



Universidad de Chile

Facultad de Artes

Magister en Artes Visuales

Arte Objeto y Accionismo de Retaguardia como Herramientas en la Disputa Cultural

Tesina para optar al grado académico de Magíster en Artes, mención Artes Visuales

Cristian Inostroza Cárcamo

Profesores Guía

Rainer Krause

Rodrigo Zuñiga

¿DÓNDE ESTAMOS?



Al final de mi calle en la población Villa Comercio II de la comuna de La Granja había un potrero infinito hacia el sur. Yo imaginaba que, si salía del cemento y caminaba por días en esa dirección con la cordillera a mi izquierda, me iba a encontrar con otras personas parecidas a mí, con todas esas historias misteriosas que nos contaban los adultos mientras me tomaba el juguito calentito de un pulmay. Mi bisabuela, el ser humano más sabio que he conocido, a pesar de no saber leer ni escribir, me confesaba que veníamos del sur, que nuestro origen no estaba aquí.

Agradecimientos

A la cordillera, a los eriazos, a las poblaciones periféricas, a sus estrellas y quiltros que callejean conmigo, al Colectivo CHARCO (Lucy Quezada, Francisco González y Paula Urizar) por su gran amistad creativa y el conocimiento que emerge de ahí, a mi maestro y hermano Andrés Figueroa quien fue el primero en confiar en mi arte, a Víctor Díaz, Manuel Carrión, Beatriz Espinoza y Antonio Catrileo por leer este texto con afecto y ayudarme a comprenderme, a Francisco Sanfuentes y María Jesús Román de quienes fui profesor ayudante, por su amistad y bondad a la hora de entregar conocimiento, a mis profesores guías de esta tesina Rainer Krause y Rodrigo Zuñiga, a mi familia Valentina Martínez, los gatos Bose y Olguita por su apoyo y amor incondicional, a mi abuela Silvia Cárcamo por nuestras conversas y finalmente a mi padre, a mi madre, a mi hermana y mi Mama Chella (desde el wenumapu), quienes con su esfuerzo y ejemplo me dieron las posibilidad de dedicarme a las artes.

Dedico esta tesina a la epifanía llamada *“Plaza de la Dignidad”* y a la revuelta social después del 18 de octubre del 2019, *el despertar de la Champurria popular.*

INDICE

Resumen	1
Introducción	2
CAPÍTULO 1: El Desastre y la Historia	4
El Legado de Portales.....	4
Niña con Bandera	10
Sala de espera: Adiós al Elefante Blanco	15
Menos cóndor, más huemul/ Cuerpos botados.....	21
El último gol del pueblo chileno / Resentimiento	27
CAPÍTULO 2: Estéticas del Malestar y Huellas del Descontento	33
Cicatrices de Ciudad.....	33
Los cacerolazos: Ni adorno, ni sumisión	37
La Grúa.....	40
CAPITULO 3: Poéticas periféricas: Mi población, todas las poblaciones	44
Re-composición Periférica	44
La Aurora de Chile de Concepción	50
Tramas: wuñelfe, el lucero del amanecer.....	55
CAPÍTULO 4: Accionismos de retaguardia	63
Movimiento estudiantil 2011 y el caso de Asamblea de estudiantes de Arte - AEEA.....	65
Coser la Tierra	72
Palín transfronterizo.....	75
Colectivo Charco y el Homenaje a los Marineros Antigolpistas	79
CAPÍTULO 5: Exposición Fermento MAC Quinta Normal: “Reducción”	83
Montaje: Muro de evidencias	83
Montaje: Reducción	91
Conclusiones	103
Bibliografía y Filmografía	108

Resumen

Esta tesina titulada ***Arte objeto y Accionismo de retaguardia como herramientas en la disputa cultural***, tiene como propósito presentar mi proceso como creador, gestor e investigador independiente, para ello, revisaremos una serie de experiencias biográficas, procesos creativos y reflexivos que han influenciado mi trabajo artístico. La primera parte narra una serie acontecimientos personales e históricos que me han movilizado a crear dispositivos materiales que buscan provocar reflexiones sobre el ethos de la chilenidad y las resistencias de la *champurria popular*. En segunda instancia, se dará cuenta de un viraje desde la realización de representaciones instaladas en espacios de exhibición institucionales e independientes, hacia creaciones colectivas/colaborativas desplegadas en territorios y contingencias específicas a partir de manifestaciones periféricas. A este trabajo le llamé ***accionismo de retaguardia***, entendiendo los movimientos u organizaciones sociales como agentes vanguardistas de cambio, colectividades que nos han hecho pensar otros mundos posibles. Estos modos de hacer proyectan acontecimientos que permitirían efectivamente afectar el contexto intervenido e intentar disputar la cultura dominante, haciendo aparecer conocimientos, perspectivas, lugares de enunciación que han sido históricamente opacados por la segregación de clases, la colonización euroblanca y las mitologías de la chilenización de nuestro territorio.

CONCEPTOS CLAVE: *accionismo de retaguardia - disputa cultural – champurria popular -chilenidad - periferia*

Introducción

El siguiente texto narra mi proceso como creador, gestor e investigador, desde abril del año 2010 hasta enero del 2019. Aquí se relatará las múltiples experiencias biográficas, contextos y reflexiones que han caracterizado mi trabajo creativo. Se expondrán un conjunto de modos de hacer que darán cuenta de un viraje desde la realización exclusiva de representaciones objetuales instaladas en espacios de exhibición institucionales e independientes, hacia creaciones colectivas/colaborativas desplegadas en territorios y contingencias específicas a partir de necesidades y expresiones locales. Esta práctica político-artística busca ser una retaguardia estratégica que acompaña los procesos sociales y colectivos de los que soy parte, proyectando acontecimientos que permitirían efectivamente afectar el contexto intervenido e intentar disputar la cultura dominante y su matriz colonial, haciendo aparecer conocimientos, perspectivas y lugares de enunciación que han sido históricamente opacados por la segregación de clases, la colonización euroblanca y las mitologías de la chilenización de nuestro territorio.

El texto presenta cinco capítulos temáticos, el primero ***El desastre y la historia*** consiste en una revisión y análisis de cuatro propuestas artísticas que en su estructura intentan, desde mi lugar de enunciación, pensar algunos hitos de la historia de Chile, la fundación del estado, su orden autoritario, sus emblemas y monumentos, el proceso político de la unidad popular y la dictadura. El segundo se titula ***Estéticas del malestar: Huellas del descontento***, capítulo que presenta tres experiencias creativas que reflexionan desde la huella, la herida y la intervención en el espacio público desde expresiones populares del malestar social. El siguiente capítulo llamado ***Poéticas periféricas: Mi población, todas las poblaciones*** ocupa tres experiencias performativas (colectivas y personales) que emergen de los diversos barrios periféricos que he habitado, utilizando la empatía como gesto poético. El cuarto, ***Accionismo de retaguardia: Cooperativas poéticas y creación colectiva***, profundiza en el concepto de *accionismo de retaguardia*, entendiendo los movimientos u organizaciones sociales como agentes vanguardistas de cambio, agentes que en el contexto que vivimos hoy, son quienes nos han hecho pensar otros mundos posibles; este accionismo cooperativo propone una práctica artística al calor de los procesos comunitarios, sus poéticas y las necesidades locales en territorios o grupos humanos específicos. El quinto y último, **Exposición Fermento MAC Quinta Normal: “Reducción”** relata apoyado por una secuencia fotográfica, las reflexiones en la instancia de cierre de mí proceso académico dentro Magister de artes visuales de la Universidad de Chile, esta consta de un montaje progresivo, la primera parte muestra un ejercicio impuesto por el programa de magister llamado “Muro de evidencias”, concluyendo con la instalación final “Reducción”

Durante mis diez años de trabajo ininterrumpido, he podido experimentar múltiples estrategias desde el arte contemporáneo. En un principio mis creaciones visuales salían de mis manos de manera espontánea y con los materiales que tenía a la mano, como respuesta a un cuestionamiento al sistema de relaciones sociales en que vivimos y al ethos de la chilenidad. Tomar conciencia de que la historia oficial chilena es un montaje estético y mitológico impuesto sobre nuestra historia subterránea de clase, sumada al desencaje de esa narrativa oficial con ciertos relatos de mi familia, mi gente sureña, vecinas y vecinos de mis poblaciones, me hicieron iniciar una investigación artística desde las prácticas culturales periféricas y sus materialidades. Posteriormente, varios de mis trabajos nacieron del encuentro entre mi experiencia habitando la periferia de Santiago e ilustrarme sobre la historia académica del arte occidental, ejercicio que me ayudó a repensar las expresiones que me rodeaban y comprender la distancia epistémica entre cómo se produce el arte contemporáneo y las manifestaciones culturales del mundo periférico. Esa perspectiva crítica empezó a ser una constante en mis realizaciones artísticas, que en un principio (intuitivamente) fueron develando una herida de un pasado no resuelto. Mis instalaciones, obras plásticas, intervenciones en el espacio público o creaciones colectivas empezaban a ser una metodología para reflexionar sobre nuestro contexto social y los hechos que la constituyeron, modos de hacer que se fueron *champurriando*¹ del arte objeto a esto que por ahora llamo “*Accionismo de retaguardia*”, experimentando su potencia como herramientas en nuestra lucha común por la dignidad y la resistencia cultural que estamos viviendo como pueblos.

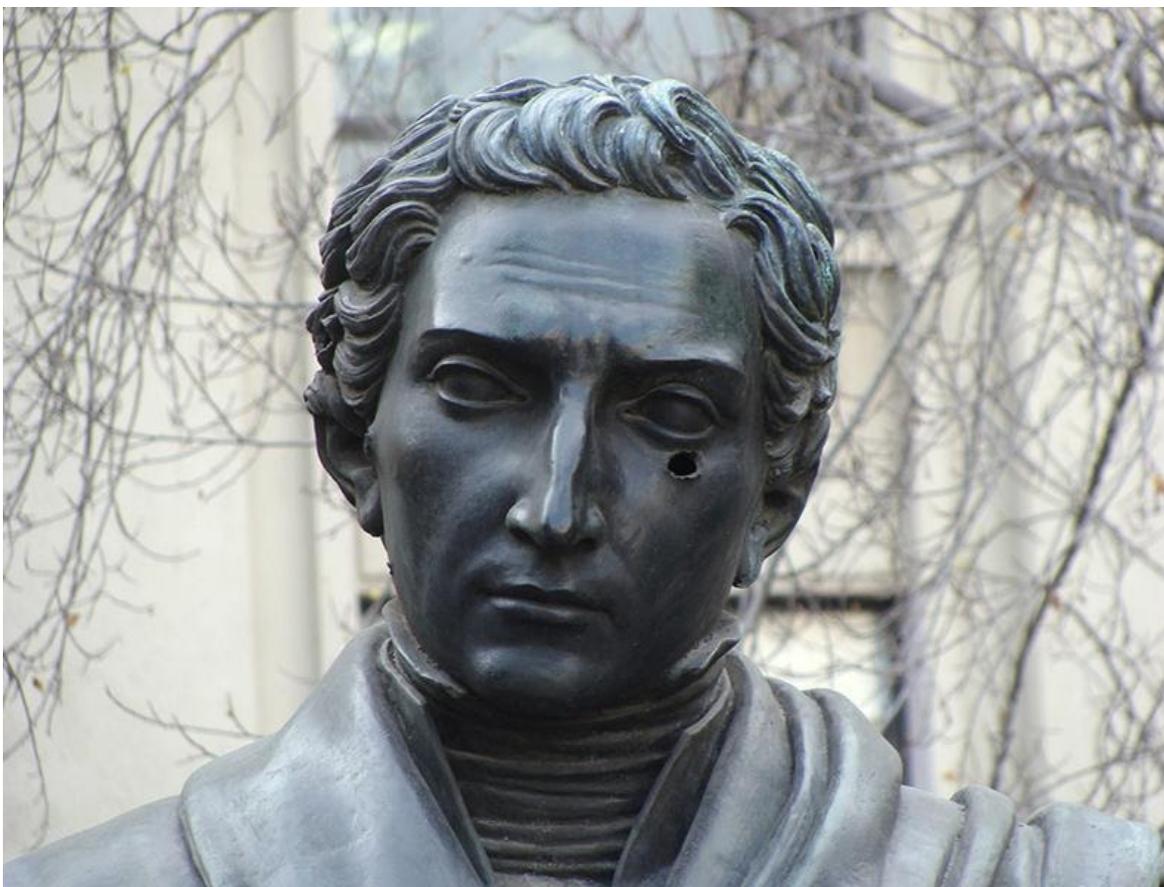
¹ Palabra de la jerga popular de origen mapuche que se refiere a la acción de combinar, mixturar

CAPÍTULO 1: El Desastre y la Historia

El Legado de Portales

Contemporáneo es aquel que tiene la mirada fija en su tiempo, para percibir no la luz sino la oscuridad
(Agamben, 2008)

Entonces, ¿qué celebran los pobres?, ¿la emancipación de los ricos chilenos sobre los ricos españoles? Abre tus ojos, pueblo, y verás la verdad. La libertad no la tienes y debes prepararte para conquistarla.
(Recabarren, 1905)



F1-Cristian Inostroza. (2012) Registro monumento a Diego Portales de Juan Joseph Perraud.

Parte del paisaje sonoro de mi población son los balazos que anuncian que llegó la pasta. Mirando desde el techo de mi casa, con la vista cruzando Américo Vespucio *sapeando* la San Gregorio, puedes ver a distancia fuegos artificiales avisando lo mismo, en ese tiempo con ojos de niño lo disfrutaba, me sentía alegre, llamaba a mi hermana para mirarlos juntos. Cuando voy a ver a mi abuela en Lo Prado, a la vuelta de su casa en la población María Luisa Bombal ex Pudahuel, está la famosa *Palmera*, ahí no se necesita ninguna señal, decenas de *turris* habitan la esquina día y noche de los pasajes Lago Ontario con Gabriela Mistral, los cuerpos lo decían todo, la pasta corría todo el día. El director de la DINA, Mamo Contreras ratificó ante el ministerio público que parte importante de la fortuna Augusto Pinochet y su familia venía de la venta de cocaína y pasta base. Mi abuelo escuchaba la parada militar a todo volumen el 19 de septiembre, el día de las glorias del ejército y vivía a

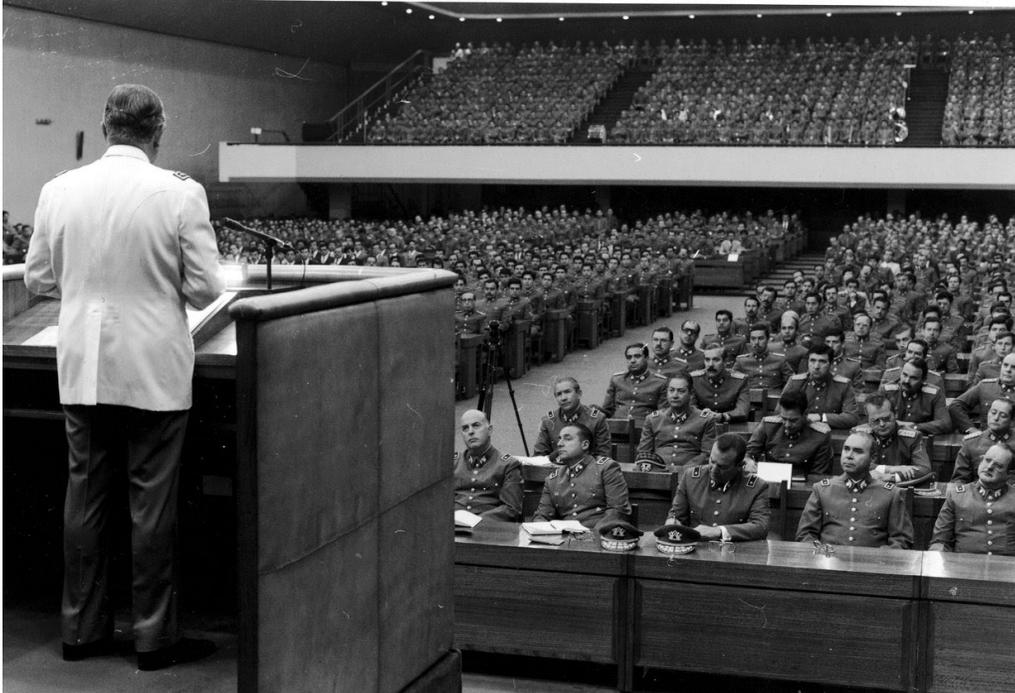
la vuelta de La Palmera. El 11 de septiembre de 1973, durante el golpe militar, varias balas atraviesan el monumento de Bronce a Diego Portales el prócer de la patria, articulador del estado chileno.

Diego Portales, comerciante y modelador de la institucionalidad republicana como lo entendemos hoy, es una de las figuras más polémicas de la historia de nuestro país, contrastando con la imagen parcial y heroica que aparece en los libros colegiales de historia. Representante del nacionalismo conservador, defensor de un *“Gobierno fuerte, centralizador, cuyos hombres sean verdaderos modelos de virtud y patriotismo, y así enderezar a los ciudadanos por el camino del orden y de las virtudes”* (Portales, 1822) según sus propias palabras, asesinó y persiguió a industriales y patriotas de sectores contrarios a su orden, situando a la oligarquía mercantil en el poder e instalando los patrones de nuestra sociedad actual.

Callejeando por el centro de Santiago, escuché a un guía turístico hablando sobre Diego Portales en portugués, un grupo de extranjeros le sacaban fotos a la estatua neoclásica mientras escuchaban y fotografiaban la charla histórica. Algo entendí sobre la apariencia heroica del monumento, baje la vista hacia la toga que lo vestía como un gran emperador romano, su cabello a modo de corona de laureles mostrándose fornido e imponente entregando el pergamino constituyente de 1833. Enrique Bunster, en *Crónicas Portalianas* escribe que *“nada tenía que ver su figura con el Hércules de bronce de la plaza de la Constitución. Era de porte mediano, delgado, de ojos claros y finas manos de señorito”* (Bunster, 1977), dando constancia del montaje monumental que fantasea la estatua y la matriz colonial que representa, siempre mirando a Europa, *caballo de feria* de occidente. La chilenidad es un montaje desmemoriado, la higiene racial sobre nuestras familias morenas, es el reflejo de nuestras máscaras blancas en edificios corporativos forrados de espejos sobre el *wallmapu* y el *tahuantinsuyo*, una línea de tiempo en una sala de colegio.



F2-Jack Ceitelis (1972) Edificio de la UNCTAD III, actualmente Centro Cultural GAM



F3-Archivo El Mercurio (1973) Salón Plenario del Diego Portales. El dictador Augusto Pinochet dirigiéndose a la Junta Militar

Me quedé conversando con el amigo guía, me contaba que había sido miembro del MIR y que el día del golpe los milicos le habían matado a uno de sus amigos a metrallazos en el Hotel Carrera mientras hacían guardia ese día, que había estado algunas horas tendido con el cuerpo de su compañero encima de él haciéndose el muerto para poder escapar. El viejo estaba emocionado, le conté que me dedicaba a las artes visuales, hablamos un poco sobre eso y nos despedimos con cariño. Me quedé mirando el monumento un largo rato y contemple que bajo el ojo izquierdo de metal había un impacto de bala perfecto, me toque mi propia mejilla mientras descubría que en realidad el monumento estaba lleno de impactos, pero esa abertura redonda en su rostro era notable. Me puse a investigar, y resulta que esa particular “cicatriz” fue perpetrada tras los duros ataques que hubo durante el golpe de estado del 11 de septiembre de 1973, hecho que coincide ciento treinta y tres años antes con el relato que describe el momento en que fue fusilado Diego Portales el 6 de junio de 1837 luego de una emboscada en Valparaíso a manos de soldados sublevados. La bala que le dio muerte atravesó sus dedos en un intento inútil por detener el proyectil con la mano, finalmente volándole la cara bajo su ojo, particularidad que permitió que este fuese reconocido cuando se encontraron sus restos accidentalmente en la Catedral de Santiago el año 2005 en excavaciones de remodelación (La Última Carta de Portales, 2010).

Tras el golpe de estado de los milicos y los bombardeos cometidos por la FACH, el Palacio de La Moneda quedó en ruinas y el edificio de la UNCTAD III, luego Centro Cultural Gabriela Mistral, ícono arquitectónico de la Unidad Popular por ser construido en doscientos setenta y cinco días, por cientos de trabajadores de diversas disciplinas comprometido con la causa socialista, se transforma en el centro de operaciones de la dictadura. La nueva sede de Pinochet es rebautizada *Edificio Diego Portales* en su redención mitológica.



