las posibles necesidades que tiene la obra internamente para incluir este lenguaje cuya comprensión no resulta legible a simple vista. Ahora bien, plantear que la obra contenga algo así como las posibles necesidades es, en cierto modo, encontrar la posibilidad del sentido, en cuyo caso sólo estaríamos hablando de nuestras necesidades para “conocer algo” de la obra. En este sentido es aplicable que lo “universal” (entendido como lo atemporal) se constituye en el domicilio que le asignamos a las abstracciones que no encuentran lugar en la realidad. Sería viable, entonces, afirmar que la red del metro constituye uno de esos “no-lugares”¹¹³ donde las abstracciones se conjugan con la tecnicidad mecánica de la eficiencia y la funcionalidad del desplazamiento. En cierto modo, algunas experiencias metro-arte constituyen abstracciones cuyo objetivo es la reflexividad de los “universales” colocados ahora como la posibilidad de dialogar con los transeúntes-pasajeros. En este punto destacamos la brevedad como un elemento constitutivo de la experiencia “estética” del transeúnte-pasajero, de manera que (mayoritariamente) esa

¹¹³ AUGÉ, Marc. *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. 8ª ed. Barcelona, Gedisa, 2004. 125p.

experiencia implica un “lapso” donde la obra articula subjetividades. Al menos esa sería su intención.

Las obras metro-arte diremos (con excepciones), en cierto modo, devienen “monumentos” en tanto remiten a la exaltación, al modo de “intensificar” una parte de la historia, la que puede ser citada en el “acontecimiento” histórico, o bien, aludir a dimensiones históricas en el sentido de dar cuenta de procesos más que de acontecimientos, aun cuando esos procesos compriman en un período un conjunto de acontecimientos. Las obras metro-arte devienen entonces monumentos, al menos, eso podemos decir de la obra “Vida y Trabajo”, la que intensifica la memoria con el homenaje a los trabajadores y las trabajadoras, que como hemos señalado se relacionan directamente con los procesos sociales de los grupos sociales subalternos, precisamente en la consecuente relación de la vocación de poder desde la instalación de la nueva hegemonía, cuestión para nada menor. Aquí, tenemos que la relación “universal – monumental” adquiere una connotación que afirma el análisis propuesto, de modo que las obras que confirman la presencia de “universales” constituyen, en algunos casos, ejemplos que permiten tipificar el “monumento”. Ahora bien, la obra despliega otro carácter, a saber, “lo monumental”, la ocupación total del espacio extiende o estira el universal del “ser humano” en una dimensión que opera en una doble relación con el transeúnte-pasajero-espectador, vale decir, lo “invade” y al mismo tiempo lo “acoge”; restableciendo -lo monumental- la temporalidad de la historia, en tanto, como ha señalado Augé, su inclusión en la trama urbana permite acceder a la memoria a través de la obra monumental desde la alusión tangible, pues “sin ilusión monumental, a los ojos de los vivos la historia no sería sino una abstracción” que no podría generar ninguna identificación con ella sino a partir de su “corporeidad” matérica lograda en la obra por su disposición como monumentalidad.

Cuando afirmamos la doble relación con el transeúnte-espectador ocurre que la obra despliega este aspecto en su interacción con los cuerpos de sus observadores, pero también despliega una “forma” de situar al “ser humano” en su visualidad. Hemos mencionado cómo la presencia del cuerpo ya en la obra “Sin Título”, anunciaba el estado de desnudez. Si bien, en la obra “Vida y Trabajo”, el cuerpo no está expresado en su totalidad sino en su fragmentaria

condición moderna a través de un lenguaje que destaca los sentidos de la percepción (manos, ojos, bocas, narices) y que, en ambos casos (tanto en 1972 como en 2008) el cuerpo es “cobijado” por la naturaleza. Ciertamente, esta dualidad se relaciona con la reflexividad de los “universales”, es decir, en ambos casos los cuerpos exhiben su inherente desnudez, su condición de exposición en la intemperie que no es otra que la realidad y, donde la naturaleza sería el único lugar para el abrigo (en este sentido los universales equivalen a la naturaleza por cuanto ofrecen “abrigo” en la intemperie del sin-sentido de la realidad). Ahora bien, el problema que nos queda por ahondar es que “no existe un modo propia o naturalmente humano de habitar – más bien habría que decir que no existe nada natural en el hombre”¹¹⁴. Con estas ideas nos disponemos a dar cuenta de esa dualidad que se expresa en la correlación obra-espectador, la que se encuentra en cierto modo en la obra como tal. El “ser humano” que ha sido silenciado y dominado por las fuerzas de la dictadura y el “cuerpo” de esos años fue colocado en esa condición en la estética de lo subalterno, tal como hemos señalado más atrás, de modo que nos encontramos con un “cuerpo” expuesto a la intemperie, despojado de sentido y recluso en el silencio durante esos años, pero aquí (en la postdictadura o en la inacabada “transición democrática”), el cuerpo es cobijado por la naturaleza, quizás sea para hallar sosiego al amparo de una naturaleza a-temporal. Por otra parte, la disposición visual de las miradas ocupando toda la superficie implica una constante, tal como señalábamos más atrás, en la que se insiste en la presencia de esas miradas que al conectarse con las nuestras - las de los transeúntes espectadores- activan un diálogo intempestivo, ya que, si es la historia la que viene a reclamar su lugar no ha sido para instalarse y callar, sino para interpelar o al menos sugerir. Este lenguaje estaría estrechamente ligado con destacar intensidades, de modo que los “silencios” estarían aquí también desarrollando un inter-texto que refuerza la necesaria interlocución obra-espectador. “Todo lenguaje tiene un sonido, el sonido de la lectura es el silencio. No el silencio del vacío y de la ausencia que nada dice, sino aquel que se busca y se conquista, el de la escucha y el diálogo.”¹¹⁵ Nos relacionamos en la lectura de las obras con nuestra capacidad de articular sentidos, mundos, subjetividades, no en la simple lectura de las

¹¹⁴ ROJAS Contreras, Sergio. Op.cit. p.2

¹¹⁵ GIRARDI, Pilar. Sobre el lenguaje y el silencio. Espacios para la lectura. Órgano de la Red de Animación a la Lectura del Fondo de Cultura Económica. Año VII, (6-7):3. 2002.

palabras, sino en las combinaciones, disposiciones, figuraciones y también en los silencios. Cuando mencionamos la pregunta ¿y ahora en qué estamos? Necesariamente nos enfrentamos a un silencio por cuanto de allí no podemos extraer ni menos “leer” respuestas posibles, esa es la operación que se exterioriza en la obra “Vida y Trabajo”, pues sus constantes silencios son, en este sentido, llamados a formularnos preguntas que necesariamente conlleva ubicarnos en “frecuencia” con nuestra historia reciente y es casi un paso inevitable el articular esas interrogantes a partir de las “memorias” reunidas en las prácticas callejeras de las Brigadas Ramona Parra en el devenir de esta historia reciente. La obra “Vida y Trabajo” propone entonces, un detenimiento para su comprensión, precisando destacar el silencio pues en la trama de lo funcional en la red del Metro y en particular en la Estación el “ruido” constituye un obstáculo para la introspección requerida para articular al menos la pregunta que hemos propuesto desde la disposición formal de las miradas.

3.5. Lo subalterno versus lo hegemónico.

“Parece evidente que de lo que sí debemos hablar, por cierto, es de la lucha por una nueva cultura como lo inmediato, y no de un nuevo arte y, quizás, para ser exactos, no se deba nunca hablar de que se lucha por un nuevo contenido del arte, pues el contenido no se concibe en abstracto separado de la forma.”¹¹⁶

Durante la segunda mitad del siglo XX, como hemos revisado en el primer capítulo, se desarrollaron múltiples fenómenos en los que la confrontación ideológica abarcó un vasto escenario donde el arte y la “cultura” no quedaron al margen. En la base de la teórica de los grupos subalternos se encontró el referente “universal” que configuraba y orientaba la acción transformadora hacia la constitución del “hombre nuevo”¹¹⁷ cuyo contenido implicaba un conjunto de transformaciones sociales y culturales, las que necesariamente conllevarían a nuevas relaciones sociales. Este concepto “universal” determinaría el carácter solidario y comprometido en las luchas de todos los pueblos, siendo asumido, a su vez, por el movimiento social chileno y por las transformaciones impulsadas en el gobierno de la Unidad Popular. Ciertamente, la “revolución” implica necesariamente la instalación de la nueva hegemonía y ésta constituyó en el caso chileno un proceso distintivo y diferenciado de los demás procesos revolucionarios en Latinoamérica. A partir de los procesos sociales y culturales de esa época se produjo un amplio imaginario cuyos alcances en el tiempo son reconocibles en la actualidad.¹¹⁸ Pero este grueso desarrollo se topa con otro posicionamiento hegemónico, el de la derecha reaccionaria y represiva. Entre las consecuencias de la dictadura militar y de la impronta de la derecha chilena, en el ámbito de la cultura, encontramos la dificultad o la imposibilidad de articular nuevos “universales” que permitan una dirección que no sea la negación de

¹¹⁶ GRAMSCI, Antonio. Arte y Cultura. En su: La Formación de los intelectuales. 1ª ed. México, Grijalbo, 1967. pp. 105-122. p.109.

¹¹⁷ GRAMSCI, Antonio. op. cit. p. 111.

¹¹⁸ Ejemplo de esto, lo constituye el grueso desarrollo de los movimientos musicales como “La Nueva Canción Chilena” que tuvo un fuerte desarrollo no sólo en lo musical cuyo eje principal estuvo en el contenido reivindicativo de los grupos subalternos, sino también en el desarrollo gráfico de la época, cuestión destacada y estudiada en las primeras páginas de esta tesis.

subjetividad, vale decir, nos referimos a lo que se ha denominado el “apagón cultural” durante el período de la dictadura. Ahora bien, tal como hemos señalado, los grupos subalternos nuevamente se hallan en la trinchera de la disidencia cultural por cuanto, entre las características de la nueva hegemonía cultural instalada a partir de la “transición democrática” hallamos que el carácter inclusivo de sus principios se sustenta paradójicamente en la exclusión, vale decir, el sentido y la dirección de la política pública se basa en la desigualdad¹¹⁹ que es reproducida en las más diversas formas desde la dinámica relacional de los individuos con el mercado. Lo que está en el trasfondo de la escena actual del arte subalterno radica en esta extraña “despolitización” de la disidencia. Hablamos aquí de los “vaciamientos políticos” de las prácticas callejeras, las que se han posicionado por una parte, a partir de la disputa de la visualidad que representa a la imaginería del mercado, alterando el lenguaje de su señalética y, por otra, desde la “exhibición” de la farandulización de la política. Resulta paradójico el hecho de encontrar prácticamente toda la ciudad (específicamente la ciudad de Santiago) “llena” de intervenciones gráficas que insisten en la presencia, en el “hacerse lugar”, como gestos de la expresión ciudadana, pero que no se traducen en repercusiones en las decisiones políticas. Es decir, el malestar que caracteriza a estos grupos no implica necesariamente una mayor participación en los estrechos márgenes de la estructura sociopolítica, pues se topa esta eventual voluntad con las constantes formas de exclusión que reproduce la estructura. Si valoramos la verosimilitud de la distancia de un “arte marginal” y de una “estética de lo subalterno” podemos agregar que la distancia que les distingue se halla precisamente en el potencial para una “crítica política”, para una “crítica del proceder”¹²⁰. En todo caso, la distancia a que nos referimos no pretende identificar posibles límites, ya que ante todo, no es posible establecer los límites del arte o de la política, ni mucho menos establecer algún límite que les separe, pues el problema en ese caso, sería el de establecer por una parte, qué es o no es arte y, por otra, qué es o no es política y de la interacción de ambas el problema sería

¹¹⁹ cfr. ROJAS Contreras, Sergio. *Estética del malestar y expresión ciudadana. Hacia una cultura crítica*. Ponencia inaugural del Seminario Internacional “Ciudadanía, Participación y Cultura”, organizado por el Consejo Nacional de la Cultura y realizado en el Centro Cultural Palacio La Moneda. 5 y 6 -10-2006. 12p. p.2.