F4-Andrés Figueroa (2012) Registros de la performance "La Quema de Portales"

Treintatrés años después, la maldición portaliana incendió el inmueble por causa de un misterioso imperfecto eléctrico. Casi en un acto de exorcismo, la *Concertación* lo repara y nuevamente es bautizado con las siglas GAM, haciendo alusión al nombre original puesto por el gobierno de Salvador Allende. Pero esta vez, lejos de volver al proyecto inicial, es resignificando en un centro de servicios y productos culturales, arrendatario de salas de exhibición y contenedor de tiendas de libros, vinos caros, un café *pituco* y una tienda de zapatillas marca Puma.

Después de un año 2011 de movilizaciones sociales y el fracaso del petitorio de la CONFECH bajo las consignas de una educación pública, gratuita y de calidad, los estudiantes chocamos de cara en el pilar portaliano que sostiene esta patria y sus estructuras, se reventó nuestra ilusión juvenil de conquista performativa sobre nuestros derechos sociales en las calles, comprendimos que nuestro enemigo no tenía una sola cara, que la estructura institucional chilena está constituida con sangre por generaciones y que la lucha cultural tendría que ser de largo aliento, sin ansiedades, de múltiples formas y por sobre todo en nuestras relaciones humanas cotidianas. En diciembre del año 2012, aparezco con mi gente en la entrada del Centro Cultural Gabriela Mistral con una reproducción de 5 x 3 metros donde aparece el monumento a Diego Portales colocado sobre un fondo que simula la estructura metálica y agujereada que reviste el edificio en cuestión, para prenderle fuego con la insistencia técnica del movimiento estudiantil e intentar ofrecer a la

esfera pública un acontecimiento que ayude a pensar nuestra historia, hacer aparecer un pasado incrustado en el presente, irrumpir con una acción que sacuda la memoria. Trasladé la estructura de madera, tela y cartón, la empapé con parafina para quemarlo lo más lento posible y le encendí fuego frente a la entrada al edificio. Los transeúntes que pasaban en ese momento por la calle o el Centro Cultural fueron los espectadores de esta acción, que en principio, asustados por la gran llamarada, fueron descubriendo la imagen del prócer como se consumía en la puerta del edificio. Mi intención fue conectar en una acción performática, los diferentes hitos históricos alrededor del personaje y el edificio, para así provocar diversas capas de lectura de nuestra historia reciente conectándolas con los primeros años de la conformación de la república, profanar la imagen consagrada de Diego Portales para empezar a deconstruirla en un ejercicio contemporáneo, insistir en la liturgia popular de la quema para iniciar un nuevo ciclo.

Destruir, quemar, romper son acciones radicales desde la desesperación, profanar lo establecido desde la urgencia de barrer con este mundo para pensar otros posibles. Esta estrategia la cubrió la prensa, se compartió el registro por redes sociales, se debatió sobre la validez de las intervenciones callejeras, si necesitaba permiso o no, qué significaba lo que había hecho, si la intervención era arte o no era arte, si estaba en el marco del festival taquillero *“Hecho en Casa”*, se habló durante días de Portales, de los monumentos, de la UNCTAD III.



F5-Oscar Navarro (2012) Registro de la performance *“La Quema de Portales”*

El poder levanta sus tótems arquitectónicos y estos nos cubren en la máquina productiva de cemento y sus alegorías ilustres. La ciudad no solo es el cemento que habitamos, es testigo material de tantas historias veladas por el discurso oficialista, discursos que debemos desbaratar, escarbar en sus intersticios para repensarnos

y re/conocernos. La clase trabajadora habita en el borde de la perforación del metal, la *champurria* duerme en la huella del impacto al monumento, donde se nota la herida abierta de los planes de la segregación urbana del clasismo chileno. La batalla psicosocial que pavimentó Benjamín Vicuña Mackenna en la segunda mitad del siglo XIX para expeler a los pobres al otro lado del Río Mapocho como muro afluente, así lo continuó la dictadura al otro lado del cordón Américo Vespucio con nuestras familias y las vecinas, modelando el pobre del siglo XXI a deudas, a fuegos artificiales, a balazos nocturnos.



F6-Jack Ceitelis (1971) Construcción Edificio Unctad III



F7 - Plataforma Urbana (2006) Incendio edificio Diego Portales

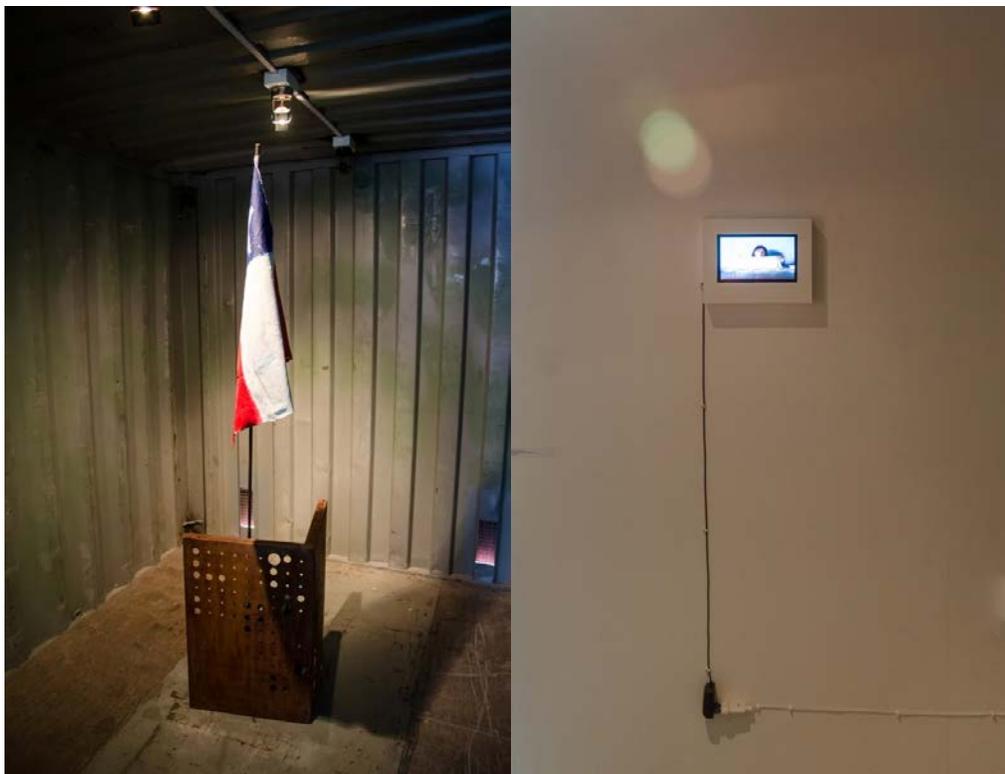


F8-Archivo GAM (2010) Centro Cultural Gabriela Mistral

Niña con Bandera

*La bandera de Chile es usada de mordaza
y por eso seguramente por eso
nadie dice nada*

Poema “La bandera de Chile” (Hernández, 1991)



F9-Cristian Inostroza. (2013) Registro instalación *El Legado de Portales*, Galería Sala de Carga

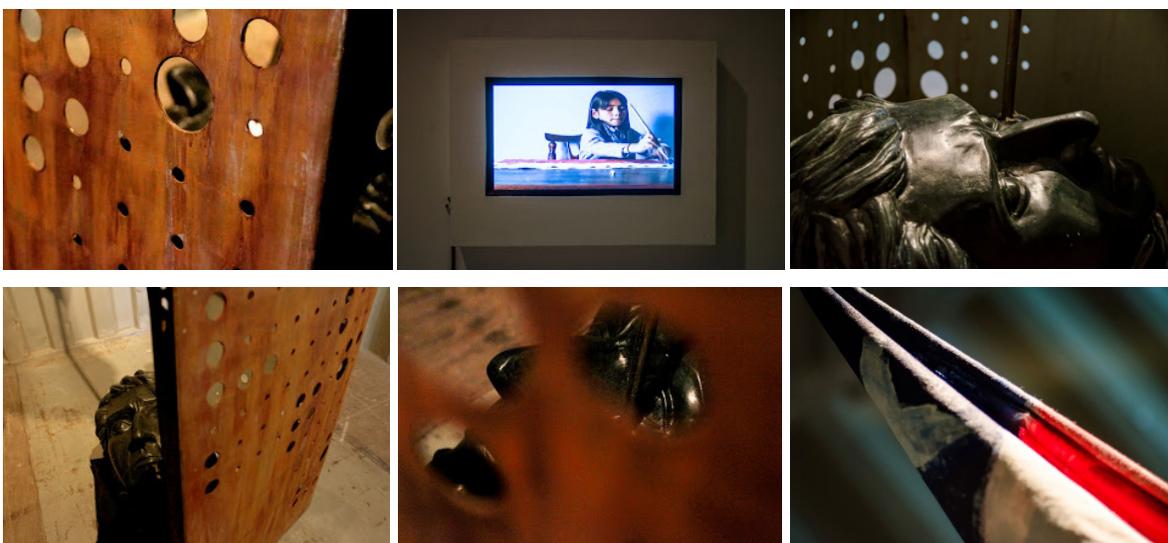
En junio del año 2013, bajo la invitación de Galería Sala de Carga, contenedor marítimo itinerante instalado en diversas plazas públicas del país, realicé una instalación titulada *el Legado de Portales*. Quien visitaba la exposición, tenía que ingresar al contenedor hasta el fondo, ahí había una pequeña sala donde se encontraba una estructura rectangular, réplica de la estructura metálica agujereada que cubre el Centro Cultural Gabriela Mistral y una bandera de Chile pintada a mano que emergía desde dentro de esta estructura. Al rodear la instalación, se devela que la estructura metálica oculta una réplica de la cabeza del monumento a Diego Portales, la cual sostiene el emblema patrio desde el orificio característico bajo su ojo izquierdo. Al descubrir la instalación por completo, en el muro que cerraba la sala, estaba instalada una pequeña pantalla, desde donde se emitía el registro audiovisual de una pequeña niña escolar pintando la bandera exhibida.

El biombo de metal del nuevo GAM (reinaugurado el año 2010), recubre un esqueleto de concreto socialista tomado por la Junta de Gobierno durante la dictadura militar. Cuando miro su estructura, siento ganas de picar con un cango su carcasa agujereada, ornamental y oxidada, llegar al esqueleto de hormigón de la UNCTAD III y sentir con mis manos el polvo de cemento que manchó la ropa de los

obreros que construían ese otro Chile que hicieron desaparecer, poner la oreja en sus pilares de concreto y escuchar las herramientas trabajando.



F10-Archivo digital de arte y arquitectura de la UNCTAD III del GAM (1971-1972) instalación escultura-chimenea del escultor chileno Félix Maruenda



F11-Cristian Inostroza. (2013) Registro instalación *El Legado de Portales*, Galería Sala de Carga

Niña con bandera es una instalación que parte su recorrido el año 2013 en Galería Sala de Carga / Plaza Baquedano desde una reflexión sobre la imagen de Diego Portales, pero luego el video y la bandera toman su propio camino al ser instaladas el año 2015 en el Patio Domeyko de la Casa Central de la Universidad de Chile en el marco de la muestra *Varias cuerdas para un solo trompo* en Galería Gabriela Mistral y el Debate "El rol de la Universidad y el galerismo público en el arte chileno" entre el premio nacional Gonzalo Díaz y el artista Eduardo Martínez Bonatti. Esta consta del video que muestra la niña escolar pintando la bandera chilena y la instalación de aquella pintura tensada desde sus cuatro vértices por cuerdas amarradas a los pilares del edificio institucional. Tres años después es remontada, desde noviembre del 2018 hasta la actualidad, en el Museo Nacional de Bellas Artes en la exposición "De aquí a la modernidad". En el catálogo de aquella exposición la curadora Carolina Olmedo menciona "*Una instalación audiovisual que condensa*

una serie de objetos y significados estrechamente relacionado a la educación pública del siglo xx - la bandera chilena, el estudiante y su uniforme, el quehacer escolar-planteando su revisión y memoria como modelo de cara a las multitudes movilizadas por el conflicto educacional” (Museo Nacional de Bellas Artes, 2019)



F12-Alvaro Balcazar y Cristian Inostroza, (2015) “Niña con Bandera” Patio Domeyko, Casa Central Universidad de Chile



F13-Cristian Inostroza. (2015) Registro *Niña con Bandera*, Casa central U. de Chile exposición *Varias cuerdas para un solo trompo*

Las banderas pintadas por niñas y niños en las salas de clase del sistema de adoctrinamiento social impartido en los colegios de todo Chile, son la reproducción del ethos de la chilenidad que cubre las historias de los vencidos, brasa portaliana incandescente formando transversalmente la subjetividad de la inocencia infantil, sin distinguir clase social, género o diversidad cultural. Me acuerdo cuando en el colegio nos ponían nota por hacer guirnaldas en fiestas patrias, embetunar una hoja de block con cola fría para luego rellenarla de pedacitos de papel volantín blanco, azul y rojo moldeados por la parte de atrás de un lápiz, colorear el escudo nacional sin salirse de la línea o disfrazarnos de huasos cuicos que se peleaban con campesinos pobres por una compañera disfrazada de *china* en la clase de educación física. El año 2012 hice este video con Isidora (la niña del video) después de una conversación sobre la educación escolar, en ese tiempo ella tenía 9 años. Ahora ella, siete años después, es una joven secundaria marchando junto a sus compañeras en la “*nueva ola feminista*”. Los contextos de disputa cultural van modificando los símbolos que construimos, se abren futuro resignificándolos o agregando nuevas capas de lectura.

Este trabajo busca pensar el juego y la doctrina, el uniforme y la creación artística, las instituciones y las tensiones históricas frente a la chilenidad. La bandera se presenta tensionada en sus cuatro puntas por cuerdas ancladas a la arquitectura de estos edificios para incorporarlos como significantes y reflexionar sobre las instituciones.



F14-Cristian Inostroza. (2013) Registro video *Niña con Bandera*



F15-Andrés Figueroa. (2018) Registro Instalación *Niña con bandera* Museo Nacional de Bellas Artes, Exposición *De aquí a la modernidad*



F16-Cristian Inostroza, (2015) "Niña con Bandera" Patio Domeyko, Casa Central Universidad de Chile

Sala de espera: Adiós al Elefante Blanco

*Hay que sacarse la mierda
Volver a la inteligencia
Iluminar nuestro verbo
Reoxigenar la vida.
Mañana es hoy día mismo
Y estamos muy atrasados.*

“Discurso del pintor Roberto Matta” (Quilapallun, 1980)



F17-Plataforma Urbana. (2015) Registro aéreo ex.hospital Ochagavía

La contracara del progreso arquitectónico de Santiago de Chile de mediados del siglo XX es el *movimiento de pobladores de Chile*, los campamentos y tomas de terrenos, las historias de las “*poblaciones callampas*”, los incendios del “*cordón de la miseria*” a la orilla del Zanjón de la Aguada. Nosotros conocemos esos relatos a través de la oralidad de nuestras vecinas y vecinos, familiares que nos fueron contando cómo sobrevivían en esos años. Miles de familias migraron a los centros urbanos arrancando del empobrecimiento o la discriminación, nuestros antepasados se toman la tierra desocupada clavando una banderita chilena con la convicción de ser parte de lo que les rechaza, solucionando con sus propias manos la grave crisis habitacional de la época. Los callamperos desbordaron la lógica institucional de aquel entonces y demostraron su poder organizado al crear soluciones alternativas con total independencia como estrategia política. “*Poblaciones callampas*” les decían, estigma que tuvieron que cargar nuestras

familias que habitaron cuadras y cuadras de viviendas de madera hechas a mano que se levantaban rápidamente en el paisaje periférico de mediados de siglo XX. La épica más virtuosa fue la toma de la chacra *La feria*, transformándose en 1957 en *La Población La Victoria*, según se cuenta, la primera toma organizada de tierras de Chile y América latina. La propia gente lotió los terrenos y espacios comunes sin ayuda del estado, construyó plazas, sedes sociales, organizó comités de vigilancia contra la delincuencia consagrándose como modelo a seguir para otros procesos comunitarios que posteriormente demandaron a pala y carretilla su derecho a la vivienda. (Documental *Las Callampas* , 1958)



F18-Archivo Colectivo *Cuerpo Indisciplinado* (2014) registro intervención *Sala de espera: Adiós al elefante blanco*

El gobierno de la Unidad Popular, a pasos de La Victoria, empezó a construir en 1971 el que iba a ser el centro de salud más grande de Sudamérica, un proyecto que venía a cumplir una de sus primeras medidas del proyecto socialista en uno de los sectores más pobres del país. Ideado en principio por el gobierno de Eduardo Frey Montalva como el *Hospital del Trabajador Fiscal* y materializado bajo la presidencia del ex-mandatario Salvador Allende, “*Ochagavía*” prometía ser el hospital público más moderno de Latinoamérica.

Las obras se detuvieron tras el golpe de estado de 1973 y la oficialidad militar creó diversos mitos técnicos alrededor del inmueble para no terminar las obras, un supuesto hundimiento progresivo o la mala calidad de la construcción fueron evolucionando en leyendas supersticiosas e historias fantasmagóricas. La gran mole de cemento quedó a medio hacer como un esqueleto socialista de concreto en un sueño congelado.



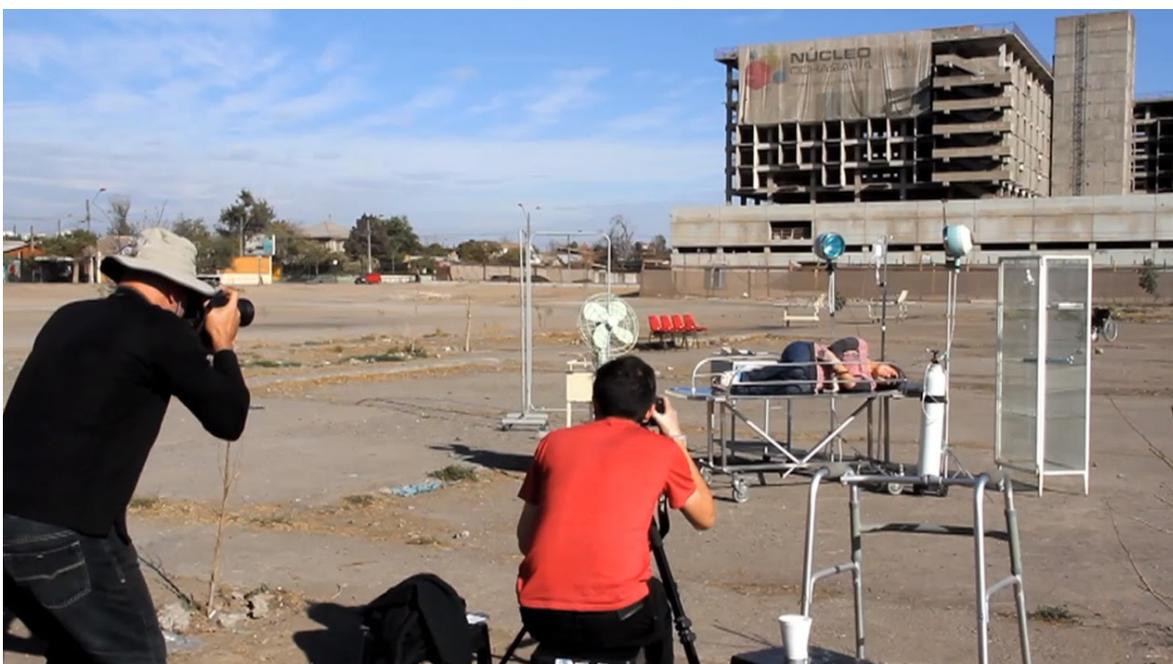
F19-Archivo Colectivo Cuerpo Indisciplinado (2014) registro intervención Sala de espera: Adiós al elefante blanco

En la antigua Siam, la actual Tailandia los elefantes albinos eran animales sagrados destinado a ser propiedad del emperador y así, aumentar su prestigio y poder. “El señor de los elefantes blancos”, cuando no estaba satisfecho con uno de sus súbditos, le regalaba uno de estos colosales animales para que atienda sus cuidados, su apetito y prepare espacios para su veneración. El súbdito debido a los altos costos de la ofrenda sin beneficios, terminaba arruinado. Así le apodaron al ex hospital Ochagavía, “Elefante Blanco”, una ruina abandonada de 84.000 m² tapando el sol a cientos de cuerpos esperando ser atendidos, proyectando una sombra gigante sobre los barrios de la comuna de Pedro Aguirre Cerda.