¹²⁰ GRAMSCI, Antonio. op. cit. p.107

cuándo “algo” que es arte pasa a ser política y viceversa¹²¹. Más bien, nos inclinamos a aceptar la idea de una “crítica del proceder” cuya elaboración es posible en el lenguaje en sí mismo desde sus múltiples posibilidades, de manera que si hemos asumido que el arte no ofrece nada al conocimiento porque no puede acceder a la verdad, entonces estamos más cerca del pensamiento, vale decir, el arte es objeto del pensamiento por cuanto es capaz de constituir subjetividades. La escena actual de la estética de lo subalterno elabora desde esta matriz analítica, una respuesta que rechaza la organización de la cultura dominante, de modo que genera y reproduce constantemente su ocupación de los espacios públicos con los gestos expresivos de su malestar.¹²² En esta expresividad, el diálogo con la historia reciente constituye un fenómeno que destaca a partir de la reflexividad e interconexión con las experiencias callejeras del muralismo histórico y conjuga en su lenguaje el imaginario de las luchas sociales de todos los tiempos¹²³, lo que hace verosímil la idea de un malestar histórico, más allá de la vocación de poder de los grupos sociales subalternos, en las históricas reproducciones de marginación y exclusión social en las dinámicas de los pensamientos hegemónicos. Ahora bien, hasta aquí no hemos hecho mención de un fenómeno particular que dice relación con el malestar como resultado de la desavenencia entre la esfera del arte y la esfera de la política. A este respecto, diremos en principio que arte y política se encuentran “peleados” hace un tiempo y que quizás esta situación sea considerada como una más de los efectos de la “transición democrática”. En este caso ocurren dos cuestiones simultáneas. La primera implica el rechazo a la política como perspectiva válida desde el desmantelamiento de cualquier

¹²¹ cfr. BURGEL, Roger. op. cit.

¹²² “De momento, se pueden establecer dos grandes ‘capas’ supraestructurales: la llamada, por así decir, ‘sociedad civil’, que abarca al conjunto de organismos vulgarmente denominados ‘privados’ y la ‘sociedad política o Estado’, que corresponde a la función ‘hegemónica’ que el grupo dominante ejerce sobre toda la sociedad y al ‘poder de mando directo’ que se manifiesta en el Estado y en el gobierno ‘jurídico’”. GRAMSCI, A. op. cit. p.30.

¹²³ El problema de los contextos históricos de los grupos sociales subalternos no siempre coincide con experiencias propiamente ‘artísticas’, como ocurrió en el caso de las brigadas muralistas, las que en su imaginario contenían gran parte de ese malestar pero no producto de eventuales oposiciones a la ‘institución arte’ sino más bien al ordenamiento social determinado por los grupos hegemónicos. Este análisis representa más que un simple problema metodológico, tomando como ejemplo el trabajo de Eduardo Castillo, *Puño y Letra*, destacamos la dificultad de hallar un registro sobre el malestar y su expresividad post ‘pliegos de cordel’ y cuya resolución implica reubicar el estudio a partir de los intentos por desarrollar la pintura mural desde la academia, cuestión que no pudo ser posible lo que indicaría un problema mucho más radical: el arte marginal como lo imposible en las instituciones del arte.

“política” como consecuencia de la dictadura. La segunda implica el desprestigio de la política contingente administrada por los funcionarios del Estado y por los actores políticos cuyo accionar ha farandulizado su quehacer. Producto de estas dos cuestiones, la política dominante se ha instalado como la “no-política” donde se ubican las alusiones-ilusiones sobre su objeto: “resolver los problemas concretos de la gente”, “agenda país”, “el bien del Chile del futuro”, “lo que le interesa a la gente”, “el Chile del Bicentenario”. Todas estas frases se han utilizado en la referencia a una actualidad cuya orientación radica en la inmediatez de la experiencia, la que se justifica en la inscripción de un listado de necesidades sobre las cuales el Estado y las instituciones (sus funcionarios, representantes y sujetos electos) prometen permanentemente su resolución. En este contexto del malestar ante el binomio arte-política se han instalado otras alusiones-ilusiones que circulan en torno a la idea central de “superación” del arte por sobre la política para su inscripción en la trama cultural¹²⁴ cuyo incumplimiento implicaría su inexistencia, por cuanto, entre otras cosas comunes a la posmodernidad, sería fundamental que la sociedad reciba “aportes” y no “críticas”.¹²⁵

¹²⁴ El problema de la “inscripción” aquí también ha sido tratado desde la perspectiva del “ingreso” cuando nos referimos a la obra “Vida y Trabajo”. Aquí, destacamos un elemento que dice relación con el “interés” que demuestra el “gusto legítimo” sobre el “gusto popular” [cfr. BOURDIEU, P. op. cit.], es decir, si entendemos que en gran medida el gusto popular puede tener rendimientos en el ámbito de la estética de lo subalterno, señalamos aquí una paradoja en tanto este gusto popular ha devenido “objeto de interés” para el gusto legítimo.

¹²⁵ Esta idea llama nuestra atención pues varias disciplinas de la investigación podrían estar en riesgo de “cesantía”, lo que no es factible, de todos modos, el sentido de esta idea apuntaría a constituir teoría crítica con fines constructivos.

3.6. El devenir de la obra ¿esteticismo o reflexividad?

Ilustración 33. Lado sur de la obra, andes y pacífico.



Fuente: *Ibíd.*

Los contenidos del arte de los últimos 36 años han transitado en la imposibilidad de la representación, los que han contado con un repertorio colmado de búsquedas de lugar o de lugares para su fijación. La proyección de la obra “Vida y Trabajo” rastrea, más allá de este período, las constantes luchas sociales y sus sacrificios humanos en la disputa por ese “hacerse lugar”. El imaginario reunido en ese repertorio contempla, entre otros, las concentraciones, las marchas, los enfrentamientos, la tortura, las desapariciones, la clandestinidad, la censura y, las herramientas de operación y producción. Estas dimensiones reales de la existencia en condiciones de subalternidad han sido colocadas en la obra de una manera particular dado el reforzamiento de su presencia. En la obra proponemos que la presencia de estas dimensiones (de modo indirecto, no literal) aparece dispersa siempre con las miradas colocadas a cada uno de sus lados de modo que concentran inesperadamente la atención de nuestras miradas. Ese refuerzo que apuntala nuestras miradas completa una tríada, la que proponemos a partir de la “vida”, el “trabajo” y “nosotros” (como amplificación de las individualidades transitorias de la red del Metro, algo así como un “yo” y los demás)¹²⁶. Resaltamos en esta tríada, la posibilidad

¹²⁶ Cuestión que como hemos visto, dada la condición de “no-lugar” de los espacios de transito y estadía circunstancial es algo que acontece como un espejismo de la posibilidad de un “nosotros”. En el metro

del “trabajo” como dinámica de posicionamiento en la trama de los pensamientos dominantes o hegemónicos desde la subjetividad de lo subalterno. Nos referimos al proceder después -o producto- de los procesos de autoconciencia que constituyen esa subjetividad. Ahora bien, pretendemos con esta idea situar la atención sobre el proceder y la posibilidad de estetización de la “vida” desde las prácticas de lo subalterno. Es decir, ¿qué es lo que procede, desde la perspectiva de la historia, en las prácticas cotidianas que recrean la subjetividad subalterna cuando éstas se expresan y exteriorizan en el transcurso de las individualidades? Rendir homenaje comprende el reconocimiento de los sacrificios, la exigencia de la justicia, la interrogante sobre lo fundacional en todos los tiempos de los horrores militares y, la denuncia de la complicidad -o la decisión mandante- de las clases hegemónicas. Por eso es, quizás, que la exteriorización de las prácticas cotidianas de la ocupación callejera desde la subjetividad subalterna cuesta “trabajo”, porque en última instancia el transcurso de la individualidad (en el trabajo callejero) tensiona la continuidad de la “vida”. Los comportamientos históricos de los movimientos sociales van constituyéndose en formas de relacionarse y de posicionarse en ese “hacerse lugar” y el resultado en el arte se hace visible en sus imaginarios de la tragedia simultáneos a la expectativa de la conquista del poder sobre la “vida”. El homenaje, como tal, nos preocupa por su sentido trascendental, vale decir, el acto mismo surge como permanencia, de modo que no podríamos detenernos en el acontecimiento inaugural, sino en su proyección continua y “re-editora”. Su objeto se halla en la historia, son los trabajadores y las trabajadoras de la historia de los grupos subalternos, son las vidas ofrecidas en sacrificio a las luchas. Rendir homenaje es también un reconocimiento a la cotidianidad de los trabajadores y las trabajadoras del presente, de los que hoy día hacen historia, aún sin hacerla, la habitan y la observan, provocando incluso la atención de la etnografía de la posmodernidad y de la “sobremodernidad” augeana. Una historia condensada, circunscrita a la historia de “todos los ausentes” -de los que no están por la fuerza- que se proyecta hasta el infinito en la permanencia de la obra.

no nos relacionamos más allá de la mecánica disposición de nuestros cuerpos con sus miradas, sus olores y sus formas.

Nos acercamos a la prosecución de la proyección de la obra en el tiempo, su cuestionamiento interno como propuesta en algún lugar de la subjetividad. Su intento ejemplar y único en la trama urbana de la estética de lo subalterno, intentando reflexionar nuestra historia. Una cita con nuestra historia reciente, con la presencia cobijada de los cuerpos ausentes y homenajeados, cuerpos históricos que denotan su condición histórica en tanto cuerpos afectados por el tiempo con la única pregunta posible que recae sobre sí ¿y ahora en qué estamos? Es la pregunta acentuada en el tiempo pasado, en la memoria y en la espera, ¿quiere la obra preguntarnos por nuestra condición en relación con la estética subalterna de los años sesenta y setenta? Pareciera ser que no ha sido ingenua ni cínica, no parece ser un espejo, ¿será acaso un espejismo del “hombre nuevo” o intenta sintetizar y comprimir su metamorfosis rizomática? Al referirnos al esteticismo podemos distinguir que éste puede ser simultáneo como proceso y afín, tanto a la obra expresiva de una estética de lo subalterno estetizada, como a la estetización de lo subalterno en la posmodernidad o “sobremodernidad”¹²⁷. La primera cuestión nos ubica en el devenir de la estética emparentada con los arquetipos de las revoluciones de los sesenta y setenta y, la segunda, en la instalación de la estética del malestar inaugurada con la posmodernidad. Sobre este punto señalamos que el malestar es histórico, proviene de, y, se re-edita generalmente en los grupos subalternos. Observamos dificultosa la ubicación de la obra en eventuales rumbos esteticistas; no obstante, si consideramos el carácter reflexivo ocurriendo en el tiempo podemos inquietarnos de saber por cuánto tiempo esa reflexividad se prolongaría. “Lo propio de los universos simbólicos es constituir para los hombres que los han recibido como herencia un medio de reconocimiento más que de conocimiento”¹²⁸, de modo que primaría una dinámica incidental en oposición a una unilateralidad accidental. El enfrentamiento a la obra “Vida y Trabajo” constituiría un lugar donde reconocerse con la historia y en la historia, lo que sienta la probabilidad de un otro mundo posible -sólo palpable en la experiencia de la comunidad, de la ciudad- en cuyo evento se reproducirían repetidamente las autonomías forzadas por la exclusión como elemento fundante en nuestras sociedades, dada la “comunidad imposible”¹²⁹ para la inclusión.