F20-Archivo Colectivo Cuerpo Indisciplinado (2014) registro intervención Sala de espera: Adiós al elefante blanco

Jamás el pinochetismo terminaría de construir un símbolo allendista, el edificio se declaró inhabitable y se fue transformando en basural, foco de violencia, narcotráfico, abusos sexuales e inseguridad. Así pasaron 40 años de abandono, batallas legales e inmobiliarias prometiendo soluciones que nunca llegaron su fin, solo bastó que un grupo de inversionistas privados llamado *Grupo Empresarial Megacentro* comprara el edificio para derrumbar los mitos que justificaron detener los avances del sueño hospitalario, reciclado su estructura para construir un centro de negocios, logística y bodegaje empresarial.



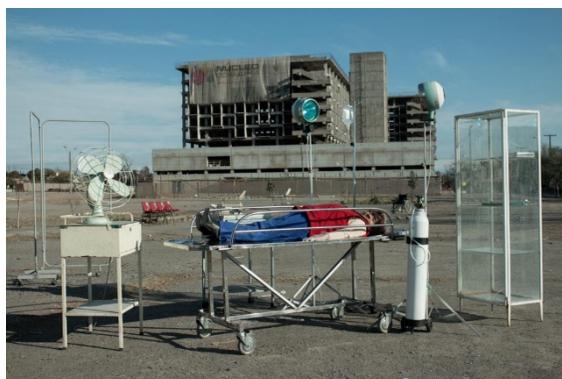
F21 Archivo Colectivo *Cuerpo Indisciplinado* (2014) registro intervención Sala de espera: *Adiós al elefante blanco*

Junto al colectivo *Cuerpo Indisciplinado* llevamos a cabo una intervención a los pies del ex hospital Ochagavía. Propuse hacer una dislocación al proyecto performativo *La Clínica* del colectivo antes nombrado, compuesto por las actrices Camila Karl y Ébana Garín, quienes venían realizando una serie de trabajos donde su principal interés era poner en crisis la representación escenográfica, los límites entre espacio público/ espacio privado , cuerpo / territorio. Instalamos un quirófano en la explanada adyacente al edificio he invitamos a todas las personas que se sintieran convocadas a sacase la última fotografía con el *Elefante Blanco*. La propuesta consistía en instalar una cámara fija y fotografiar desde la mañana al anochecer, la mayor cantidad de cuerpos acostados en la camilla, generando un vídeo con estas imágenes cuadro por cuadro, y así, provocar que los cuerpos se superpusieran, generando un efecto visual donde no se alcance a reconocer ningún cuerpo en detalle, si no se vieran decenas de cuerpos conformando uno solo, uno múltiple día y noche.

La convocatoria reunió a más de setenta personas a fotografiarse tendidas en una camilla durante el transcurso del día, varias personas viajaron de diferentes partes

de la capital a tomarse el retrato sumándose a decenas de familias vecinas, algunas convocadas por motivos nostálgicos, políticos o simplemente pasaban por el lugar y se dispusieron a posar.

Instalé mi cámara fotográfica frente a la escenografía hospitalaria y ajusté el encuadre con el edificio de fondo. La gente empezó a acostarse en la camilla una a una en una sesión fotográfica callejera, los cuerpos expresaban con pequeños gestos su postura y en cada disparo de la cámara se registraba un fragmento de tiempo y un cuerpo esperando atención. En el transcurso del día pensaba en las salas de espera de los hospitales públicos, recordé sus sonidos, la falta de camas para los enfermos, pensé en el reverso de este pabellón imaginario con cuerpos que posiblemente habían sido atendidos en este hospital y que la dictadura se les privó, me sentí fotografiando una dimensión simbólica paralela de algo que no fue posible, sentí que estaba creando una serie de imágenes macabras en una escenografía metafórica de Chile, me pregunté dónde estarán ahora los trabajadores que construyeron esta mole de fondo y a cuánta gente hubiera ayudado el hospital Ochagavía.



F22- Cristian Inostroza (2014) serie de fotografías "Sala de espera: Adiós al elefante blanco"



F23-Cristian Inostroza (2014) serie de fotografías "Sala de espera: Adiós al elefante blanco"

Menos cóndor, más huemul/ Cuerpos botados

Chile es muy difícil de asir, porque es metamórfico. posee una cultura sin núcleo duro; es decir, un cultura totalmente disponible, que un día va en un sentido y mañana en otro

(Ruíz, 2013)

*Los espejos están llenos de gente.
Los invisibles nos ven.
Los olvidados nos recuerdan.
Cuando nos vemos, los vemos.
Cuando nos vamos, ¿se van?*

(Galeano, 2015)



F24-Cristian Inostroza (2017) registro exposición "CrisisCrisisCrisis" Centro Cultural Matucana100

La Premio Nobel de Literatura Gabriela Mistral en 1925 escribe un ensayo para el diario *El Mercurio* titulado *Menos cóndor, más huemul*. Este es uno de los textos políticos de la poetisa chilena donde reflexiona sobre la simbología dual entre los animales presentes en el escudo nacional como símbolos expresivos del espíritu patrio. Mistral hace un análisis simbólico y comparativo entre el orden social chileno y las características del comportamiento de estos dos animales, partiendo desde una crítica al casi inexistente uso de la imagen del ciervo en comparación al abuso del famoso cóndor en la enseñanza escolar y los discursos oficiales. Gabriela Mistral confiesa su poco afecto por el "*hermoso buitres*" en busca de carroña, le aburren la infinidad de aves rapaces en el imaginario militar, la repetición del "*pico ganchudo y la garra metálica*" (Mistral, 1926).

El huemul para ella representa la sensibilidad y la belleza noble de quien se defiende sin combate, con inteligencia y la agilidad de agudos sentidos.

Mejor es el ojo emocionado que observa detrás de unas cañas, que el ojo sanguinoso que domina sólo desde arriba... Tal vez el símbolo fuera demasiado femenino si quedara reducido al huemul, y no sirviera, por unilateral, para expresión de un pueblo. Pero, en este caso, que el huemul sea como el primer plano de nuestro espíritu, como nuestro pulso natural y que el otro sea el latido de la urgencia. Pacíficos de toda paz en los buenos días, suaves de semblante, de palabra y de pensamiento, y cóndores solamente para volar, sobre el despeñadero del gran peligro, señala la poetisa en un pasaje del ensayo. (Mistral, 1926)

Gabriela Mistral siente la urgencia de destacar y visibilizar los actos de paz, hospitalidad y fraternidad del pueblo chileno que llamaremos el “**orden del huemul**” y critica a algunos héroes nacionales pertenecientes por el contrario al “**orden del cóndor**”, finalizando su ensayo con la esperanza de que la gente chilena lleve el orden del huemul a pesar de que se vaya extinguiendo en este territorio.

La metáfora de Gabriela Mistral es un eco contemporáneo en la sombra de la chilenidad y su progreso, *el pico ganchudo y la garra metálica* alimentándose de la carne del ciervo, son el orden del cóndor desmenuzando un cuerpo social fracturado y el paisaje explotado. El cóndor vigila desde las alturas la muerte, baja de una cumbre en una lenta parábola con la fuerza de sus alas extendidas, va planeando hasta hundir su cuello en la carne sumisa y descompuesta. El huemul es un sensible animal extinguiéndose en cada estruendo de la máquina, al escucharla corre y corre hasta que no la escucha más, sus reducciones son la natividad de la planta que va quedando, el tronco milenario, las alas negras del carpintero, el mapuche pidiendo permiso al la *mahuida*, es el agua limpiando sus patas de fantasma mineral, el *ngen* del bosque que le abraza de nieve y viento.

Los cuerpos subalternos, desplazados y perseguidos son el huemul, los *champurriados*, los racializados, los empobrecidos, los endeudados, las cuerpos de todo tipo son el ciervo receptivo frente al orden patriarcal del cóndor. La tierra muerta, los ríos secos, el mar envenenado son los surcos de sus garras uniformes, Chile es una comunidad imaginada desde las alturas, decretada por la falacia colonial del mestizaje hacia lo blanco.

Durante el año 2011 y 2018 viajé por todas las regiones del país de diversas formas y circunstancias, me puse la meta de tratar de llegar a la mayor cantidad de pueblos y ciudades de Chile para experimentar su realidad, su historicidad y conocer su gente, eso que los libros son incapaces de transmitir. En cada uno de estos lugares experimenté cómo el orden del cóndor hizo patria por la razón o la fuerza sobre el

huemul, son incontables los relatos donde cuerpos desarmados son eliminados en el nombre de Chile y su progreso, sus memorias desaparecidas y olvidadas.



F25-Paula Urizar (2016) Parque Nacional Pan de azúcar

Viajando, acostado en el desierto ¿nuestro cuerpo es nuestro primer territorio?, ¿somos territorios ambulantes o la extensión de él?. Recordé unas pinturas que vengo haciendo desde el año 2011 donde interpreté cuerpos en hojas blancas, como si estuvieran apoyados en la nada, suspendidos y tendidos, derrotados, muertos, durmiendo, soñando, descansando, quien sabe. También recuerdo las reflexiones visuales que provocó en mi la intervención y los resultados de *Sala de espera: Adiós al Elefante Blanco* donde aparece ese cúmulo de cuerpos sobre la camilla, cuerpo social traumatado, enfermo, esperando ser atendido.



F26-Cristian Inostroza (2012) "Botados" pinturas sobre papel

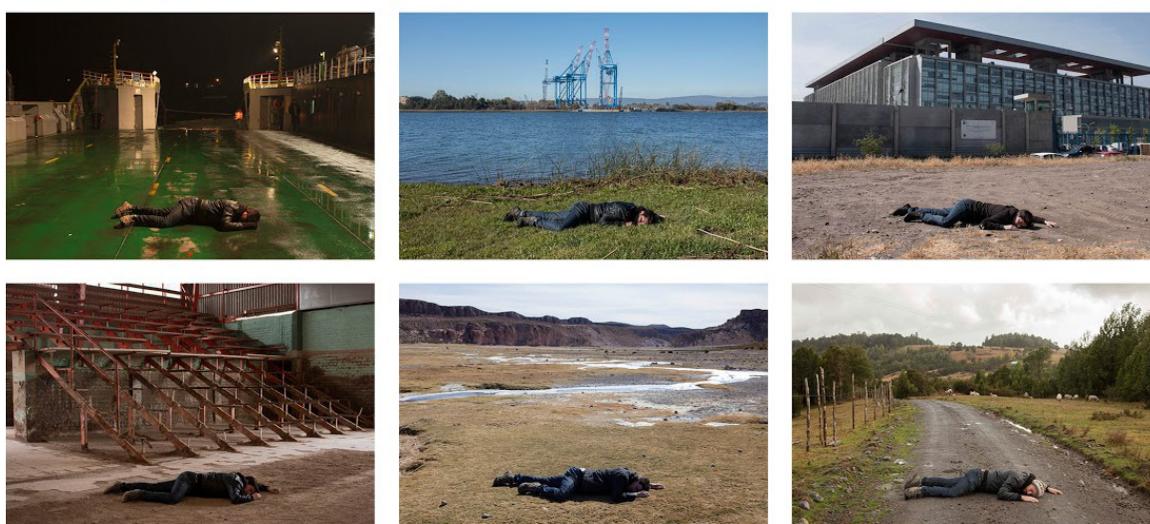
Me saqué un autorretrato fotográfico acostado sobre el alud seco del aluvi6n del 2015 en el parque nacional Pan de Azúcar y repetí el mismo ejercicio poniendo mi cuerpo acostado abrazando el suelo en cada paisaje donde noté alg6n vestigio del **orden del C6ndor** mistralezco. Hice 31 retratos de paisajes de Arica a Magallanes,

me detuve en centros de tortura, chiperas, forestales, monocultivos, ruinas arquitectónicas, cárceles, relaves mineros, lagos y ríos secos, en cada uno de esos lugares puse mi cuerpo tendido como parte del paisaje. ¿Cuánto de cóndor y cuánto de huemul tiene mi cuerpo según la metáfora de Mistral?, ¿Cuántos cuerpos son mi cuerpo?, ¿Cuánta gente veo cuando miro el reflejo de mi cuerpo?, ¿Cuántos paisajes son mi cuerpo?, ¿Qué representa mi cuerpo acostado?.

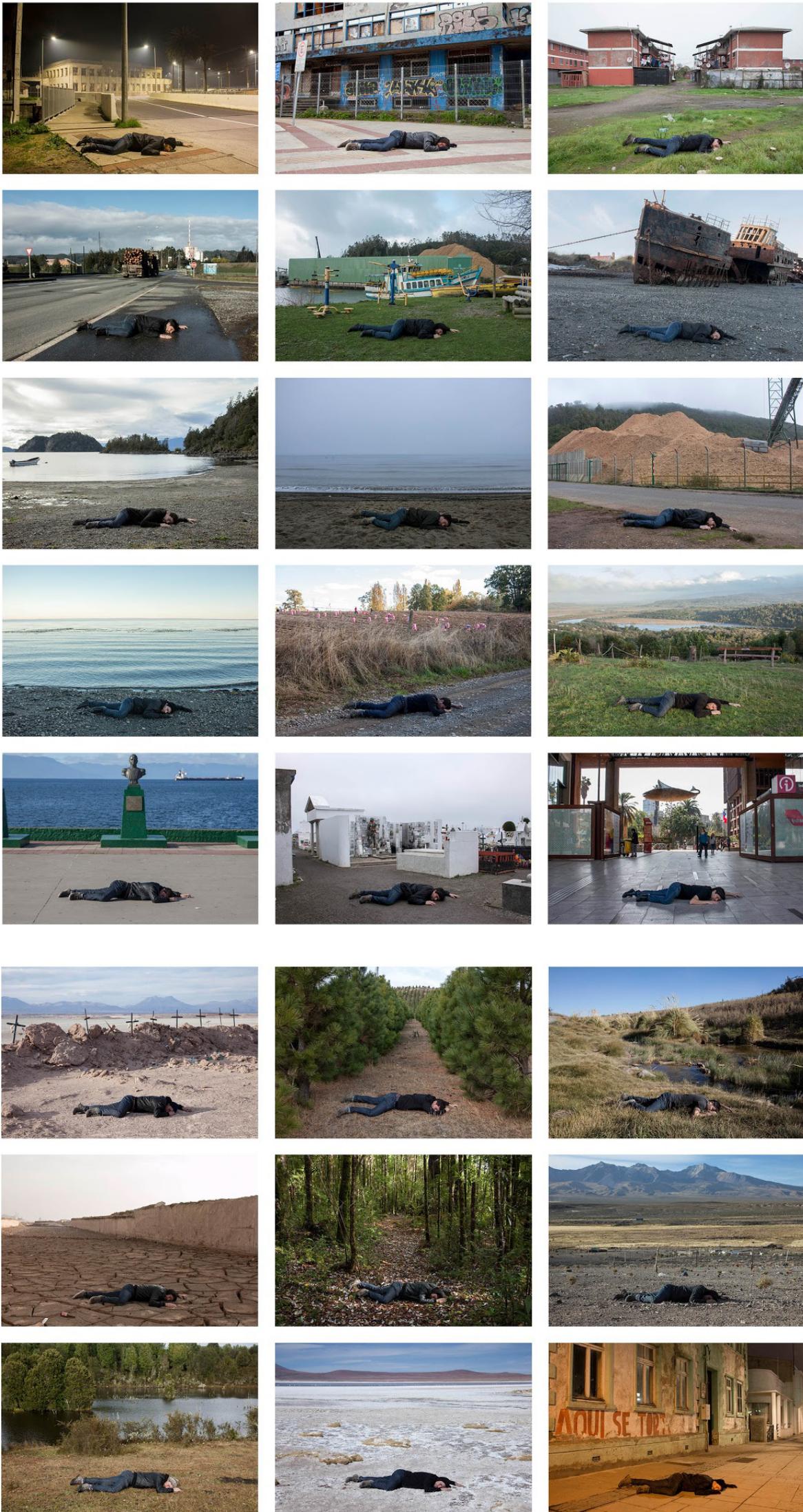


F27-Andrés Figueroa y Cristian Inostroza (2017) *Cuerpo y territorio de un paisaje fragmentado*

El cuerpo botado sería la antítesis de la desaparición, sería un aparecido, un rastro en el paisaje, un soñador o un derrotado, un dormido, un otro. La sobre posición de cada imagen como un folioscopio continuo, mostraría un mismo cuerpo cambiando de escena, un eterno retorno cartográfico de un paisaje fragmentado, una composición de múltiples postales del poder sobre el animal huemul que no sabe de fronteras, una colección de evidencias de la crisis socio/ambiental de los lugares de sacrificio que levantaron los estados/nación, escombros del mito patriótico en la geografía de un país extractivista en vías de desarrollo.



F28-Andrés Figueroa y Cristian Inostroza (2017) *Serie fotográfica "Cuerpo y territorio de un paisaje fragmentado"*



F29-Andrés Figueroa y Cristian Inostroza (2017) Serie fotográfica "Cuerpo y territorio de un paisaje fragmentado"



F30-Andrés Figueroa y Cristian Inostroza (2017) Serie fotográfica "Cuerpo y territorio de un paisaje fragmentado"

Esta serie de fotografías fueron exhibidas en la instalación "Cuerpo y territorio de un paisaje fragmentado" en la exposición CrisisCrisisCrisis en el centro cultural Matucana100 el año 2017.

El último gol del pueblo chileno / Resentimiento

Éramos todos muy amigos, nos gustaba jugar juntos, la pasábamos bien reunidos, intentábamos hacerlo lo mejor posible. Atacar mucho y luego recuperarla con la ilusión de volver atacar y esperábamos la compañía de la suerte. Ése es el fútbol muchachos.

(Bielsa, 2011)

El Fútbol “es” un lenguaje con sus poetas y sus prosistas

(Pasolini, 2015)

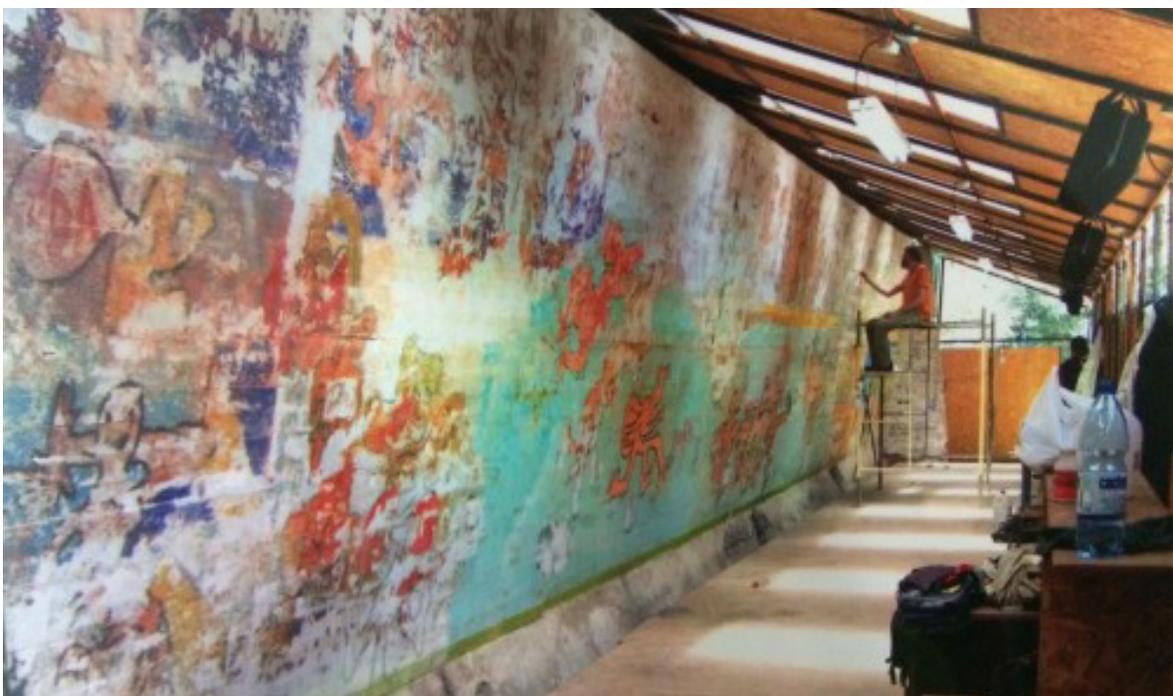


F31-Archivo Fotográfico Municipalidad de La Granja 1971, niños posando frente al “Primer gol del pueblo chileno” pintado por Roberto Matta junto a la Brigada Ramona Parra

Durante la campaña y triunfo de la Unidad Popular, el movimiento muralista explota, los muros de Chile se transforman en manifiestos poéticos socialistas y la juvenil Brigada Ramona Parra la vanguardia estética que les daba forma. El estilo de la BRP es el pueblo haciendo muralismo y eso Roberto Matta lo sabía. *El primer gol del pueblo chileno* fue un mural realizado en 1971 en homenaje al primer año de gobierno de la UP, se pintó colaborativamente entre el famoso artista nacional, los jóvenes de la Brigada Ramona Parra y algunas vecinas y vecinos del sector con la clara intención de descentralizar las expresiones artísticas y llevarlas a la periferia. En este gran mural está representada una pichanga de barrio donde el movimiento popular anota el primer gol a la derecha, una cancha democrática donde en igualdad de condiciones se disputa la pelota del poder. Se pueden ver personajes antropomorfos interactuando y leer viñetas de cómics, mensajes escritos por la

mano de Mono González que transmiten mensajes y frases populares: *¡Corre que te pilló! Hay que crear para creer. De media cancha y lentamente. Ven seremos uno. En vez de darse la mano darse una mano. Haz que tu izquierda conozca a tu derecha. La más hermosa estrella es la mano del trabajador.*

Cuando la dictadura se instala en la municipalidad de La Granja, nace una nueva institución, mucha gente desapareció, no se le volvió a ver más por el paradero 25 de Santa Rosa, el fascismo se llevó la pelota pa' la casa, cerró por dentro la cancha y convirtió varias de ellas en campo de concentración, tortura y exterminio de presos políticos. Después del golpe se borra, hurta y destruye todo símbolo alusivo a la Unidad popular, así se le obliga a don Manuel Ureta, funcionario municipal en esos años a borrar el mural. Manuel cuenta con tristeza en el documental *El último Gol de Matta* de la Cultura Entretenida de TVN como se las ingenia para cubrir el muro con pintura al agua de mala calidad con la esperanza de hacerle el menor daño posible, una primera mano que por fortuna protegió el mural de cerca de dieciséis capas de pintura aplicadas por los venideros gobiernos municipales hasta el año 2005, donde se le encarga al maestro restaurador Jorge González, funcionario de la Universidad de Chile, hacer aparecer el mural censurado. Él y su equipo trabajan arduamente durante dos años raspando capa por capa hasta llegar al original y recomponer este trascendental manifiesto visual. A la obra se incorpora un nuevo gesto reparador, la performance colaborativa de remover minuciosamente cada capa de desaparición, reparar la herida a la memoria popular. Raspar y recuperar los colores de una obra que se creía borrada para revivir lo que se quiso desaparecer. (Documental *El Último gol de Matta*, 2008)

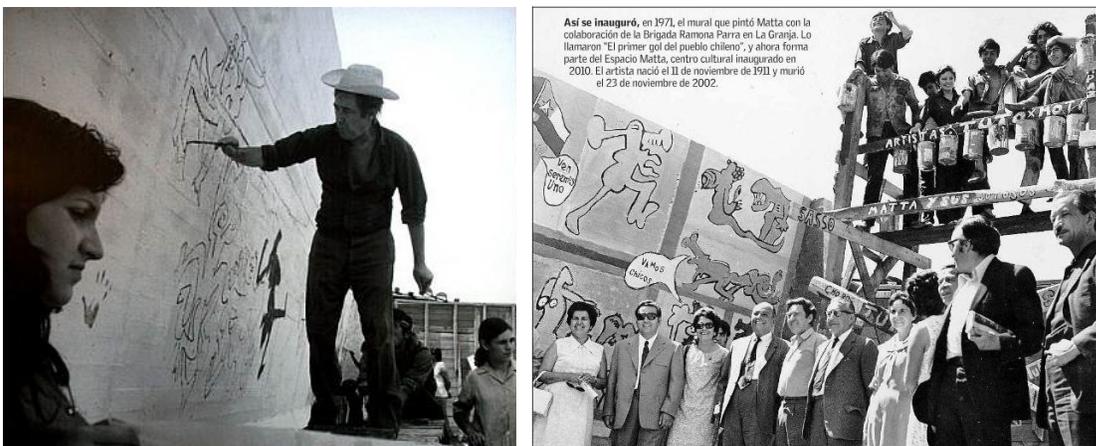


F32-Archivo fotográfico Municipalidad de La Granja (2006) Restauración a cargo de profesor Francisco González

Esta obra maestra realizada entre dos fuerzas creativas trascendentales para la cultura local, por un lado el joven colectivo muralista BRP y el mundialmente

consagrado pintor Roberto Matta, representan el trabajo de dos vanguardias estéticas que incidieron en el imaginario de una sociedad pasada donde había un futuro por construir, y que posteriormente la dictadura trató de cortar de raíz. Las políticas de vivienda de la dictadura configuraron los barrios gueto o poblaciones dormitorio fuera del cordón Américo Vespucio, donde crecimos *pichangueando* en sitios eriazos y pasajes angostos conociendo poco o nada sobre lo que ocurrió antes de nosotros a consecuencia de las capas y capas de desaparición superpuestas en la superficie de nuestro paisaje.

Cuando éramos cabros chicos, con el Beto íbamos en piño a bañarnos en la piscina municipal de La Granja. Siempre veíamos un gran muro de colores que iba cambiando de apariencia con los años, recuerdo haber estado apoyado a ese muro varias veces con los ojos cerrados quemando el sol ¿Quién iba a pensar que estaba a milímetros del mural de Roberto Matta y la Brigada Ramona Parra? ¿Quién iba a sospechar que teníamos un tesoro escondido cruzando el eriazo? ¿Cuándo me iba a imaginar que, entre mis dedos mojados de crío y varias capas de pintura estaría censurado *El primer gol del pueblo chileno*? ¿Cuándo esos niños que salen en la foto que encabeza este texto se iban a imaginar que los milicos tapanían su sonrisa? ¿Cuánto es lo que se nos ha negado a la gente de las periferias en Chile?



F33-Recortes de revista Zig Zag (sin data) (izquierda) Matta dibujando el mural, (derecha) Inauguración de la obra



F34-Archivo fotográfico Municipalidad de La Granja (2006) detalle



F35-Cristian Inostroza (2018) registros intervención "Resentimiento", población Santo Tomas comuna de La Pintana, Festival de Cine Social y Antisocial FECISO

Días después del asesinato del *weichafe*² Camilo Catrillanca por parte de agentes del estado, Roery Herrera que participa del Festival de Cine Social y Antisocial FECISO me invita a hacer una intervención en la Población Santo Tomás, a cuerdas del mural *El primer gol del pueblo chileno*. Mi propuesta fue pegar en un muro una plantilla de estencil con la palabra “*Resentimiento*” e invitar a la gente del barrio a jugar y patear una pelota embarrada contra el muro, así imprimir cada huella formando la palabra. A la propuesta llegaron varios niños y niñas del barrio, personas de diferentes edades que con tres pelotas de futbol íbamos por turnos chutando una y otra vez formando un mural de huellas. La palabra resentimiento no solo evoca la rabia contenida proyectada en el tiempo, sino también el concepto de volver a sentir para no olvidar. Cada marca de barro es el gesto de un cuerpo periférico que patea la pelota con fuerza, recordando nuestra infancia como habitantes de barrio, esas horas en la calle golpeando un balón frente a un muro que vuelve una y otra vez a tus pies imprimiendo sus cascos con tierra, golpear y golpear una y otra vez controlando una pelota que se nos escapa por la propia fuerza de nuestro tiro, practicar hasta dominar el juego. Este mural de barro es una interpelación sentimental a nuestro tiempo y la expresión de un pueblo roto, una manifestación lúdica no solo del resentimiento entendido en su profundo rencor, si no como un ejercicio de memoria que al traer al presente el sentir de generaciones debido a la segregación social a las poblaciones pobres chilenas.

El mural futbolero de la Brigada Ramona Parra y Roberto Matta que se celebró a cuerdas de donde hicimos esta acción colectiva, tenía por objetivo llevar el arte a la comuna de La Granja y celebrar el primer año del gobierno de la Unidad Popular. A 49 años de ese acontecimiento y con una dictadura sangrienta encima, forjamos un lenguaje desde la herida, desde la precariedad, desde el despojo, consecuencia del terrorismo de estado y la cultura neoliberal que golpea profundamente a las clases trabajadoras de este territorio. Somos herederos de ese “*Primer gol del pueblo chileno*” que luego el golpe militar censuró, somos nosotros la herencia de esa lucha cultural comprometida pero también de todas las capas de desaparición, del borroneo que instauró la mitología oficial de la chilenidad, de las promesas incumplidas de una falsa democracia y el genocidio cultural que censuró nuestras propias historias. Hacer estas acciones colectivas, que terminan siendo encuentros y diálogos comunitarios también son restaurar un tejido social maltrecho, recuperar y pensar juntos los colores perdidos, reparar y restaurar, re/creandonos en un juego callejero inmanente.

² Guerrero y servidor comunitario mapuche



F36-Cristian Inostroza (2018) registro intervención "Resentimiento", población Santo Tomas comuna de La Pintana, Festival de Cine Social y Antisocial FECISO

CAPÍTULO 2: Estéticas del Malestar y Huellas del Descontento

Cicatrices de Ciudad

*La libertad es como la mañana.
Hay quienes esperan dormidos a que llegue,
pero hay quienes desvelan y caminan la noche para alcanzarla.* (Subcomandante-Marcos, 1996)



F37-Cristian Inostroza (2014) "Cicatrices"

El 11 de mayo de 1983 se realizó la primera jornada de protesta nacional contra la dictadura; ésta fue la primera de una serie de protestas impulsadas por el movimiento sindical y que fueron tomando fuerza a medida que diversas organizaciones y partidos políticos se iban sumando. Se caracterizaban por pequeñas concentraciones previas a la jornada, donde se difundía el hito político a través de panfletos, carteles, murales y cortes de calle en las afueras de las universidades donde se iniciaban los primeros enfrentamientos con carabineros. El día de la jornada se iniciaba con protestas en los centros urbanos durante el día y terminaban en duros enfrentamientos con la represión policial y militar en las poblaciones periféricas, se bloqueaban con barricadas y eran protegidas con piedras, palos y bombas molotov dejando en cada una de estas jornadas muertos y centenares de detenidos. (Salazar, 2012)

La última movilización con estas características fue el 2 y 3 de julio de 1986. Esta jornada nacional fue el resultado de años de acumulación de fuerza, convocando a todas las organizaciones contra la dictadura, presentándose como la más grande de todas las movilizaciones de la que se tiene recuerdo contra la dictadura. Esta jornada no solo es recordada por la multitudinaria asistencia, sino por la muerte de

siete personas y el caso quemados, donde un grupo de militares roció con un bidón de bencina, destinado para una barricada, a la pareja de jóvenes Carmen Gloria Quintana y el fotógrafo Rodrigo Rojas de Negri, este último resultando muerto por las graves quemaduras. Los militares abandonaron sus cuerpos en un sitio eriazo de Quilicura.

Las técnicas utilizadas durante la lucha contra la dictadura, protestas de día, piquetes callejeros fuera de las universidades, velatones simbólicas y barricadas en las poblaciones de noche, quedaron en la cultura popular; prueba de ellos son las jornadas del *día del joven combatiente*, el 11 de septiembre y el primero de mayo que se expresan hasta el día de hoy, donde la figura de la autodefensa popular, hoy es reemplazada por demostraciones lumpéricas de resentimiento que nos recuerdan en cada una de estas fechas las consecuencias de la dictadura y la democracia pactada.

Las marcas que dejan las barricadas después de una jornada de protesta son cicatrices de ciudad, estas marcas nos recuerdan que aún ese pasado doloroso es una herida que no sana, el fuego carcome el asfalto acercándose a la tierra, dejando grabada en el piso la huella del enfrentamiento. En la calle quedan los vestigios de la suspensión del orden, la interrupción del tránsito y la fricción del conflicto: las paredes ralladas, la pintura chorreada en el pavimento, restos de barricadas, materiales quebrados, quemados, vencidos. En la Villa Francia, en los alrededores de La Victoria o San Gregorio se pueden ver costras en el asfalto, metros de estas huellas en el camino, que se suman año a año desgastadas por el tránsito. Estas marcas cada vez más presentes en la urbe dan cuenta de un avance territorial de las periferias en los centros de poder, en el centro de Santiago estas cicatrices callejeras están cada vez más presentes debido a los nuevos conflictos sociales que exponencialmente va provocando este sistema.



F38-Cristian Inostroza (2014) pruebas "Cicatrices"



F39-Cristian Inostroza (2014) registro de video de extracción de trozo de calle por Cristian Inostroza y obreros viales

El año 2014, empecé a estudiar estas marcas generando varios ejercicios como registros fotográficos, moldes en varios materiales y frotados en papel de huellas en mi barrio; también me acerqué a un grupo de trabajadores que estaban pavimentando una calle en los alrededores del estadio nacional y les pedí si podía sacar un pedazo de calle en la que estaban trabajando. Amablemente accedieron y construí un bastidor para extraerlo, luego encendí mi propia barricada con un par de neumáticos, palos y plásticos sobre el asfalto. El resultado terminó siendo un objeto que se exhibió en la galería BECH, en una exposición bipersonal con la artista Paula Urizar titulada, *Emancipación contenida*. Encerrar un pedazo de calle en una galería tenía doble filo, presentaba en el mundo del arte una marca que pasa desapercibida en el devenir de la urbe y que ahora aparece en todo su esplendor para ser pensada en un campo “sin calle”, pero musealizar las marcas de una expresión subversiva me obligaba a pensar en la pertinencia del gesto, si era coherente extraer la calle para exhibirla o debía hacer algo para hacer aparecer estas marcas callejeras en el propio contexto en el que emergen.



F40-Cristian Inostroza (2014) Cicatrizes



F41-Cristian Inostroza (2014) Cicatrices Exposición bipersonal con la artista Paula Urizar llamada "Emancipación Contenida", Galería Bech



F42-Cristian Inostroza (2013-2019) Frotados de huellas de barricadas con óleo sobre tela y grafito sobre papel

Los cacerolazos: Ni adorno, ni sumisión

“...” *El arte revolucionario nace de una toma de conciencia de la realidad actual y del artista como individuo dentro del contexto político y social que la abarca* (TucumánArde, 1968)

Tucumán Arte



F43-Cristian Inostroza (2011) cacerola de la serie “Ni adorno, Ni sumisión” obra de Paula Urizar y Cristian Inostroza

Durante el primer cacerolazo del movimiento estudiantil del año 2011, me fijé en una señora que particularmente golpeaba su sartén con mucha más fuerza que el resto, su rabia hacía sonar una y otra vez el objeto con una cuchara de metal, en cada golpe que le daba se veía como el aluminio se deformaba, las manchas de aceite y comida pegada se iban combinando con las huellas del descontento. En ese momento golpeando mi paila, pensé que la gente manifestándose al generar ruido, transformaba estos objetos en la representación plástica de las expresiones del malestar social, que los cacerolazos son performances sonoras colectivas donde sus asistentes deforman objetos cotidianos como ollas, sartenes, pailas, cacerolas en un acto poético de indignación. Al transformarse finalmente en vestigios de un acontecimiento, podemos reconocer en estos objetos su devenir en el tiempo, donde primero sirvieron en una cocina para preparar alimento, luego fueron sacadas a la calle como instrumentos de ruido en una concentración de protesta, esculpidas por golpes de cucharas, varillas o piedras, para luego transformarse en vestigios de un acontecimiento político.

Con la artista Paula Urizar dejamos de golpear nuestras cacerolas y empezamos a observar el acto colectivo, compartimos nuestras reflexiones y decidimos estudiar este fenómeno grabando su sonido y recolectando estos objetos. Ya no era la hipocresía del Poder Femenino en la “*marcha de las cacerolas vacías*” desde barrio

alto contra la Unidad Popular, esta vez los cacerolazos eran resignificados multitudinariamente por personas expresándose en diferentes localidades del país. Como estudiantes, con Paula quisimos vincular nuestra práctica artística de aquel entonces con lo que estábamos viviendo en carne propia dentro del movimiento estudiantil 2011, así que decidimos tomar nueve de los objetos recolectados e instalarles sobre plintos blancos perfectos, cubriéndoles con un cubo de vidrio a modo de vitrina, apropiándonos del lenguaje convencional de galería. Los objetos parecían objetos sagrados, protegidos como piezas de un museo histórico o de valor aurático, la iluminación puntual hacía que los objetos resaltaran su deformidad, sus huellas y golpes. A este trabajo lo titulamos *Ni Adorno, Ni Sumisión* haciendo referencia irónica a los objetos de museo y montajes de arte ornamental y la acción activa que los transformó en lo que son.



F44-Cristian Inostroza (2011) obra "Ni adorno, Ni sumisión" de Paula Urizar y Cristian Inostroza

Queríamos inscribir en el mundo institucional del arte estas reflexiones sobre estos objetos evocadores de lo que estaba pasando afuera en la calle. Participamos de un concurso de "Arte Joven" en el Museo de Artes Visuales MAVI con el objetivo de hacer ingresar nuestra experiencia callejera al mundo del arte. Quedamos impactados al comprender lo desvinculado del contexto social en que estaban esas instancias artísticas, su óptica curatorial, el nivel socioeconómico de su público, lo vacío y lo despolitizado del concepto de "arte joven" y lo lejos que estaba esta exposición de nuestros referentes. Como estudiantes principiantes con Paula, vimos cómo estos espacios del arte funcionaban como si fuéramos una extensión del arte de los centros del mundo, haciendo de esta experiencia una importante instancia para pensar el afuera y dentro de los espacios de exhibición, como también cuestionarnos qué relación tendríamos desde ese momento con este tipo de

instituciones o concentrarnos en aportar con nuestras propuestas a espacios que se sintonicen con lo que hacemos, como también crear los nuestros propios.



F45-Archivo MAVI (2011) obra "Ni adorno, Ni sumisión" de Paula Urizar y Cristian Inostroza

Ni Adorno ni Sumisión posteriormente se expuso en Galería Sala de Carga, Galería Metropolitana, en la Bienal Siart en Bolivia por curatoría de Ángela y Felipe Cura de Galería Temporal. Sus registros fotográficos volvieron a la calle en forma de afiches para apoyar las demandas sociales por una asamblea constituyente.



F46- Cristian Inostroza (2019) Afiches "x una constitución cocinada por el pueblo"

La Grúa

Se trata en verdad, de buscar una experiencia en que converjan las temporalidades disgregadas de nuestras existencias. Búsqueda de una experiencia en común, lo que es lo mismo: de un tiempo realmente común. (Giannini, 1987)

Humberto Giannini, La Reflexión Cotidiana



F47-Cristian Inostroza (2015) video Huelga legal SINTEC y SINTRASAR/ Trabajadores subcontratados faenas de construcción Línea 3 de Metro

La huelga de los sindicatos SINTEC y SINTRASAR de la construcción de la Línea 3 del Metro fue uno de sus casos más emblemáticos de intervenciones monumentales en la ciudad de Santiago durante los últimos años. Frente a la Estación Mapocho, durante más de tres meses y medio del año 2015, los trabajadores colgaron la camioneta de su jefe desde la grúa pluma que usaban para sus faenas hasta que no se sentará a negociar con ellos. La prensa fue muy mezquina, sólo medios independientes cubrieron este suceso, por lo que me acerqué a los trabajadores a ofrecer mi ayuda desde mis herramientas y en lo que se necesite. Varios de ellos me plantearon la necesidad de un video para visibilizar el conflicto y decidí registrar la intervención y documentar un relato sobre el conflicto desde la voz de sus propios autores, quienes explicaban colectivamente el cómo y el porqué se realizaba esta huelga.

Esta acción directa no tenía nada que envidiarle al Festival de Intervenciones Urbanas *Hecho en Casa*, que por esos días anunciaba su despliegue decorativo auspiciado por grandes marcas, transformándose en una de las intervenciones más tremendas en el centro de Santiago a pesar de la invisibilización de los medios de comunicación.

Luego del movimiento estudiantil, este tuvo varios fenómenos estéticos de apropiación comercial, dos ejemplos claros son el Festival de Intervenciones Urbanas nombrado anteriormente, que supo capitalizar, un año después del movimiento social, los efectos culturales de las intervenciones callejeras de carácter monumental, también la publicidad captó la figura del manifestante para ponerlo en vitrinas de tiendas de ropa como maniquíes que sostenían carteles que decían “*ponte los pantalones*” o campañas telefónicas que anunciaban “*vive tu revolución*”.

Pero lo más interesante ocurrió con los movimientos sociales, que ocuparon diversas estrategias simbólicas para visibilizar sus conflictos: un grupo de veintidós pobladores de la comuna de Coronel se enterraron en un vertedero de residuos de la termoeléctrica Bocamina 2, rechazando el incumplimiento de parte de la empresa Endesa España de reubicar sus viviendas el año 2012 o los profesores tirando cientos de zapatos en el frontis del Congreso Nacional, con la consigna “*ponte en mis zapatos*”, en el paro nacional contra el proyecto de carrera docente el año 2015 o los recolectores de basura depositando una montaña de basura frente a la municipalidad de Concepción ese mismo año, tras no llegar a acuerdo con la gobernación sobre el salario mínimo con la empresa privada a cargo en la nueva licitación.