¹²⁷ AUGÉ, Marc. op. cit. p.36.

¹²⁸ AUGÉ, Marc. op. cit. p.39.

¹²⁹ ROJAS C., Sergio. op. cit. p.1.

CONCLUSIONES



Ilustración 34. "Because I'm worthless". Banksy.

En relación con la denominación “arte marginal” diremos que nuestra investigación ha propuesto una distinción a partir del rendimiento crítico que las prácticas marginales ejercitan y posibilitan. De modo que sancionamos el arte marginal como un campo no sólo relativo a las prácticas que circulan fuera de los circuitos “oficiales” del arte, sino como un campo que sustenta su accionar en su proyección crítica respecto de la sociedad de la “sobremodernidad”. Ahora bien, nos preocupa dejar manifiesta nuestra percepción respecto del carácter político de esa posibilidad crítica en el arte marginal, dado que, como hemos observado en el último tiempo, ha dominado cierta distancia de los artistas respecto a la dimensión política en la creación de sus obras. En este sentido, hemos problematizado las nociones de “arte” y “política”, las que en el período de la “transición democrática postdictadura” han sido distanciadas y su reflexión se ha “focalizado” en los años sesenta y setenta a partir de las experiencias de las brigadas muralistas. Hemos propuesto que a lo largo de la historia ha habido un “malestar” que se expresa fundamentalmente en las expresiones disonantes o disidentes ante los pensamientos hegemónicos. De allí que la comunicación gráfica constituya un amplio campo donde es posible estudiar los “contenidos” de ese malestar. Hemos denominado esta investigación con el título “Un informe sobre el ‘arte marginal’ desde el muralismo urbano” poniendo el énfasis en tres “procesos” particulares: Primero, el origen y

desarrollo del muralismo urbano (en particular el de la BRP) asociado a la historia de los grupos sociales subalternos. Segundo, el surgimiento de la obra “Vida y Trabajo”, como un “pretexto” para reflexionar el “estado actual” de lo subalterno. Tercero: avanzar en una propuesta crítica desde lo que hemos denominado arte marginal hacia una estética de lo subalterno.

Hemos iniciado nuestra investigación enfrentando el riesgo del reproche en torno a la noción de lo “marginal”, dado el fuerte desarrollo que en la actualidad tiene su puesta en obra, de allí, la proximidad y relevancia de una eventual estetización de las disidencias. Nos referimos a la tendencia de los artistas a generar redes de circulación marginales respecto a los circuitos oficiales del arte, en tal sentido difícilmente podríamos hablar de grupos minoritarios, más bien, nos inclinamos a posicionar la noción “marginal” como “perspectiva”, vale decir, como matriz que posibilita el reconocimiento y problematización (no la aceptación) de las operaciones de exclusión que la institucionalidad reproduce.

El riesgo asumido tiene que ver con la posibilidad de tensionar precisamente el estado actual de la relación arte-política, la que a partir del término de la dictadura se ha visto progresivamente en una especie de debilitamiento, vale decir, pareciera que la “transición democrática” ha tenido un impacto sobre este tema, que en el caso de los debates académicos sobre “arte” y “política” ha remitido a las estrategias estéticas desplegadas durante la dictadura y, aun cuando nuestra investigación ha considerado el tránsito de las brigadas muralistas en ese período, hemos puesto énfasis en la posibilidad de pensar el “presente” de la cuestión. El problema central mencionado consiste en que, en la actualidad, asistimos a una especie de “despolitización” de las prácticas disidentes del arte marginal que se manifiestan en la ocupación del espacio público. En este sentido, a lo sumo, las disidencias han mostrado una tendencia a disputarle al mercado la posibilidad de constituir subjetividad. Pero en esto también ha contribuido la política institucional: Cuando la realidad nacional es sometida a revisión abundan ejemplos de la denominada “lógica del empate”. El listado de los logros del gobierno, las inversiones en infraestructura, el crecimiento económico, los programas de mejoramiento y perfeccionamiento, “empatan” con el listado de malversaciones de fondos fiscales, simbiosis entre política y negocios, privatización de los recursos naturales, exclusión

social. La lógica del empate se institucionaliza en las elecciones a través del sistema binominal, donde las diferencias políticas son anuladas porque el sistema político partidista, según todos los bandos, goza de “buena salud” como sistema de participación ciudadana. En ningún caso los “díscolos” y las renuncias a los partidos políticos son considerados como problemáticos pues no son más que ajustes, salidas de escape para el reordenamiento de las plantillas eleccionarias. En este sentido proponemos esos procedimientos políticos como espejismos: simulacros de polarización. Los partidos políticos de izquierda otrora, “extremistas”, son ahora extraparlamentarios, subalternos a la política hegemónica de los empates, sucursales *express* de la reserva porcentual en las urnas. Las organizaciones sociales otrora bastiones de la resistencia contra la dictadura son ahora empleados subcontractados de las políticas públicas y de los programas sociales, amortiguadores del subdesarrollo. Las políticas de consenso no superan ni resuelven los conflictos, los permutan, relativizan, niegan o posponen. En tal estado, la supuesta participación ciudadana apenas alcanza para ejercicios de la cultura de masas, de las concentraciones de público masivo en torno a hechos culturales. Ortopedias culturales del “apagón cultural” heredado de la dictadura. Las políticas culturales han devenido en gran medida en cierto “eventismo” y han forzado a los artistas a disputarse posibilidades de financiamiento para la creación y difusión en una especie de lo que los mismos protagonistas han llamado la “fonderización” de la cultura (en alusión al Fondart). Se han invertido grandes cantidades de dinero en eventos masivos y a ello se ha opuesto un menor desarrollo en la gestión cultural y creación local. De allí, no parece extraño que los artistas recurran a las empresas para generar posibilidades de financiamiento para su creación artística.