Cualquiera de estos actos podrían estar inscritos en el mundo del arte performativo, como las acciones del colectivo CADA (Neustadt, 2001) o las performances vanguardista de los años 80 (Richard, 2007), la urgencia de ocupar estos actos simbólicos va mucho más allá de solo interpretar el mundo o representar cualquier fragmento de la realidad. Estos actos creativos responden a la emergencia de un contexto social adverso y su importancia significativa está enlazada con el rendimiento que puedan tener en la solución inmediata a su conflicto y afectar directamente a la sociedad para hacer conciencia sobre el contexto hostil que experimentan sus cuerpos.

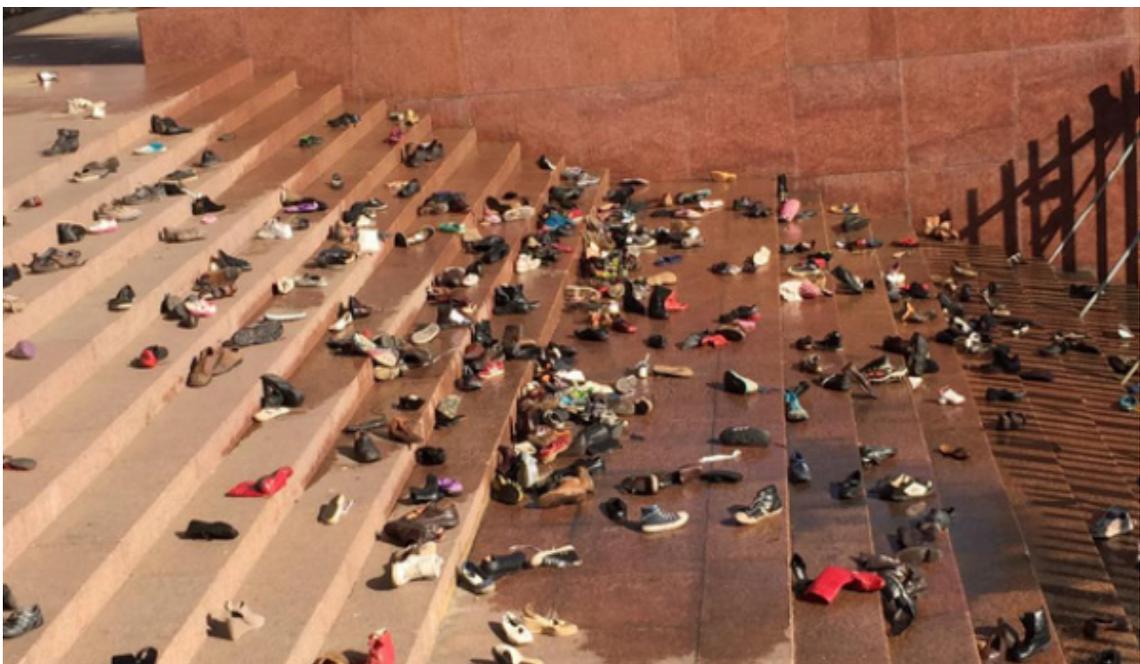
El caso de la intervención de la huelga sindical en la construcción de la Línea 3 del metro también es parte de este tipo de manifestaciones, ésta se fue transformando de un conflicto particular, en un icono de la lucha obrera que fue contagiando a otras obras del metro y sumando fuerzas. El impacto en el paisaje del centro de la ciudad era sustancial, ya que por más de tres meses y medio pudo ser contemplada por miles de personas que transitaban por el centro de la capital. Esta intervención se fue llenando de pancartas, lienzos y overoles amarrado unos con otros, acompañando esta gigante herramienta de construcción, resignificada en un triunfo moral y simbólico para la clase trabajadora.



F48-M. Vázquez (2012) protestantes se entierran en un vertedero de residuos de la termoeléctrica Bocamina 2, en rechazo al incumplimiento de parte de la empresa Endesa España



F49- The Clinic (2013) Recolectores de basura depositando una montaña de basura frente a la municipalidad de Concepción



F50-Sebastian Vicencio (2015) Profesores lanzan cientos de zapatos al Congreso en protesta exigiendo el retiro del proyecto de Carrera Docente

Todas estas intervenciones urbanas son parte de los referentes estéticos más importantes en mi creación. Después del movimiento estudiantil 2011 los movimientos sociales integraron estas prácticas simbólicas a sus luchas, y con ellas, procesos creativos que van más allá de la agitación y propaganda. La potencia creativa de estos movimientos sociales abrió camino a los que vendrán, desbordando las categorías el panfleto y el arte.



F51-Cristian Inostroza (2015) video Huelga legal SINTEC y SINTRASAR/ Trabajadores subcontractados faenas de construcción Línea 3 de Metro

CAPITULO 3: Poéticas periféricas: Mi población, todas las poblaciones

Re-composición Periférica

El trabajo con el imaginario colectivo, con los sistemas de símbolos sociales, y con las pausas y modelos culturales, así como con la percepción y la expresión del mundo de los diversos grupos sociales, es el campo propio del trabajador del arte, y éste es revolucionario si busca transformar la realidad y si exige al mismo tiempo la transformación de los propios medios del trabajo artístico. El artista es un transformador del mundo, en la medida de su ser revolucionario en cuanto a artista, haciendo de la obra de arte una mediación simbólica entre la realidad histórica dada y la vida por

construir

“Por una cultura de Liberación” (M.I.R., 1986)



F52-Archivo Cristian Inostroza (2014) *Re-composición Periférica*, comuna de El Bosque

La dictadura dejó un trauma causado por la violencia ejercida sobre una cantidad importante de la población, fracturando el tejido social y desmantelando organizaciones sociales, sindicales, barriales y deportivas a través de la persecución y el miedo. El trauma también se tradujo en un dibujo urbanístico segregador santiaguino que ubicó a la clase trabajadora en poblaciones alrededor del cordón Américo Vespucio, condenando a los habitantes de sectores periféricos a una calidad de vida marcada por horas de viaje diario a causa de la dependencia al centro urbano donde se concentran lugares de estudio y/o trabajo. Estos sectores residenciales se les bautizó como “*poblaciones dormitorio*” (CEPAL-Naciones Unidas, 2002), ya que se ubican lejos de los grandes centros urbanos, segregando a la clase trabajadora a estos barrios que son ocupados mayormente para el descanso nocturno y dominical, generando una especie de vecindario de familias encerradas en sus casas, debilitando así las redes de colaboración y las relaciones sociales comunitarias. Yo crecí en un barrio como este.

Un sábado en la mañana, puse especial atención que en todas las calles de mi barrio se escuchaban equipos de sonido a todo volumen, en cada una de estas casas sonaban diferentes canciones, provocando un paisaje sonoro expresivo donde desde diversos puntos se entremezclaban la música de moda con los clásicos populares. En ese momento me di cuenta que cada barrio tenía a disposición una red de amplificación, con equipos de audio de alta calidad y que coordinados podrían afectar el paisaje sonoro, cambiar el uso de estos aparatos tecnológicos e intervenir el barrio a voluntad.

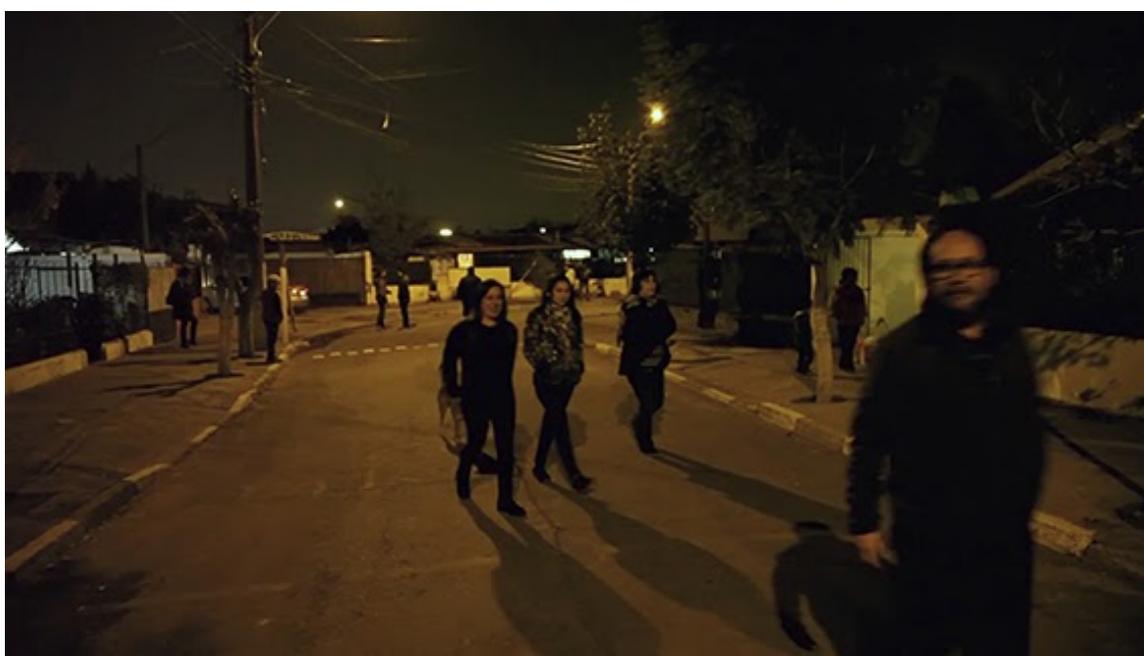


F53-Archivo Cristian Inostroza (2014) Re-composición Periférica, comuna de La Granja

Pasé por las veinte casas más cercanas a la mía contando lo que había descubierto, intercambiando las reflexiones en torno a la poca comunicación que teníamos entre vecinas y vecinos, así, les propuse grabar sus voces privadas para hacerlas públicas a la vecindad. Cada grabación la almacenaría en dispositivos de reproducción y las devolvería a su autor para que cada habitante la reproduzca en sus equipos de sonido caseros, y a una hora determinada, amplificar desde sus casas las grabaciones con los parlantes hacia la calle a todo volumen, provocando un momento donde las narrativas íntimas y personales de la vida privada son compartidas al unísono, un momento de intercambio de mensajes, un espacio de escucha y un cruce de opiniones que genere conciencia colectiva rompiendo con el silencio de un barrio que en el acto se escucha a sí mismo.

La cotidianidad se detuvo y la gente abrió sus puertas para salir de sus casas enrejadas a recorrer el barrio, en las esquinas se hacían grupos de vecinos para conversar, se asomaban arriba de las rejas para presenciar lo que estaba sucediendo, otras personas se acercaban a cada una de las vociferaciones para escuchar mejor, la gente que pasaba se quedaba un momento a escuchar y empezaron a ocurrir acciones que nadie planificó: Debates políticos, discusiones

familiares, vecinos que volvieron a hablar después de años y vecinas que se hablaban por primera vez. En ese momento nació el proyecto *Re-composición periférica*, la cual llevaría esta acción callejera a diferentes poblaciones de las comunas de La Granja, El Bosque, Paine, Pedro Aguirre Cerda y Chañaral al norte del país.



F54-Archivo Cristian Inostroza (2014) *Re-composición Periférica*, comunas de Paine, La Granja y El Bosque

La segunda parte del proyecto consistiría en hacer una exposición en el centro cultural más cercano mostrando el video registro de la acción realizada, este estaba acompañado de doce fotografías de gran formato correspondientes a las fachadas de las casas del barrio anterior donde se realizó la acción sonora. Estas imágenes iban instaladas con seis pequeños parlantes, los cuales emitían las grabaciones recolectadas en ese lugar, generando un diálogo audiovisual entre los habitantes de diferentes barrios a modo de posta, con el objetivo de reconocer la propia realidad desde otro territorio.



F55-Archivo Cristian Inostroza (2014) *Re-composición Periférica*, comuna de La Granja y El Bosque



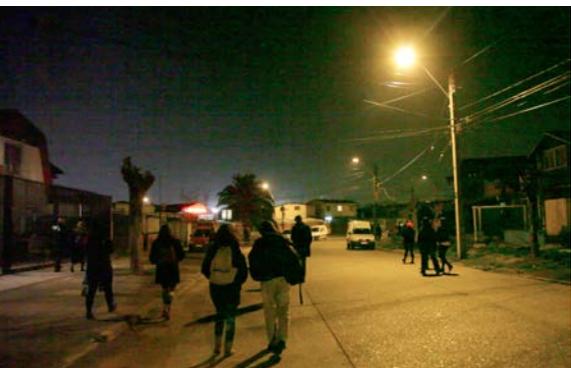
F56-Archivo Cristian Inostroza (2014) *Re-composición Periférica*, comuna de El Bosque

Esta acción sonora me hizo cuestionar los formatos que hasta ese entonces había utilizado para hacer, exhibir y difundir mi trabajo, estaba realizando una acción performática colectiva que estaba llegando de manera directa a cientos de personas, hacedoras y espectadoras totalmente ajenas al mundo del arte contemporáneo y de manera colaborativa desde las expresiones propias de cada territorio. En ese sentido me gustaría destacar la instalación de *Re-Composición periférica* en Galería Metropolitana, ya que por ser un lugar de exhibición ubicada en medio de un barrio de Pedro Aguirre Cerda e inscrito en el circuito institucional del arte santiaguino, pude instalar las fotografías acompañadas de las grabaciones de mi barrio en La Villa Comercio 2 de la comuna de La Granja e inaugurar sorpresivamente con la acción desde las casas colindantes. Entonces, los asistentes a la exposición llegaban a ver una exhibición encerrada en un galpón y en la mitad del evento se expandió la exposición a la calle, donde los espectadores motivados por las vociferaciones emitidas desde las casas fuera de la sala de exhibición, salieron a escuchar el barrio de la galería, mezclándose con los transeúntes que pasaban en ese momento por la calle y los habitantes que salieron a experimentar lo que estaba sucediendo, cambiando la lógica de una inauguración común de representaciones expuestas. Ese momento único e irrepetible quedó en la memoria de quienes lo experimentamos, los registros fotográficos y de audio en la sala se disfrazaron de arte contemporáneo para con suerte enunciar una experiencia que no volverá a suceder jamás, porque si hubo algo llamado arte en este trabajo fue ese suceso excepcional e irrepetible donde un grupo de personas decidieron transformar sus voces privadas en públicas desde sus casas a su barrio, rompiendo la cotidianidad no solo del tránsito callejero si no de la galería de arte.



F57-Archivo Cristian Inostroza (2014) exposiciones de *Re-composición Periférica* en las comunas del Bosque, Paine y La Granja

Después de finalizado este proyecto, me fue inevitable cuestionar mi noción de producción de arte, contrastando una narrativa de procesos expuesta, objetos encerrados en un cubo blanco representando el mundo con este tipo de acciones colectivas que, por su condición, sencillamente le trascienden por la potencia de los múltiples efectos provocados en la experiencia. Esta acción contra la normalidad y la reproducción del *status quo*, dislocó la utilidad de los aparatos tecnológicos destinados para un fin y los dispuso para interrumpir el curso normal de su uso. *Recomposición periférica* fue el primer intento por crear acontecimientos micro políticos que abran la posibilidad de “*poder hacer*” colectivamente y amplifiquen nuestra poética periférica practicando nuevas posibilidades simbólicas que desborden nuestras buenas intenciones e inicien procesos que se salgan de nuestras manos transformando nuestro contexto dado.



F58-Archivo Cristian Inostroza (2014) exposición Re-composición Periférica en Galería Metropolitana

...porque construir un territorio, para mí, es casi el inicio del arte. (Deleuze, 1996)

Gilles Deleuze



F59-Esperanza Cid y Águeda Hernández (2017) Residencia ROTATIVA, Población Aurora de Chile, Concepción

En una clase en la Universidad de Chile, Gabriel Salazar clasificaba la memoria de Chile en tres: una es la memoria oficial, la memoria de las elites dominantes, del estado y en rigor de los vencedores; otra es la memoria historiográfica, la memoria de la academia, esa memoria universitaria, ciencia oficial por su consistencia aplicada en tesis fundamentadas en los hechos estudiados. Y en tercer lugar tenemos lo que él llama “*la memoria social*”, esa memoria colectiva, que se divulga en la esquina, en los barrios, memoria concreta desde la experiencia. Pensando en eso, se me viene a la mente el conocimiento que oralmente nos transmitieron nuestras abuelas, que sin saber ni leer ni escribir, pasaron su conocimiento de generación en generación hasta nosotros. En Chile los vencedores, creadores de la memoria oficial, han construido una monumentalidad en el espacio público donde se expresan sus símbolos, sus héroes, sus castas, su política, su memoria. (Salazar, 2011)

En el marco del encuentro “*ROTATIVA: Prácticas de arte contemporáneo en comunidades*”, me contó Oscar Concha, artista y gestor penquista, que en Concepción había un equipo de fútbol único en su especie, un club deportivo, social y cultural que, a pesar de ser fundado en una de las poblaciones más pobres y estigmatizadas de la ciudad, la famosa Aurora de Chile, es el rey copas de la región. Huracán es el club con más títulos, copas y reconocimientos desde su fundación en

1936, llegando a ser el primer equipo en ser campeón nacional de fútbol amateur de Concepción el año 2003.

¿Qué tiene esta población de especial para hacer emerger una institución deportiva con tanto éxito? ¿Cuál es el secreto que se esconde entre sus calles de tierra, sus casas multicolores y autoconstruidas?

Caminando hacia la cancha del club, conocí a la señora Priscila, presidenta de la Junta de Vecinos y encargada del Comité de Vivienda, me contó que las familias de la población Aurora de Chile son herederas de gente trabajadora que a punta de palas, carretillas y vehículos utilitarios fueron ganándole terreno al río Bio Bio, rellenando la costanera que hoy habitan para construir sus casas, el alcantarillado, los postes de luz, las cañerías de agua potable y en el corazón del barrio la cancha de Huracán. Los residuos de los terremotos de 1939 y 1960 sirvieron de relleno para hacerse de su propia tierra, la Aurora pasó de ocupar palafitos a establecerse sobre los escombros de la ciudad.

Este barrio tradicional fue parte de la periferia industrial del Concepción de principios del siglo XX, sus habitantes trabajaban principalmente en la fábrica de paños Bio Bio, en la Empresa estatal Ferroviaria y en la cervecería CCU. Muchos de ellos eran sindicalistas y activos participantes de organizaciones de trabajadores. Don José Orlando Cid, actualmente el socio más antiguo del club, me contó que antes no existía la categoría de socio, que la gente se nombraba camarada, compañero, compañera.

La Aurora, con más de cien años de historia, ubicada a pasos del centro de la ciudad, está separada de la urbe por la línea del tren y una reja de alambres. Su gente es testigo de cómo se incrementa el interés por la tierra que construyeron sus antepasados, sus habitantes observan como alrededor de su población el progreso urbano copa de edificios sus alrededores, se instalan centros comerciales, hoteles de lujo, *mall's*, departamentos, áreas verdes decorativas y obras viales. Al otro extremo en la orilla del río, el primer gobierno de Piñera, construyó el Puente Bicentenario que cruza el río Bio Bio para aterrizar justo sobre la población. La Junta de Vecinos se movilizó e inició varias diligencias para parar las obras, quedando una gran muralla de cemento y enormes pilares amenazantes que se incorporaron al paisaje de *La Aurora*, sumándose a las múltiples estrategias de desalojo que cada cierto tiempo reciben de parte de las autoridades estatales coludidas con la especulación inmobiliaria.

Aunque durante su historia esta población ha sido un lugar estigmatizado por la pobreza, sus habitantes la residen con orgullo. La épica de su conformación sumando a las incontables historias que se cuentan en cualquier esquina, los

triumfos del Club Deportivo Huracán “*el rey de copas*” y la impresionante calidad del trabajo de rescate patrimonial realizado por la Junta de Vecinos, actualmente son sinónimo de dignidad y amor propio, ser parte de esta memoria colectiva es motivo de honor para quienes la relatan y poesía para muchas personas quienes la recibimos de primera mano.

Franco, un joven dirigente de Huracán, me contó que el himno del club estaba perdido, que alguien lo tenía en un casete y sería bueno difundirlo para que las nuevas generaciones lo cantaran. Me ofrecí para buscarlo, pasar por las casas de los personajes que probablemente podrían tenerlo guardado. Pasé por el pasaje Huracán entero preguntando casa por casa, fui a la imprenta de Cuevita, el archivero de fotos del club y terminé en casa de don Carlos Figueroa, uno de los históricos presidentes del club que resultó ser el dirigente a cargo para el campeonato nacional el año 2003, él me dijo que estaba difícil encontrarlo, pero que podía cantarme las estrofas que le quedaban en la memoria.

Huracán, Huracán

Huracán valiente joven y aguerrido

no te achiques nunca ante el enemigo

y nadie en el mundo nos vencerá, y nadie en el mundo nos vencerá

Huracán, Huracán

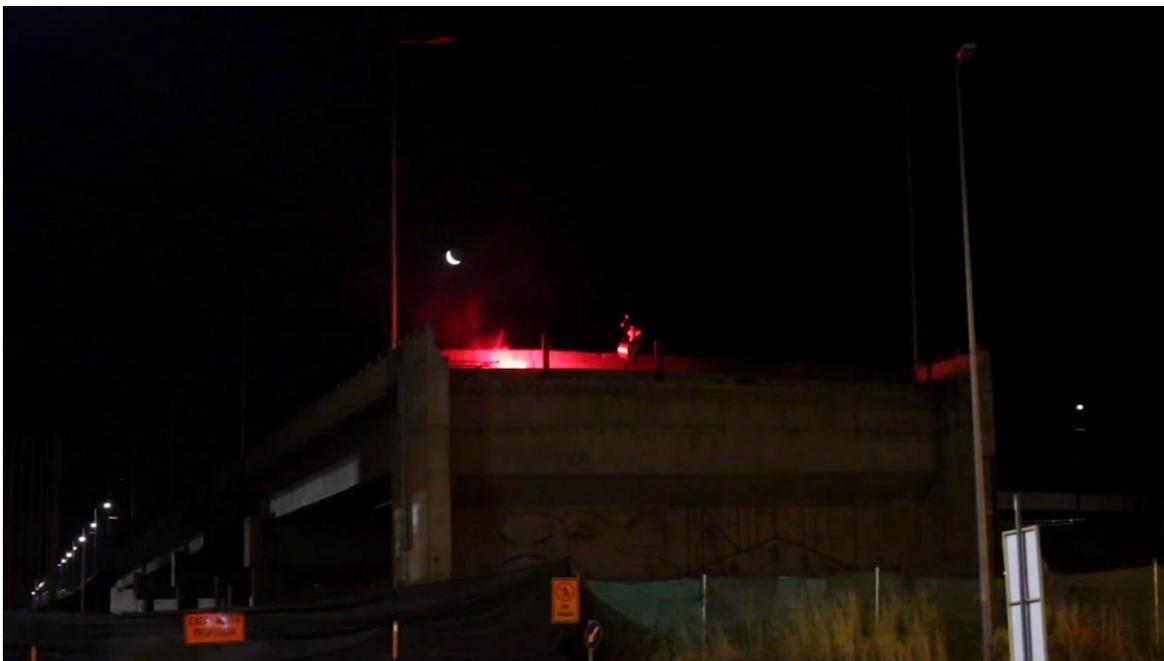
Huracán valiente hermoso deportivo

del barrio Bio bio, donde tú has nacido

y nadie en el mundo nos vencerá, y nadie en el mundo nos vencerá

Grabé este extracto del himno con el compromiso de recomponer el himno completo. En la última noche de mi primera visita, tomé mi bombo, guardé dentro de la memoria de un parlante el registro del himno de Huracán de don Carlos Figueroa, me conseguí unas bengalas en el puerto de Talcahuano, me puse la camiseta de Huracán que me regalaron los vecinos y junto a las estudiantes de arte de la Universidad de Concepción Esperanza Cid y Águeda Hernández, artistas colaboradoras del encuentro *Rotativa* me fui al Puente Bicentenario. Nos *pasamos* a la construcción, caminamos con sigilo varios metros antes de llegar a la orilla a medio terminar del puente. Abajo, desde las casas de *La Aurora* que limitan con el río, nos veíamos sobre una gran muralla de concreto, encendí dos bengalas, las tiré al piso, le puse *play* al himno, subí todo el volumen y empecé a tocar el bombo. Desde arriba vi un grupo de jóvenes estudiantes de la Universidad de Concepción que conocí en ese viaje, los participantes de *Rotativa*, unas personas que iban pasando se detuvieron a mirar, en algunas casas empezaron a encender las luces de las habitaciones que daban hacia la intervención, las banderitas chilenas

desteñidas e hilachentas flameaban desgastándose con el viento, vi varias personas mirando desde sus ventanas, escuché unos chiflidos y gritos.



F60-Sebastián Rivas (2017) extracto del Video "No te achiques nunca ante el enemigo", Población Aurora de Chile, Concepción

Cuando salía de mi casa al centro de Santiago en bici, cruzaba la Millalemu, subía por San Gregorio hasta las Industrias, doblaba por La Catrina hasta Santa Rosa, cruzaba Departamental, pasaba por fuera de la Legua, el persa Bio Bio, Matta Sur y llegaba a la Alameda. **Mi población son todas las poblaciones**, la historia de *La Aurora de Chile* es la historia de nuestra clase, de cómo se poblaron las grandes ciudades de este país malagradecido, es la historia de nuestras familias *champurriadas* que migraron del campo a la ciudad a conquistar el pan, a salir del hambre, a abrirse paso en la hostilidad del centro productivo para darnos de comer y construir los peldaños que nos hicieron quienes somos.

Durante 3 años realicé un documental sobre la historia de *La Aurora de Chile* contada por la voz de sus propios habitantes. Este documental se realizó en todas sus etapas en colaboración con el Club Deportivo Huracán y la Junta de Vecinos de la población quienes realizaron varios encuentros de reconstrucción histórica con la comunidad, recolección de documentos y actividades de rescate patrimonial, realizándose en este marco múltiples intervenciones performáticas y eventos artísticos alrededor de la memoria "*Aurorina*". También se realizaron tres visionados dialogados con el material audiovisual en la sede del club deportivo y el estreno de la película en la sede social.



F61-Álvaro Balcazar y Cristian Inostroza (2019) Instancias de intercambio documental Aurora de Chile, Concepción



F62-Cristian Inostroza (2017) tríptico exposición Residencia ROTATIVA, Población Aurora de Chile, Concepción

Tramas: Wuñelfe, el lucero del amanecer

*Aquí nadie discrimina a los negros porque todos somos negros
Aquí nadie discrimina a los obreros porque todos somos obreros
Aquí nadie discrimina a las mujeres porque todos somos mujeres
Aquí nadie discrimina a los chicanos porque todos somos chicanos
Aquí nadie discrimina a los comunistas porque todos somos comunistas
Aquí nadie discrimina a los chilenos porque todos somos chilenos
Aquí nadie discrimina a los cabros chicos porque todos somos cabros chicos
Aquí nadie discrimina a los rockeros porque todos somos rockeros
Aquí nadie discrimina a las punkys porque todos somos punkys
Aquí nadie discrimina a las mapuches porque todos somos mapuches
Aquí nadie discrimina a las indues porque todos somos indues
Ven a vivir esta fragilidad peligrosa de corromperse
bello barrio, bello barrio, bello barrio bello, bello barrio (Redoles, 1999)*

Mauricio Redolés, extracto del poema “Bello Barrio”



F63-Cristian Inostroza (2016) Autorretrato performance “Tramas”

En el texto *Cuerpo Correccional*, la escritora Nelly Richard reflexiona sobre el trabajo del artista Carlos Leppe entre 1973 y 1980, dentro de este libro existe un capítulo llamado “*Edición de un signo cutáneo*” donde la escritora dedica cinco carillas a la *Acción de la Estrella*, cita directa a *La estrella de Marcel Duchamp*. El texto dividido en diez partes, habla en un tono poético sobre la matriz cultural de la cita, la significancia de la operación, la tonsura en forma de estrella de cinco puntas en la cabeza del *performer*, la repetición del acto sobre en el soporte corporal artista y su traducción desde el emblema nacional encarnado. (Richard, 1980)

En 1919 *George de Zayas* le rapó una estrella en la cabeza a *Marcel Duchamp* y este, lo inscribió como acción de arte. En 1979 en la galería CAL, *Francisco Zegers* le rapó una estrella en la cabeza a *Carlos Leppe*, citando en su cuerpo un referente nacional como la estrella solitaria de la bandera de Chile y otro cultural del arte europeo. En esta performance, *Leppe* entra de blanco a una sala donde en el fondo se lee *"En 1919, en París, Duchamp tonsura una estrella en su cabeza como acción de arte. En 1979, en Santiago de Chile, Leppe tonsura otra estrella, coincidente con la estrella solitaria de Chile. Superposición de dos referentes; uno cultural, otro nacional, en el cuerpo vivo del artista"* (Leppe, 1979). Él se sienta en un piso dándole la espalda al público y haciendo coincidir la estrella rapada en su cabeza con una trama transparente de la bandera nacional que cuelga del techo completando el emblema patrio. Luego se proyecta sobre la escena la imagen de la bandera chilena a color, para luego proyectar el video registro de la tonsura realizada sobre la cabeza del artista, al terminar la proyección, *Nelly Richard* lee un texto que dice:

"En 1919, en París, Marcel Duchamp señala el primer antecedente del arte corporal, tonsurando una estrella en su cabeza. La repetición del acto de Duchamp con Leppe, en 1979, en Santiago de Chile, formula una proposición nacional mediante la reinscripción del acto anterior en un nuevo enunciado artístico. La cita, como reiteración distractiva de algo previamente formulado en una unidad de discurso otra y anterior en Duchamp se aplica en Leppe, como procedimiento no literal sino corporal. Procedimiento extra-textual de citación de una parte no escrita sino actuante. Lo citado no se cita desde los textos, no se lee literalmente transcrito de un soporte textual a otro como soporte pasivo, sino se cita desde los cuerpos, materialmente transpuesto desde un soporte corporal a otro, como soporte activo. La citación de Duchamp, en Leppe expone la estrella al alero físico de dos cuerpos de arte sucesores en la historia. La citación de Duchamp en Leppe mediante el acto duplicativo de estrellar la cabeza del artista opera la reedición somática de un signo vivo en la historia. La internación de la estrella se repite en el cuerpo actualizado del autor de la repetición como reencarnación de lo cifrado en su primera impresión. El desplazamiento histórico y geográfico de la tonsura en Duchamp reincidente en Leppe se efectúa mediante el acto de sobreimpresión del signo estrellado en un doble soporte vital, tránsito carnal de un signo arte entre una historia y otra. La estrella en Duchamp calca en Leppe el diseño nacional de la estrella en la bandera de Chile. El signo arte recobra por transparencia el valor de la estrella obliterada, inscribiéndose reivindicatoriamente en la superficie descolorada de la bandera por defecto de decepción. La superposición de dos referentes sincroniza en el cuerpo del artista, las dimensiones cultural y nacional de su presente de actuación. El blanco, estrella herida, deporta el color mediante el traspaso simbólico de las marcas de inscripción. La conjunción de dos motivos sígnicos en un cuerpo vector de la historia colectiviza la superficie corporal como superficie territorial. El cuerpo de Leppe como territorio nacional mediante la estrella como insignia. El trazado emblemático de la estrella de Duchamp en la

cabeza de Leppe coincidente con la estrella solitaria en la bandera de Chile, nomina la superficie trazada como superficie por anexar, mediante el calce orgánico de dos cuerpos. Uno singular y otro plural." (Richard, 1980)

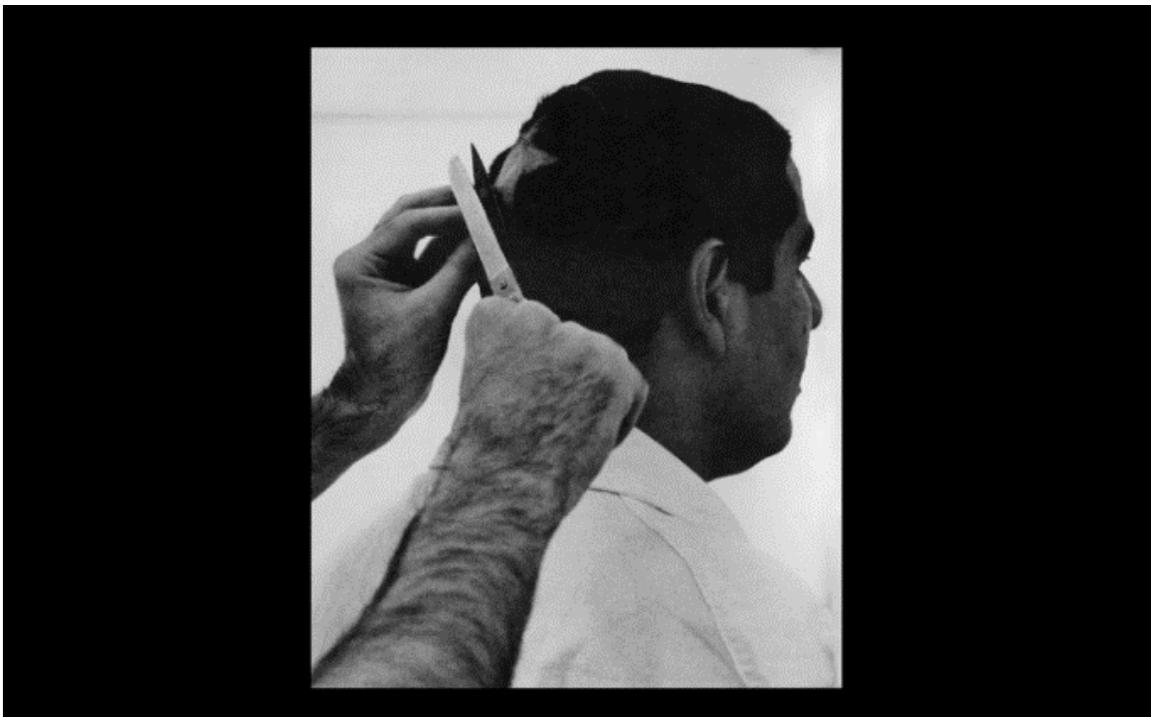


*Tonsure de 1919 - Paris
Marcel Duchamp*

F64-Man Ray (1919), Marcel Duchamp, Tonsure, Paris Francia



F65-Carlos Leppe (1979), Acción de la estrella, Galería Cal, Santiago de Chile



F66-Carlos Lepe (1979), *Acción de la estrella*, Galería Cal, Santiago de Chile

Luego el artista toma una bolsa con pintura blanca, para reventarla sobre la estrella de su cabeza y manchando la trama transparente de la bandera, pone grasa sobre la estrella y venda su cabeza, para terminar, borrando el texto de fondo con la pintura y apagando la luz de la sala.

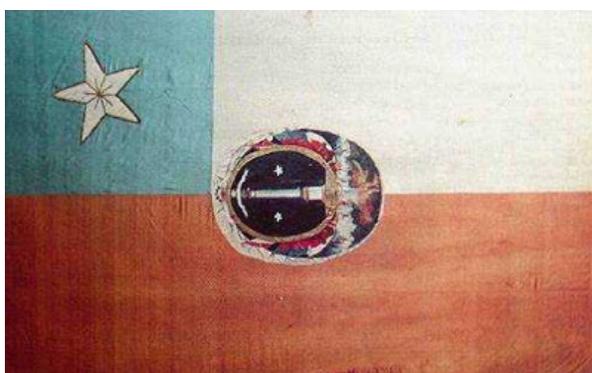
Pedro Subercaseaux (1880-1956), pintor e ilustrador chileno formado en Europa, es conocido en la historia de la pintura chilena como el pintor de las glorias de Chile. Este pinta un tríptico titulado *El joven Lautaro (Leftraru)*, donde el *weichafe* mapuche aparece en el centro del cuadro rodeado de los suyos domando caballos y ocupando armas y herramientas españolas; éste sostiene en su mano una bandera que luce en su centro una estrella de ocho puntas en un fondo azul, enmarcada con una chacana negra, blanca y roja, seguramente haciendo alusión a los emblemas tricolores descritos en Canto XXI del poema *La Araucana* (Ercilla, 1569), donde Alonso de Ercilla describe a las tropas del *weichafe* Talcahuano que llevaba emblemas blancos, azules y rojos. Esta estrella de ocho puntas representa el lucero del amanecer, la llamada en mapuzungun *wünyelfe*, *guñelve* o *wuñelfe*, portador del

amanecer, flor de canelo del cielo, la primera estrella en rebelarse al ocaso. Este símbolo propio de la cosmovisión mapuche, aparece en representaciones textiles, banderas y *kultrun*³. El propio padre de la patria chilena *Bernardo O'Higgins*, decía que la estrella de Chile era “*la estrella de Arauco*”, dando origen a la actual bandera nacional, donde en su primera versión presenta en el centro de la estrella pentagonal, un asterisco de ocho puntas representando la mixtura entre la tradición europea e indígena.

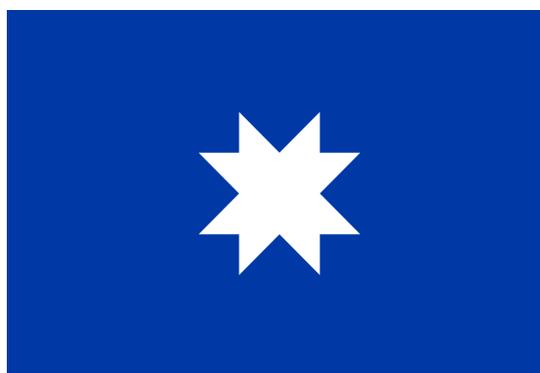


F67-Pedro Subercaseaux (fecha desconocida) Tríptico Oleo "El joven Lautaro"

Durante los últimos diez años, la migración principalmente latinoamericana a Chile ha crecido exponencialmente, las expresiones culturales modificaron las capitales regionales del país transformándolas en ciudades multiculturales y la chilenidad se ha tenido que enfrentar a la diferencia idiomática, cultural y racial. Por este fenómeno migratorio, el racismo chileno a lo indígena y la discriminación a la “*clase*” trabajadora se extendió a los nuevos cuerpos habitantes, que se sumaron a las capas populares de nuestros barrios periféricos, de la misma forma que nuestras familias lo hicieron cuando migraron del campo a la ciudad en tiempos pasados y en otras olas migratorias a los centros urbanos.



F68-Bandera denominada "la estrella de Chile" 1818



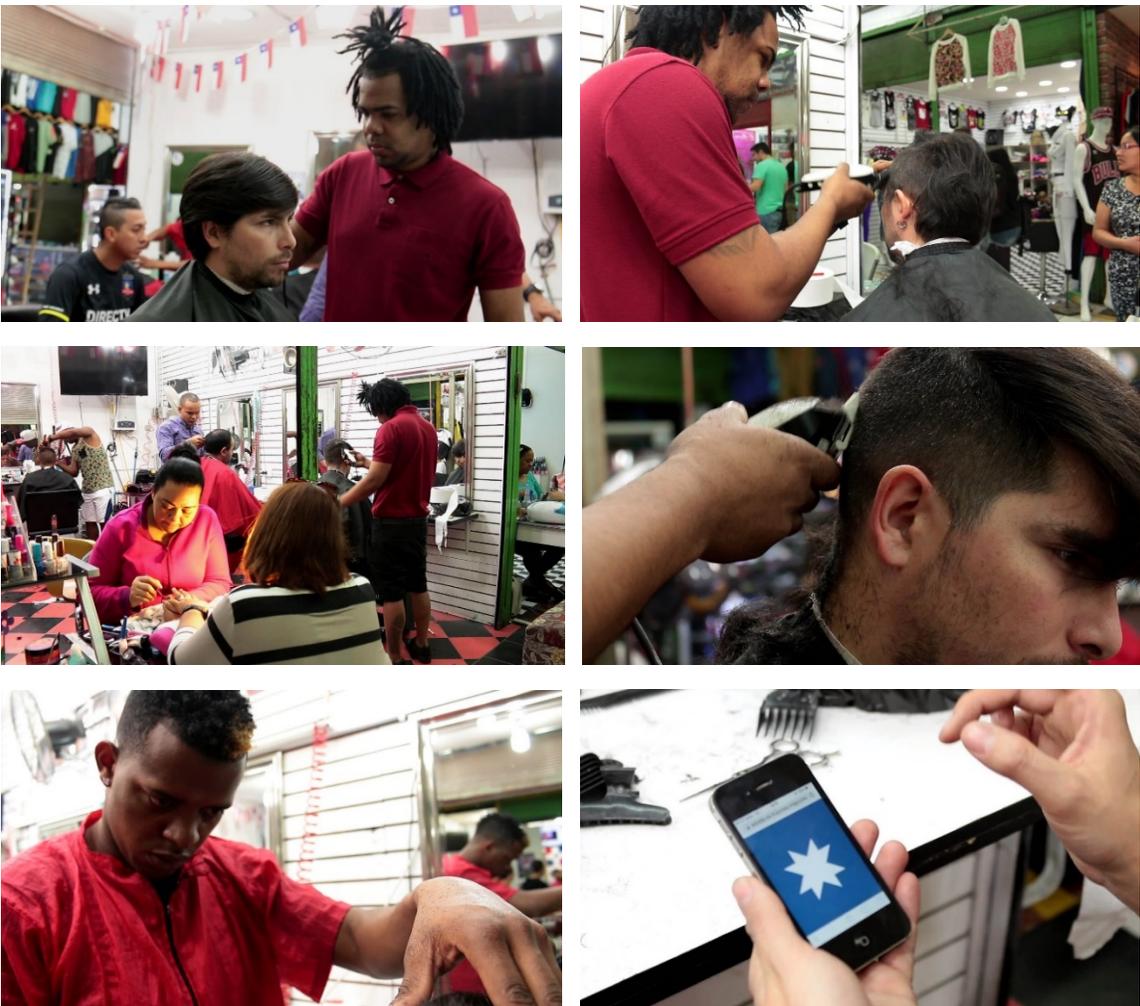
F69- Bandera wuñelfe sin data

Bajo estas reflexiones, el año 2017 ocupó por primera vez mi cuerpo como soporte para realizar una performance, mi referencia es la acción de la estrella de Leppe

³ Membranófono de percusión, instrumento ceremonial mapuche

(cita a Duchamp, copia de la copia) pero desde mi lugar y comprendiendo que la estrella solitaria de cinco puntas es la fachada del *wuñelfe* mapuche, referencia la bandera de *Leftrararu* y su estrella solitaria, la estrella de ocho puntas.