Hemos propuesto que el “ingreso” a la estación del metro Parque Bustamante de la obra “Vida y Trabajo” resulta paradójica en el ámbito del rendimiento crítico desde una visualidad que comportaba una operación estética con lo político en el origen y desarrollo durante las décadas del sesenta y setenta en contraste con una visualidad más alejada de esa caracterización, más allá en que ese “ingreso” se haya producido en el vínculo preexistente entre el autor y las empresas que realizaron el encargo. En ese contexto y también en el afuera (en la calle, en los espacios públicos) se le ha solicitado al artista Mono González, que mantenga el estilo gráfico característico de la BRP histórica, lo que ciertamente implicaría tan

sólo una operación re-editora de un recurso estético concebido como propaganda política, lo que para el autor implicaría una especie de “retroceso”. De allí, la preocupación de aquél por elaborar una propuesta que problematice sus recursos y contenidos, más allá de “re-hacer” los murales de la década del sesenta y setenta.

Si la subjetividad crítica que resulta del vínculo entre arte y política dominaba la escena cultural de las disidencias entre los años sesenta y ochenta, proponemos que ahora, a partir del retorno de la democracia como sistema político, ha dominado una relación entre “arte” y “mercado”. Este contexto ha sido precisamente el que ha hegemonizado las formas de constituir subjetividad en una paradójica relación de “integración” con el sujeto. Todo es posible en la sociedad de la “sobremodernidad”, el mercado penetra y seduce la creación artística, “absorbiendo” incluso a las estéticas históricamente disidentes. Pero esta pretensión de “totalidad” la hemos considerado bastante riesgosa, ya que tiende a relativizar la posibilidad de la crítica en el sentido de que ya no quedaría nada por pensar, lo que consideramos como una tendencia de la imposibilidad de pensar el futuro como el producto de la subjetividad con “dirección”, vale decir, la sociedad de la “sobremodernidad” caracterizada por la carencia de “proyecto social” no se dirigiría a ningún lugar. Aquí nos referimos a la capacidad que la política tuvo, en el período mencionado, de configurar los grandes discursos que opuestos, disputaban el lugar de la comunidad. Si la “resistencia” de los grupos subalternos en dictadura consistió en mantenerse a salvo del terror y en exhibir las consecuencias de su aplicación, en la actualidad dicha disidencia consiste en negar la hegemonía del mercado y de la “mercantilización” de la existencia humana.

Entendemos, en la actualidad, el arte, pensando la ciudad, lo subalterno, conviviendo con las empresas, encargos mecánicos que ofrecen a la “comunidad” “obras” como objetos de consumo estético en los “no-lugares”. Podría decirse que nunca el arte ha sido “marginal”, tan sólo ha salido a las calles a pensar el habitar, se ha quedado sin el domicilio histórico del museo y ha intentado encontrar uno en la intemperie, en la lejanía de todo dominio, institucionalmente establecido en los “espacios del anonimato”, para encontrarse en la fugaz cercanía de la mirada, dejarse ver en su malestar y forzar a la trama urbana en su espejismo de

realidad habitada. “Nunca el arte a cobijado lo humano” y en la calle ha salido a decirlo de un modo irónico, disidente y subalterno, en última instancia el mundo no es humano.

A modo de síntesis diremos que la estética de lo subalterno, cuyo “síntoma” principal lo ubicamos en el “malestar” que caracteriza la contemporaneidad, no siempre se dirige a la “institución arte” (circuitos y academias) sino -y quizás como elemento radical- ha posibilitado el despliegue de “operaciones” desde la reflexividad crítica respecto de la sociedad del consumo y de la sobremodernidad donde las categorías de “lugar” y “cuerpo” no logran encontrarse.

Insistimos en nuestra fundamentación hacia la posibilidad crítica de las estéticas subalternas, sin dejar de considerar como válidas ciertas posibilidades reflexivas que en esta tesis no han sido abordadas. Por ejemplo: la relación de la estética del brigadismo callejero y la estética de la escena de avanzada; las indagaciones con mayor profundidad en relación con el trabajo desarrollado por “Mono” González en tanto artista; la profundización sobre la posibilidad del arte en los “espacios del anonimato”, nos referimos particularmente al Metro como un “no-lugar”; entre otros. No obstante, consideramos fundamental las aportaciones de nuestro estudio para una comprensión del “arte marginal”, habiéndonos detenido en el análisis de la dimensión estética de sus procedimientos desde una perspectiva de lo subalterno. En tal sentido, nos hemos distanciado de la común noción de la “trinchera” desde la cual se “ataca” la noción del arte “oficial”, para ocuparnos más bien de los procesos de autoconciencia en las estéticas de lo subalterno orientados hacia la conformación de subjetividad. En ello, se ha considerado un elemento fundamental, nuestro estudio ha consistido en pensar la “cuestión” desde “adentro” y esto posiblemente es la razón de que los momentos más reflexivos sean aquellos donde nuestras proposiciones tienden a replantearse y cuestionar ciertas categorías con larga trayectoria pero que igualmente exigen su revisión.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

1. AUGÉ, Marc. *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. 8ª ed. Barcelona, Gedisa, 2004. 125p.
2. CASTILLO ESPINOZA, Eduardo. *Puño y Letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. 2ª ed. Santiago de Chile, Ocho Libros, 2006, 192p.
3. SAUL, Ernesto. *Pintura social en Chile*. col. “Nosotros los chilenos”, Serie “Hoy contamos”. Santiago de Chile, Quimantú, 1972, 96p.