Me dirijo a las concurridas barberías dominicanas del Persa Bio Bio (a pasos de mi taller de ese entonces) a cortarme el pelo al estilo dominicano, moda estética que se usa actualmente en las poblaciones con degradados y dibujos tribales con navaja en las cabezas, como lo hacen famosos futbolistas y artistas populares llamados peyorativamente *flaites*⁴. Les pedí a *Omega* y a su compañero de la barbería, con quienes había conversado un par de veces antes, que me cortara el pelo y que dibujara en mi cabeza el lucero del amanecer mapuche. Le mostré la imagen del *wuñelfe* en mi teléfono celular y con una navaja acompañada de una maquinilla *skynliner*⁵ el barbero comienza a tonsurar mi cabeza para formar la estrella.



F70-Cristian Inostroza (2016) performance "Tramas"

⁴ Habitantes de la periferia, personas pobres, peligrosas, de malas costumbres, de atributos vulgares y socialmente inadaptados

⁵ Maquina afeitadora profesional para detalles



F71-Cristian Inostroza (2016) performance "Tramas"

El barbero dibujante termina interpretando en mi cuero cabelludo el símbolo portador del amanecer desde su óptica y técnica, la solución estrellada resultó en un dibujo de tramas tribales y geométricas que iban apareciendo en el espejo al contemplar el trabajo. Me paro de la silla de la barbería y me voy al segundo piso del Persa Bio Bio, donde me espera una trama de la bandera chilena invertida, instalada en un muro blanco y hecha de perfiles de madera, ahí ubico mi cabeza en el cuadro más pequeño donde corresponde la estrella de cinco puntas, para terminar mi acción.

Nelly Richard en la parte número seis del texto *Cuerpo correccional* le dice a Leppe; "Tu estrella cumple —entre otras— una función tribal: te designa e identifica —en tu enseña física— como miembro de una comunidad de arte, signo de congregación o cofradía/signo de hermandad, tu estrella grafica en tu cuero una orden directamente gremial" (Richard, 1980). Mi estrella rasurada es la copia de la copia, es una cita irónica del campo artístico para enunciar otro territorio que habito, es la estrella que vive dentro de la estrella oficial interpretada tribalmente por mano centroamericana, es la otredad, la contracara de lo chileno, lo mapuche, la mixtura, lo migrante, eso otro que somos sin querer ver. Es la copia resignificada de la copia de Leppe, mi acto es la expropiación de su cita performativa para ampliar su perspectiva 38 años después desde un conocimiento situado de la periferia en constante transformación.

Mi cuerpo abanderado a diferencia del cuerpo de *Leppe*, no es Chile, es la trama de sus pueblos al margen de la chilenidad, la señal del *wuñelfe* mapuche traducida por mano morena, son las tramas de los pueblos que habitan estos lugares del sur, las migraciones a esta ciudad en todos los tiempos que desdibujan los límites de la identidad chilena colonial, son las tramas andinas, latinas, caribeñas, dibujadas en nuestra cultura en una barbería del persa Bio Bio, tramas que se cruzan y convergen en mi cuerpo *champurria*⁶ hecho soporte cabelludo y territorio afeitado, dejando surcos de pelo en una piel *williche* blanqueada que no tiene la certeza memorial de dónde vienen sus cicatrices. La acción insigne de *Leppe* para el mundo del arte de galería, tiene la intención de mostrar una estrella herida por la dictadura haciendo una cita al referente del arte contemporáneo, como dice Nelly Richard es una acción tribal, identificándose con ese lugar común de los artistas conceptuales de aquel tiempo. Por mi parte, mi identificación es con el mundo popular y sus tramas enredadas, la copia del “*original*”, su constante multiculturalidad y los espacios donde se expresan estas manifestaciones, por ejemplo, en esta galería comercial.



F72-Cristian Inostroza (2016) performance “*Tramas*”

⁶ Mi abuela me decía que yo era “champurriao”, calificativo de lo mezclado

CAPÍTULO 4: Accionismos de retaguardia

El arte es producción artística y, ante todo, producción de su propia ley de la reglamentación de su fuego interno. No es producto, es producción y, en cambio, todo lo demás, esencial o contingente, se deja entender cómo su producto, lo que a su través, deviene en resultado (Oyarzún, 2015)

Arte, visualidad e historia

“No hace mucho tiempo, la Tierra estaba poblada por dos mil millones de habitantes, es decir, quinientos millones de hombres y mil quinientos millones de indígenas. Los primeros disponían del Verbo, los otros lo tomaban prestado” (Sartre, 1961)

Prefacio del libro “Los Condenados de la Tierra”



F73-Cristian Inostroza (2016) Acción “Coser la Tierra”, Ollague

Hablar de “*accionismos de retaguardia*” o retaguardia artística es una manera de interpretar una función que he estado asumiendo progresivamente desde mi participación en la AEEA en el marco del movimiento estudiantil 2011, la realización de *Re-Composición Periférica* (2014-2016) y mi trabajo como miembro del Colectivo Charco. Proponer procesos creativos comunitarios que responden a necesidades expresivas propias de los habitantes de un territorio o de organizaciones de las que soy o me hago parte, generan una sucesión procesos sociales rizomáticos difíciles de medir, pero que por su significancia performática modifican la cotidianidad, abren nuevas reflexiones y cuestionamientos sobre las propias condiciones y contextos de quienes lo hacen posible, fortaleciendo el sentido y el “*poder hacer*” comunitario. Así, el cuerpo como agente político de cambio, se suma a otros cuerpos para, en diálogo común, crear un acontecimiento (Badiou, 2010) sobre la realidad inmediata, experimentando nuevas posibilidades relacionales para cuerpos colectivizados.

El artista e investigador Francisco González Castro, en su texto *Una configuración entre arte y política desde el performance art, La práctica político-artística y sus efectos* dice:

(...)podemos aventúranos a definir como una práctica que traslapa las prácticas política y artística, tomando de la política la creación de la realidad desde el acontecimiento y lo colectivo, del arte el producir su propia reglamentación y producción de su hacer, con límites móviles y cuyo soporte son los cuerpos, que son las obras y cuya potencia está en el afirmar y crear la realidad (...) (González, 2017)

González traslapa los conceptos de política, arte y performance comprendiendo la política como una práctica que permite en su hacer, crear nuevas lógicas de relaciones sociales desde lo individual a lo colectivo, generando nuevas realidades a través del acontecimiento, comprendiendo la política como verbo, como afirmación y no como reacción, no como un asunto institucional de la polis y las representaciones del mundo de la disputa por el poder tradicional. El arte como proceso y producción, no como producto objeto, un proceso que crea su propia estructura interna, cruzando sus propios límites, lejos de realizar obras que den cuenta del mundo, le representen para su contemplación o que se validen por el sistema institucional del cerrado campo del arte. En otro sentido, la práctica político-artística vendría a ser la articulación de la política, en cuanto construcción colectiva e individual de la realidad; y la práctica artística, como producción de su propia ley en cuanto a acto creativo, generando efectos que le constituyen como acontecimiento donde el cuerpo y el contexto son el soporte y sus efectos el resultado.

En ese sentido, llamó *retaguardia* a un modo de arte que responde a la poética de una comunidad movilizadora, movimientos sociales que se manifiestan en la urgencia expresiva de los cuerpos que le impulsan y piensan otros mundos posibles. Estas creaciones, por sus metodologías colaborativas, provocan un intenso intercambio de conocimientos, perspectivas y lugares de enunciación entre las personas que las producen, generando reflexiones críticas respecto al contexto que habitan y a su propio modo de hacer desbordando las prácticas artísticas formales. Son retaguardia quienes somos parte estos procesos como miembros o colaboradores activos de estas organizaciones, diluyendo las autorías y proponiendo intervenciones cooperativas que responden a un contexto social ya dado. Estos sucesos se contraponen a la autonomía del arte atrincherada en reflexiones académicas y ejercicios de museo dentro de las instituciones del arte que tematizan en la representación lo político, como también a la concepción civilizatoria moderna de cultura como exterioridad a alcanzar y al “derecho a la cultura” que democratiza su acceso. Estas acciones autónomas son expresión de creación y recreación comunitaria, ensanchando la soberanía expresiva de los territorios para disputar la cultura dominante y objetar la normalidad impuesta.

Mi trabajo ha estado constantemente unido a estas prácticas en diferentes niveles, incluso en la producción de objetos, que se descuelgan o nacen de esta relación comprometida con la acción de ciertos grupos sociales. A continuación, presentaré cuatro casos donde se puede vislumbrar una práctica político-artística y accionismos de retaguardia.

Movimiento estudiantil 2011 y el caso de Asamblea de estudiantes de Arte - AEEA



F74-Archivo AEEA (2011) acción "Yugo Comunicacional"

Durante el año 2011 como dirigente estudiantil de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile me tocó crear y coordinar diversas actividades en el marco del movimiento social que emergió masivamente ese año. En los primeros meses de movilización la mayoría de nuestros propios profesores y compañeros de universidad miraban con suspicacia (a veces con desprecio) esta noción de utilizar el lenguaje del arte como una herramienta de transformación socio-cultural, panorama que fue cambiando cuando esta práctica se empezó a reproducir en grupos de intervención callejera y talleres de creación colectiva, teniendo un rendimiento concreto al posicionar nuestro movimiento y sus demandas.

Al principio de las movilizaciones, éramos pocos los grupos que nos expresamos políticamente desde el arte en las marchas, era común ver un puñado de batucadas, comunidades indígenas, disidencias sexuales y las escuelas carnavalescas (principalmente la Chinchintirapie) manifestándose aisladamente entre gritos, panfletos, consignas, lienzos heredados por la lucha contra la dictadura, desplegados por una izquierda clásica que se desmarcaba o juzgaba estas expresiones creativas que salían del marco de su propaganda.

La experiencia colectiva de crear intervenciones callejeras sin autor, colaborar o coordinar en las diversas propuestas artísticas de la facultad me hicieron repensar en la calle el concepto de arte que se nos enseñaba la academia, modificando los modos de hacer y la noción de producción artística que tenía hasta ese entonces. La mayoría de las creaciones que exhibimos en el marco de la movilización salieron del simple hecho de estar juntos en los talleres y pastos de la facultad, en las discusiones de una asamblea, fiestas, tocatas o marchando con amigas y amigos.

Durante toda la movilización de aquel año hicimos múltiples carros alegóricos para las marchas, pinturas monumentales, afiches propagandísticos e intervenciones performáticas en nombre de la lucha por una educación pública, gratuita y de calidad. En varias de ellas participé en su creación, elaboración y producción, en otras colaboré en mi rol de representante coordinando materiales, transporte y financiamiento a través de *tarreos*⁷ y actividades benéficas. La Facultad de Artes de la Universidad de Chile en paro se transformó por varios meses en una trinchera multidisciplinaria donde los estudiantes, funcionarios académicos y no académicos aprendimos a crear colaborativamente, en talleres que fueron literalmente tomados por nuestras propuestas, ni pretensiones institucionales o autorales, solo con el afán de aportar a un proceso político colectivo de una causa.



F75-Paula Urizar y Cristian Inostroza (2011) Oleo de 216 m2 "La educación no cabe en tu moneda"

⁷ Acción de salir a buscar donaciones económicas con un tarro de lata a modo de alcancía. El sonido característico que se provoca al sacudir las monedas dentro del tarro, llama a las personas a dar sus aportes



F76-Archivo Centro de Estudiantes Artes visuales Facultad de artes U de Chile (2011) serie de imágenes de intervenciones en marchas



F77-Archivo Centro de Estudiantes Artes visuales Facultad de artes U de Chile (2011) serie de imágenes de intervenciones en marchas



F78-Archivo Centro de Estudiantes Artes visuales Facultad de artes U de Chile (2011) asamblea Artes Visuales, Facultad de Artes Universidad de Chile

Pero de todas las experiencias vividas durante esta coyuntura, me gustaría detenerme en el trabajo de una de las organizaciones más relevantes en mi proceso creativo, me refiero a la *Asamblea de Estudiantes de Arte A.E.E.A.* Esta, fue una organización universitaria autoconvocada que se dedicó a realizar acciones performativas e intervenciones callejeras durante los años 2010-2011-2012. Esta organización participó de diversas movilizaciones durante su existencia y tuvo su mayor actividad en el movimiento estudiantil del año 2011 por la defensa de la educación pública frente a la agenda privatizadora del primer gobierno de Sebastián Piñera. Esta organización multidisciplinaria, aglutino a estudiantes de las diversas escuelas de arte de Santiago de Chile y trabajó en principio por resignificar las expresiones tradicionales de la protesta, llevando "el arte" a la calle en marchas, concentraciones y actos políticos desde una posición crítica ante el elitismo del mundo oficial del arte. La A.E.E.A. utilizó los lenguajes artísticos como una herramienta de lucha y cambio socio-cultural y el proceso de creación colectiva como escuela de autoformación. Aquí aprendí a poner mis ideas y trabajo a

disposición de una colectividad creadora, esta iba armando sus propuestas desde una lectura grupal de la contingencia, respondiendo así a un contexto de movilización social masiva que iba cambiando día a día.



F79-Archivo AEEA - Paula Urizar (2011) Asamblea Museo Arte Contemporáneo, Parque Forestal



F80-Archivo AEEA - Paula Urizar (2011) Acción "Yugo Comunicacional"



F81-Archivo AEEA - Paula Urizar (2011) Acción "Paraguas"



F82-Daniel Guerrero (2011) Acción "No tengo para estudiar"



F83-Archivo AEEA - Paula Urizar (2011) Acción "Predicadores de la Revolución"



F84-Archivo AEEA - Paula Urizar (2011) Acción "Palomas"



F85-Archivo AEEA - Paula Urizar (2011) Acción "Una hora de estridencia"

Esta organización fue una verdadera escuela multidisciplinaria de pensamiento y acción político-artística que incitó a los estudiantes de arte de la capital que nuestra creatividad podría no solo ser un acompañamiento alternativo en las marchas, sino una herramienta crítica para repensar el orden social y nuestro quehacer poético. Incidir en el imaginario colectivo de una sociedad instalando las demandas de un movimiento político a través de acciones poéticas, callejeras y colectivas, me convenció de poner mis energías en ese camino creativo en diferentes escalas de realidad que me toca vivir. Resignificar la protesta heredada de lucha contra la dictadura y ser testigo de cómo este modo de hacer generó un modelo que influenció la manifestación social en distintas partes del mundo, marcó mi trabajo para siempre y generó cuestionamientos al arte de la representación, el arte fetiche, ornamental o decorativo encerrado en museos y galerías.

Generar imágenes o experiencias estéticas que provocan cuestionamientos a nuestra realidad dada, tienen una potencia cultural crítica para modificar la forma cómo concebimos el mundo. Esta producción son atentados a la normalidad, y al realizarse por una colectividad movilizada, abren un abanico de posibilidades de transformación que los movimientos sociales buscan o descubren por el accionismo estratégico de su colectividad creadora.



F86-Archivo AEEA - Paula Urizar (2011) Asamblea Museo Arte Contemporáneo, Parque Forestal

Coser la Tierra



F87-Cristian Inostroza (2016) Acción "Coser la Tierra", Ollague

En el año 2016 realicé una intervención en conjunto con Miriam Valdivia y Graciela González, mujeres habitantes del pueblo altiplánico de Ollagüe donde cocimos la frontera entre Chile y Bolivia. Ollagüe es un pueblo ferroviario de dos calles colindantes con una estación de tren a 3600 m. sobre el nivel del mar, frontera entre Chile y Bolivia. Sus habitantes (entre 50 a 80 personas) son mayoritariamente gente de ascendencia quechua y aymara, donde las identidades nacionales están cruzadas por culturas anteriores al nacimiento de los países. El tránsito que sus habitantes tienen entre los pueblos de Ollagüe, Uyuni, Colchane, Chiu-Chiu y Calama para visitar a sus seres queridos, grandes ferias de intercambio comercial y fiestas religiosas, dan cuenta de una cultura altiplánica que está sobre la configuración de los márgenes y la soberanía de los países, pero fuertemente tensada por la presencia militar de los estados, el tránsito en los pasos fronterizos ilegales, el transporte minero y la latencia del narcotráfico.



F88-Cristian Inostroza (2016) Acción "Coser la Tierra", Ollague



F89-Cristian Inostroza (2016) Acción "Coser la Tierra", Ollague

Durante mis meses de estadía en Ollagüe, conocí a Miriam y Graciela con las que compartimos un diagnóstico común sobre el estado cultural del pueblo. Ellas habitantes y yo extranjero, reiteradamente escuchábamos que progresivamente se perdían sus costumbres ancestrales por causas diversas: la competitividad que generaba el sistema económico en la gente, las disputas irreconciliables entre familias del pueblo, dirigentes indígenas que negociaban con las mineras los recursos locales, por nombrar algunas. Recuerdo que hablando sobre la tradición textil local, sobre todo de las técnicas de hilado en movimiento y el telar en el suelo de cuatro estacas, Graciela y Miriam me contaban que gran parte del pueblo tiene familiares a ambos lados de la frontera, que se sentían Ollagüinas más que Chilenas o Bolivianas, por lo que inscribir sus identidades con los países tenía un sesgo que dejaba de lado la historia de su cultura ancestral, pensando en el entramado cultural que se expresa en Ollagüe y en las tradiciones altiplánicas que datan de antes del dibujo de los límites conceptuales que rigen la soberanía de los estados modernos, mitologías de mapa.

De esas conversaciones nació la necesidad de coser la tierra entre los pasos fronterizos de los dos países para expresarnos como grupo y dejar una señal de un sentimiento común. Caminamos a esta tierra de nadie cruzando el control fronterizo, Miriam hizo un raya transversal con un trazador de tiza para marcar el área a intervenir frente al volcán Ollagüe, tomamos una cuerda de cáñamo natural de 12 mm de diámetro y de 50 metros de largo, para clavarla a la tierra en forma de zig zag a un costado del camino internacional; estuvimos alrededor de dos horas en esa penumbra chileno boliviana, cosiendo la frontera como si fuera una herida a suturar, uniendo con una costura los márgenes de un mapa, zurciendo la tierra de aquí, con la de allá para crear un puente encordado binacional hecho por nuestras manos, dejando una marca penumbrosa, donde lo boliviano y lo chileno quedaban

clavados, unidos, un espacio de correspondencia con esos tiempos en que no habían estado, dejando un geoglifo o un hito del sentimiento ollaguino.



F90-Cristian Inostroza (2016) Acción "Coser la Tierra", Ollague

Palín transfronterizo



F91-Juan Pablo Faus (2017) Palín transfronterizo, Frontera Chileno-Argentina, Río Jeinimeni

El *palín* o juego de la chueca (definición criolla) es un encuentro social ancestral mapuche que se juega desde Santiago hasta Chiloé, se practica para fortalecer relaciones políticas, espirituales y culturales entre sus comunidades y sus *lonkos*⁸, ahí se comparte la comida, la conversación alrededor de un juego. Su nombre viene de la pequeña bola con la que se juega, llamada *palí* y consiste en hacer avanzar la pelota con un bastón de madera, llamado *wiño*, *weño* o *wuño* hacia la meta contraria hasta que pase por el sector denominado rayas o *txipal*, lo cual equivale a una anotación.