CAPÍTULOS DE LIBROS

4. GRAMSCI, Antonio. *Arte y Cultura*. En su: La formación de los intelectuales. 1ª ed. México, Grijalbo, 1967. pp.105-122.
5. GRAMSCI, Antonio. *Al margen de la historia. (Historia de los grupos sociales subalternos)*. En su: Cuadernos de la cárcel. (Cuaderno 25 (XXIII), 1934). Vol. 6. Tr. Ana María Palos. México, Era / Universidad Autónoma de Puebla, 2000. pp.173-187.
6. GRAMSCI, Antonio. *Espontaneidad y dirección consiente*. Cuaderno XX (1931). [en línea] <<http://www.gramsci.org.ar/6/23.htm>> [consulta: 24-06-2009]
7. MARX, Karl. *El fetichismo de la mercancía* (sección A de los “Apéndices a la teoría del valor-trabajo”). En: *Teoría económica*. Comp. FREEDMAN, Robert. 1ª ed. col. Historia/Ciencia/Sociedad n°11. Barcelona, España, Península, 1967. pp.81-92.

ENSAYOS Y ARTÍCULOS EN PUBLICACIONES Y REVISTAS ESPECIALIZADAS

8. BUERGEL, Roger. *Reflexiones sobre un viejo amor (Arte y Política)*. En: OYARZÚN, P., RICHARD, N., ZALDIVAR, C. (Eds.). *Arte y Política*. Santiago, Universidad ARCIS, Universidad de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005. pp.236-239.
9. LONGONI, Ana. *Brigadas muralistas: La persistencia de una práctica de comunicación político-visual*. Revista de Crítica Cultural (19):22-27, nov. 1999.
10. RODRÍGUEZ-PLAZA, Patricio. *Estética, política y vida cotidiana. El caso de la pintura callejera chilena*. Bifurcaciones (3): 8p., 2005.
11. ROJAS Contreras, Sergio. *Cuerpo y Lenguaje*. Revista de Teoría del Arte. 1(1):73-80. Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago, DOLMEN, 1999.
12. ROJAS Contreras, Sergio. *La obra de Arte en el proceso de autocomprensión de la sociedad moderna. Consideraciones filosóficas desde la “Sociología del Arte”*. Revista de Teoría del Arte. 1(6):23-62. Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago, LOM, 2002.

TESIS Y MEMORIAS

13. CAMPOS Sofjer, Edwin. *Santiago Stencil. Espacios de acción y difusión para el graffiti stencil en Santiago*. Tesis (Diseño Gráfico). Santiago, Chile. Universidad Diego Portales. 2006. 70p.
14. BELLANGE PASTORE, Ebe. *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*. Memoria (Lic. en Artes Plásticas m. Pintura). Santiago, Chile. Universidad de Chile, Facultad de Artes, 1987. 107p.
15. FERNÁNDEZ, Leonor y ZELADA, Valentina. *Colectivo Muralista Brigada Ramona Parra. Murales urbanos en la lucha por la revolución social*. Santiago de Chile. Universidad Academia Humanismo Cristiano (UAHC), 2004. 67p. [en línea] Antropología Urbana UAHC, <www.antropologiaurbana.cl/pdfs/etno/brigada_rparra.pdf> [consulta: 09-04-09]

OTROS LIBROS

16. ANÓN. *Chile Ayer Hoy*. Editora Nacional Gabriela Mistral. s/a.
17. BELLANGE, Ebe. *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*. Santiago, LOM – Centro de Estudios Sociales, 1995. 127p.
18. BOURDIEU, Pierre. *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. 2ª ed. España, Santillana, 2000. 597p.
19. DIAZ Parra, Alberto. *MURALISMO. Arte en la cultura popular chilena*. Comité de defensa de la cultura chilena. Edition día, St. Gallen/Berlín/Sao Paulo. 1990. 224p.
20. HOPENHAYN, Martín. *Hegel y Marx: de la alienación del concepto de trabajo al concepto de alienación del trabajo*. En su: El trabajo. Itinerario de un concepto. PET – Cepaur. 1988. 242p.
21. MASSARDO, Jaime. *La formación del imaginario político de Luis Emilio Recabarren*. Santiago de Chile, LOM, 2008. 342p.
22. ROJAS Contreras, Sergio. *Pensar el Acontecimiento. Variaciones sobre la emergencia*. col. Teoría, n° 12. Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago, LOM, 2005, 274p.
23. ROJAS Contreras, Sergio. *Las obras y sus relatos II*. col. Escritos de Obras, n° 1. Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago, AV Ed., 2009, 247p.
24. SANDOVAL, Alejandra. *Palabras escritas en el muro. El caso de la Brigada Chacón*. col. Intervenciones en la Ciudad. 1ª ed. Santiago de Chile, SUR, 2001. 101p. [en línea] <<http://www.sitiosur.cl/r.php?id=231>> [Consulta: 01/06/2009]

OTROS DOCUMENTOS

25. HEIREMANS, Eugenio. Discurso pronunciado en la inauguración de la obra mural "Vida y Trabajo". 30-09-2008.
26. ROJAS Contreras, Sergio. *El espacio "inhabitable": ¿ocupar o desbordar? [Apuntes para una reflexión sobre el malestar]*. Ponencia de la mesa Infiltraciones temáticas y nuevas formas de habitar la ciudad, en el Seminario "Disoluciones sobre Prácticas Urbanas: Lógicas Proyectuales e Imaginarios Urbanos", organizado por el colectivo Apariencia Pública, Universidad Central. 30-10-2007. 8p.
27. ROJAS Contreras, Sergio. *Estética del malestar y expresión ciudadana. Hacia una cultura crítica*. Ponencia inaugural del Seminario Internacional "Ciudadanía, Participación y Cultura", organizado por el Consejo Nacional de la Cultura y realizado en el Centro Cultural Palacio La Moneda. 5 y 6 -10-2006. 12p.
28. TRUCCO, M., HORWITZ, N., GODDARD, M. Evaluación de impacto de las obras de arte en el Hospital del Trabajador de Santiago. *Ciencia y Trabajo*. 7(16):67-71. Abril-Junio, 2005. [en línea] < <http://ww3.achs.cl/cyta/>> [consulta: 15-05-2009]

PRENSA ESCRITA

29. ASTORGA SILVA, Daniela. *Mural "Vida y Trabajo": Nace un gigante en el metro*. El Mercurio. Santiago de Chile, 26-09-2008.
30. ESPINOZA, Denise. *Inauguran el mural más largo de país en estación de Metro Parque Bustamante*. La Tercera. sec. Cultura. Santiago de Chile, 30-09-2008.
31. FREIRE, Susana. *"Mono" González: "Este testamento visual es de todos los ausentes"*. La Nación. sec. Cultura. Santiago de Chile, 01-10-2008.
32. Anón. *ACHS y Metro inauguran mural en homenaje a los trabajadores*. El Mercurio. sec. Páginas Sociales. Santiago de Chile, 11-10-2008.