Por motivo de una residencia artística conocí el pueblo de Chile Chico, una localidad fronteriza ubicada en la Patagonia aysenina a orillas del Lago General Carrera. En este lugar existe una cantidad importante de habitantes de ascendencia mapuche, principalmente williche/chilota, raíz correspondida por mi familia materna. Los rasgos culturales de la zona me hacían recordar a mi gente, su forma de hablar, sus costumbres.

Conocí a don Edwin Cayún, dirigente de la asociación mapuche/williche *Antu ñi Futum*⁹, me contó sobre la migración forzada que habían tenido muchas de las familias williches que llegaron a la región de Aysén, la falta de trabajo, la violencia o la discriminación habían movilizado a grandes cantidades de cuerpos a diferentes lugares del cono sur, yo le conté sobre los viajes de mi abuela de Chiloé a Aysén, de Puerto Montt a Osorno, de Osorno a Santiago, del proceso migratorio a la ciudad durante los años 60 y 70 que vivió mi gente. Así conversamos de cómo nuestras

⁸ Cabeza de un lof, líder de una comunidad mapuche

⁹ Hijos del Sol en mapuzungun

familias llevaban su conocimiento y sus costumbres a otros lugares, como este se iba mixturando con la chilenidad borroneando un pasado doloroso.

La diáspora morena llegó a Chile Chico, la gente de *Antu ñi futum* me contaba cómo conservaban objetos de sus antepasados, *wiño*, *trarilonko*, *kultrun*, vestigios del pasado que se empezaban a hacer presentes por la necesidad contemporánea de reconstruirse y entender el conocimiento que les fue negado. Me contaron que habían realizado algunos pequeños encuentros para jugar *palín*, que conocían poco de su práctica y que se había hecho una necesidad aprender. Hablé con mi *wenuy*¹⁰ Gonzalo Kulumilla de Temuco y el *machi*¹¹ y *kimche*¹² Juan Queupumil de la comuna de Padre Las Casas, les invité a transmitir el conocimiento del *palín* a Chile Chico y terminamos haciendo un *palín* regional, invitando a comunidades de Coyhaique, Pto. Aysén y Cerro Castillo.



F92-Juan Pablo Faus y Cristian Inostroza (2017) *Palín transfronterizo, Frontera Chileno-Argentina, Río Jeinimeni*

¹⁰ Amigo en mapuzungun

¹¹ Autoridad Mapuche por su rol en ceremonias y en la curación de dolencias, tanto físicas como espirituales

¹² Sabio mapuche

Durante este periodo, la militarización de la Araucanía se transformaba en una nueva escala de violencia y represión de parte del estado contra las comunidades mapuches del sur de Chile, y en el *puelmapu*¹³, la policía trasandina detenía al *lonko* Facundo Jones Huala y hacía desaparecer el joven mochilero Santiago Maldonado tras el desalojo de una comunidad mapuche que reclamaba territorios ancestrales propiedad del grupo Benetton. En uno de los *palín*, don Edwin le habla al grupo sobre la instalación de mineras en la región de Aysén y que eso les pondría en conflicto con las autoridades, sobre el abuso que están viviendo varias comunidades mapuches a los dos lados de la frontera y cómo eso también les afectaba como comunidad, que teníamos que hacer algo para apoyar al movimiento mapuche desde acá. En esa conversación propuse ocupar el *palín* para intervenir un lugar y aprovechar que estábamos a pocos kilómetros de la frontera, discutimos largo rato para concluir que el 12 de octubre iríamos hasta el puente del Río *Jeinimeni* que une los dos países para tomarlo como *paliwe*. Con una raya en Chile y la otra en Argentina, jugaríamos *palín* en ese límite suspendido sobre el agua y grabaríamos la acción para difundirla por medios independientes. Ese día con *Antu ñi futum* declaramos:

El Rio Jeinimeni es la frontera geográfica y política entre Chile y Argentina. En la víspera del mal llamado “día de la raza”, fecha donde empieza la colonización occidental a nuestro continente, caminamos alrededor de 18 personas, entre niñas, niños, jóvenes y adultos hasta el puente que une los dos países para tomarlo como cancha. Con una raya en Chile y la otra en Argentina, nuestros cuerpos mestizos jugaron para borrar la frontera, el sonido de los guiños al raspar el cemento, tacharon la línea que impusieron los estados autores de La Conquista del Desierto y la Pacificación de la Araucanía, estados que cobardemente exterminaron con fuego y sangre culturas enteras, pero a pesar de todo no pudieron con la nuestra. El palín es un acto político, es un juego, un compartir, un ejercicio ritual, una ceremonia, un entrenamiento y un encuentro fraternal para conocernos y resolver conflictos. Hoy nuestra gente sigue viviendo la usurpación territorial a manos del estado y empresas privadas, tierras que por derecho ancestral le pertenecen al pueblo mapuche. Nosotros como williche desplazados, sabemos que nuestros antepasados vivieron una migración forzada a la Patagonia, una diáspora mapuche que se esparció a diferentes ciudades del cono sur, warriache o en el campo, fuimos, somos y seremos la extensión del wallmapu al extremo sur del mundo, nuestros antepasados continentales y chilotes fueron la mano de obra barata para poblar estas tierras y su

¹³ Territorio mapuche que está al este de la cordillera de los Andes

memoria está tachada por la mitología hegemónica de occidentales y terratenientes. Hoy estamos aquí, en tierras tehuelche orgullosas y orgullosos de nuestras raíces, orgullosos y orgullosas de ser champurría, de ser mapuche, nos negamos a olvidar a nuestros antepasados y resistimos con ímpetu para fortalecer nuestra sabiduría. Marichiwew (Antuñifutum, 2017)



F93-Juan Pablo Faus y Cristian Inostroza (2017) Palín transfronterizo, Frontera Chileno-Argentina, Río Jeinimeni

Colectivo Charco y el Homenaje a los Marineros Antigolpistas



F94-Archivo Colectivo CHARCO (2018) Homenaje a los Marineros Anti golpistas, Museo de Arte Contemporáneo MAC, Santiago de Chile.

Existe un capítulo de la historia del golpe militar de 1973 totalmente invisibilizada por las versiones oficiales de los partidos institucionales de izquierda y derecha. Los marinos antigolpistas fueron un movimiento de alrededor de ochocientos efectivos de la armada, marinos de tropa que al enterarse de un eventual golpe de estado se organizaron para actuar. Avisaron del operativo al ministro de defensa del gobierno de Salvador Allende y a las cúpulas de los partidos agrupados en la Unidad Popular sin ser escuchados, decidieron tomarse los buques de guerra y antes que esto pasara fueron detenidos y torturados un mes antes del golpe de estado, la dictadura comenzó con sus cuerpos.

Salvador Allende condena la insurrección de los marinos y públicamente les atribuye esta sublevación a extremistas de izquierda, un puñado de marinos antigolpistas son asesinados, los sobrevivientes pasan años presos, el golpe de estado se hace efectivo, el gobierno de Allende derrocado, comenzando los diecisiete años de la dictadura y la implementación del sistema neoliberal en Chile.

El colectivo CHARCO, del que soy miembro, junto a Lucy Quezada, Paula Urizar y Francisco González somos un grupo que se dedica a la performance y a indagar en las problemáticas de diversos territorios y las lógicas que ahí se presentan, para provocar diversos acontecimientos que tensan los límites del quehacer artístico. Francisco González, se encuentra con el libro *“El fantasma de Chile: los aciertos de la reacción, los desaciertos de la revolución”* (Alvarado, 2009) que cuenta los

pormenores de la acción del movimiento de los marinos de tropa contra el golpe de estado. Impactado por la historia de los marinos antigolpistas, toma contacto con dos de sus miembros, Víctor López y Pedro Blaset, el último presidente de la *Agrupación de Marinos Antigolpistas*. Francisco nos cuenta los problemas que tiene la organización y la desidia en que las autoridades de la concertación y la derecha tratan sus casos, para la derecha militares de izquierda, para la concertación, testigos que relativizan su mito.



F95-Archivo Colectivo CHARCO (2016) Autorretrato en el marco de la Performance "A un año de Atacama" (Francisco González Castro, Cristian Inostroza, Lucy Quezada, Paula Urizar), Santiago, Chile.

Empezamos a reunirnos para conocernos y colaborar, nos enteramos de su agenda y su causa de primera mano, investigamos sobre sus versiones de los hechos y estudiamos el texto *"Los que dijeron No"* (Magasich, 2008), empezamos a integrar nuestras experiencias y empezamos apoyarnos en lo político y lo personal, a intercambiar conocimientos generacionales. Después de una invitación a un encuentro de performance en el *Museo de Arte Contemporáneo MAC* del Parque Quinta Normal, decidimos ocupar ese espacio institucional para darles a los marinos antigolpistas su primer homenaje. Invitamos a todas las autoridades de las fuerzas armadas, las cúpulas de los partidos autoproclamados de izquierda e hicimos difusión por redes sociales y vía mails.

El día 18 de agosto del año 2018 nuestro colectivo CHARCO realizó el homenaje a los marinos que se opusieron al golpe de estado de 1973. Nos agenciamos la manera en que las fuerzas armadas rinden homenaje a sus héroes, sentando frente al público a los marinos, el colectivo ingresa por un costado; Lucy, maestra de ceremonia, saluda a las organizaciones y asistentes presentes a través de un micrófono, se procede a leer un panorama histórico de la agrupación, resaltando la

importancia de su existencia para entender el Chile actual, destacando su conciencia de clases como marinos de tropa, comprendiendo como el orden jerárquico y las desigualdades dentro de la armada eran un reflejo de la sociedad chilena, se contó cómo se organizaron y la importancia de su acción por convicciones profundas. Que su historia fue censurada y tergiversada por las oficialidades.



F96-Archivo Colectivo CHARCO (2018) Homenaje a los Marineros Anti golpistas, Museo de Arte Contemporáneo MAC, Santiago de Chile.

Luego se pasa a rendir honores con 21 balas de salva, acto de máximos honores en la armada, donde después del disparo al aire, cada marino asistente leyó un párrafo preparado por ellos para esta ocasión, destacando desde sus propias voces un valor en su actuar de aquel entonces. Luego se procedió a regalar una medalla de reconocimiento y se abrió el micrófono para quien quiera ofrecer unas palabras a los homenajeados, dando por terminada la acción.

Nunca se les había reconocido institucionalmente a los marinos antigolpistas su acción heroica, ni siquiera los espacios de memoria u organizaciones contra la dictadura. Nuestro trauma nacional comenzó con sus cuerpos en resistencia y luego su versión fue censurada por la oficialidad histórica y todos los gobiernos posdictadura, entonces pareciera que el espacio del arte era de los pocos lugares institucionales que quedan donde esto podría ser posible. Pasamos por performance un homenaje a estos hombres, acercándonos a su lenguaje castrense y respetando las formalidades que esto acarrea (forma de hacerlo posible) para darle dignidad a su relato censurado.

Llamar arte o no arte, acción performática o intervención en el espacio público a esta acción es muy poco relevante en este caso, nuestro colectivo CHARCO utilizó la institución del arte, de la que somos parte de una u otra forma, para expandir el lugar que ocupan los marinos de tropa en la memoria colectiva a través del reconocimiento como obra de arte. Nuestro interés en este caso no es el mundo del arte, si no ocupar el estatus social que significa la fachada del museo con el fin de afectar todo lo que esté afuera, hacer aparecer un hecho inédito de resistencia a la catástrofe 11 de septiembre de 1973 para poder seguir siendo imaginado. Nuestro homenaje, como una aguja de acupuntura contra la enfermedad, intentó desbloquear un flujo de energía obstruido en el trauma, intentar subsanar, reparar, reconstruir la escena del crimen.

CAPÍTULO 5: Exposición Fermento MAC Quinta Normal: “Reducción”

La exposición “*Fermento*” fue la instancia de cierre del proceso creativo del estudiantado del Magister de Artes Visuales de la Universidad de Chile, exposición en el *Museo de Arte Contemporáneo MAC, Quinta Normal*. Esta constaba de un montaje progresivo de tres etapas desde el ejercicio impuesto por el programa de magister “*Muro de evidencias*”, luego siguió con el montaje “*Resentimiento*” y concluyó con la instalación definitiva “*Reducción*”.

Montaje: Muro de evidencias

Montaje/resumen de elementos que dan cuenta de mis referencias y mi proceso de creación, cada uno se refiere a un capítulo de esta tesina. El número 12. Mapa físico que sirve como ventana introductoria para el montaje final “*reducción*”. El siguiente diagrama grafica el montaje para quien quiera profundizar:



F97 Diagrama de montaje

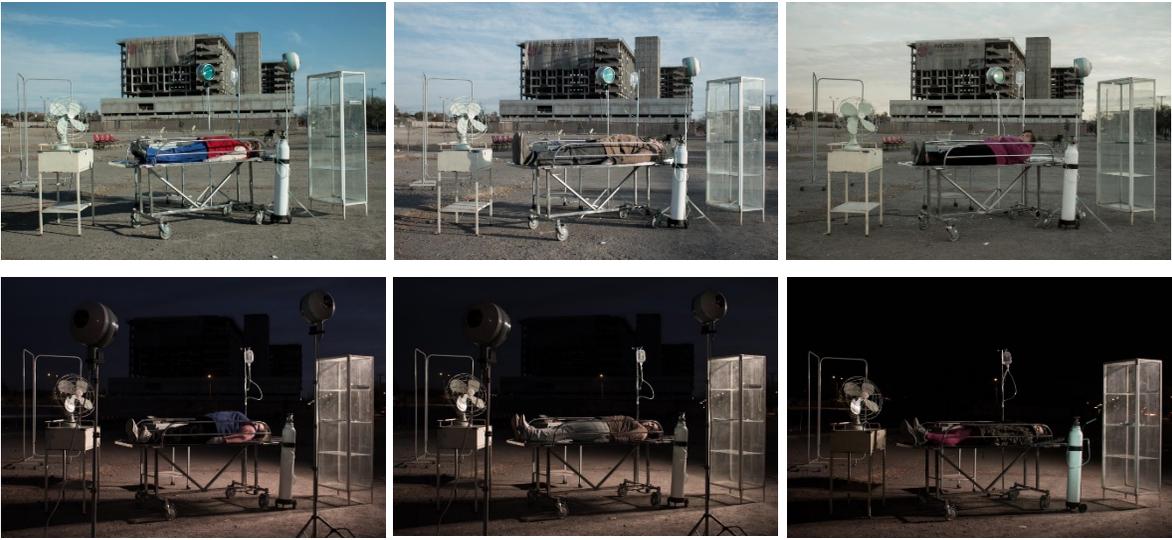
1. El Legado de Portales
2. Sala de espera: Adiós al Elefante Blanco
3. Menos cóndor, más huemul/ Cuerpos botados
4. Resentimiento: El Ultimo gol del pueblo chileno
5. Cicatrices de ciudad
6. Los cacerolazos/ Ni adorno, ni sumisión
7. La grúa: Huelga legal
8. Re-composición Periférica
9. La Aurora de Chile de Concepción
10. El Guñelve, el lucero del amanecer
11. Colectivo CHARCO
12. Mapa físico



F98-Cristian Inostroza, 2018 "Muro de evidencias" exposición fermento



F99-Cristian Inostroza, 2018 "Muro de evidencias" exposición fermento, Ruina de réplica de concreto de la cabeza del monumento a Diego Portales, Referencia subcapítulo "El Legado de Portales" página 4



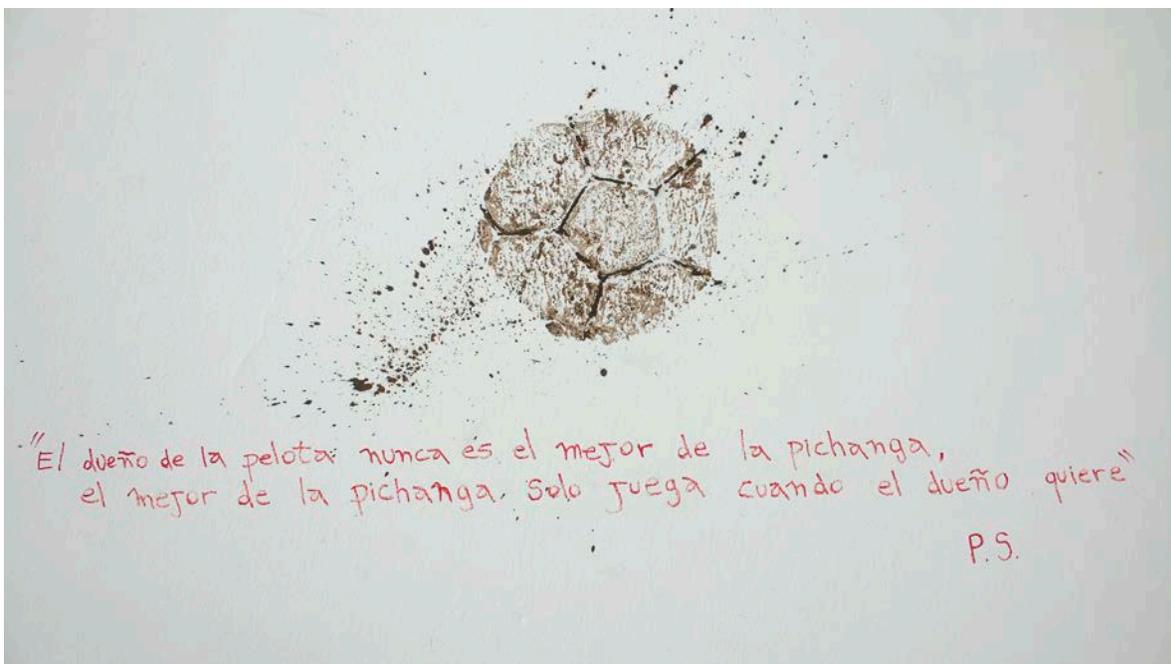
F100-Cristian Inostroza, 2018 "Muro de evidencias" exposición fermento, 16 fotografías de la serie "Sala de espera: Adiós al elefante blanco", referencia del subcapítulo "Sala de espera: Adiós al Elefante Blanco" página 15



F101-Cristian Inostroza, 2018 "Muro de evidencias" exposición fermento, Dibujo de tinta china sobre pantalla, referencia al subcapítulo "Menos cóndor, más huemul/ Cuerpos botados" página 21



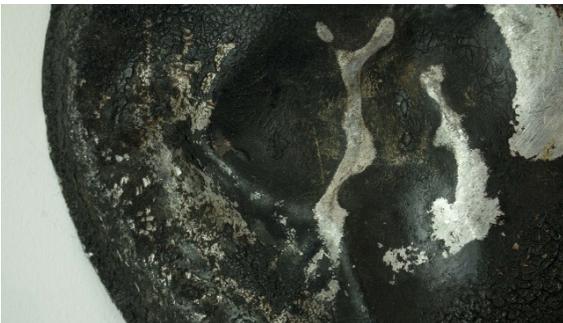
F102-Cristian Inostroza, 2018 "Muro de evidencias" exposición fermento, Oleo sobre papel, bocetos de la obra "Cuerpo y territorio de un paisaje fragmentado" referencia al subcapítulo "Menos cóndor, más huemul/ Cuerpos botados" página 21



F103-Cristian Inostroza, 2018 "Muro de evidencias" exposición fermento, Huella de pelotazo, frase del poeta Pablo Suazo. Referencia al subcapítulo "El último gol del pueblo chileno / Resentimiento" página 27



F104-Cristian Inostroza, 2018 "Muro de evidencias" exposición fermento, Fotografía de huella de barricada, referencia al subcapítulo "Cicatrices de Ciudad" página 33



F105-Cristian Inostroza, 2018 "Muro de evidencias" exposición fermento, Seis utensilios de cocina ocupados para cacerolazos y protestas, referencia al subcapítulo "Los cacerolazos: Ni adorno, ni sumisión" página 37



F106-Cristian Inostroza, 2018 "Muro de evidencias" exposición fermento, Serigrafía referencia al subcapítulo "La Grúa" página 40



F107-Cristian Inostroza, 2018 "Muro de evidencias" exposición fermento, Parlante emisor de una hora rotativa de mensajes de la intervención Re/composición periférica referencia al subcapítulo "Re-composición Periférica" página 44



F108-Cristian Inostroza, 2018 "Muro de evidencias" exposición fermento, Camiseta autografiada por la comunidad de la población Aurora de Chile de Concepción, referencia al subcapítulo "La Aurora de Chile de Concepción" página 50