PRENSA EN LÍNEA

33. FIGUEROA, A. *Se destapa el mural más grande del país*. [en línea] Publimetro en internet. 29-09-2008.
<<http://publimetrodigital.bluecompany.cl/diario/?pagina=11&day=2008/09/29&w=1280>>
[consulta: 28-04-2009]
34. Metro de Santiago. *Vida y Trabajo. Del artista: Mono Gonzalez*. [en línea] (s.f.).
<<http://www.metro.cl/minisitio/vidaytrabajo/index.php#>> [consulta: 25-03-2009]

ARTÍCULOS EN LÍNEA

35. CLEARY, Patricio. *Como nació la pintura mural política en Chile*. [en línea] Chile: Breve Imaginería política 1970 – 1973 <<http://www.abacq.net/imagineria/nacimi1.htm>> [consulta: 28-05-09]
36. Del CANTO, Gustavo. *Los muros que hablan*. [en línea] Primera Línea .CL, 23-02-2001. <http://216.72.168.65/p4_plinea/site/20010223/pags/19800101132141.html> [consulta: 03-05-2009]
37. GONZÁLEZ, Alejandro “Mono”, *El Arte Brigadista*. Del artículo redactado para el libro “Un sueño pintado” [en línea] Chile: Breve Imaginería política 1970 – 1973 <<http://www.abacq.net/imagineria/arte4.htm>> [consulta: 15-05-09].
38. GONZÁLEZ, Sebastián. *Las masacres. El arte Brigadista* [en línea] <<http://elartebrigadista.blogspot.com/2005/11/las-masacres.html>> [consulta: 04-02-2009]
39. GUERRA VEAS, R. *Mural “Vida y Trabajo” del Maestro Alejandro “Mono” González*. [en línea] 05-10-2008. <<http://robertoguerra.wordpress.com/2008/10/05/mural-%E2%80%9Cvida-y-trabajo%E2%80%9D-del-maestro-alejandro-%E2%80%9Cmono%E2%80%9D-gonzalez/>> [consulta: 25-03-2009]
40. NAVARRETE A., Micaela, *La Lira Popular. Literatura de cordel en Chile*. [en línea] <www.dibam.cl/upload/i5395-2.pdf> [consulta: 26-05-2009]

SITIOS WEB

41. METRO DE SANTIAGO y ASOCIACIÓN CHILENA DE SEGURIDAD (ACHS). *Vida y Trabajo*. [en línea] <<http://www.metro.cl/minisitio/vidaytrabajo/index.php>> [consulta: 17-03-2009]
42. VIDA Y TRABAJO. MetroArte. Portal Metro de Santiago. [en línea] <http://www.metrosantiago.cl/metro_arte_detalle.php?id=c16a5320fa475530d9583c34fd356ef5> [consulta: 15-04-2009]
43. MEMORIA CHILENA. Portal de la cultura de Chile. [en línea] <<http://www.memoriachilena.cl/>> [consulta: 15-06-2009]

ARTÍCULOS EN REVISTAS

44. ANINAT, Magdalena. *El testamento del primer brigadista*. Qué Pasa. pp. 62-65. 02-08-2008.
45. ANÓNIMO. *Monumental obra de arte cierra la celebración de los 50 años de la ACHS*. Entre Nosotros. Pub. Interna ACHS. Número 41, septiembre – octubre 2008. pp. 4-6.
46. GÜIRALDES, Violeta. *Homenaje al trabajador: Calidad artística en un gran espacio*. Tiempo Seguro, ACHS. (103):56-58, oct. – nov. 2008.

CATÁLOGOS

47. CAMPAÑA, Claudia y MELLADO, Justo Pastor. *Cultura & Trabajo: Murales y esculturas de la Asociación Chilena de Seguridad*. Santiago de Chile, ACHS, 2003.
48. CAMPAÑA, Claudia y CELEDÓN, Pedro. *Cultura & Trabajo. Colección de Obras Visuales*. Asociación Chilena de Seguridad (ACHS). Santiago de Chile, Quebecor World Chile S.A., 2006. 230p.
49. TEITELBOIM, Volodia (Presentador). Catálogo de la acción “Banderas de Arte”, realizada con ocasión del 68° Aniversario de PC chileno en el Estadio Santa Laura el 13-01-1990.
50. VV.AA. *Museo Abierto*. Textos para la exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes. Presentación de Nemesio Antúnez. Santiago de Chile, Septiembre 1990.

ENTREVISTAS

51. MATTHIES B., David. Entrevista personal [Grabación sonora]. Santiago, 04-05-2009, Archivo mp3, 50min.
52. GONZÁLEZ, Alejandro “Mono”. Entrevista personal [Grabación sonora]. Santiago, 30-05-2009, Archivo mp3, 6hrs. 15min.
53. VALDÉS, Felipe. Entrevista personal. [Grabación sonora]. Santiago, 16-06-2009, Archivo mp3. 1hr. 16min.
54. PINTO P., Javier. Entrevista personal [Grabación sonora]. Santiago, 13-07-2009, Archivo mp3, 1hr. 27min.

DICCIONARIOS

55. Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española [en línea] <<http://www.rae.es/rae.html>>
56. Diccionario de la Lengua Española [en línea] <<http://www.wordreference.com/es/>>
57. Enciclopedia Wikipedia [en línea] <http://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada>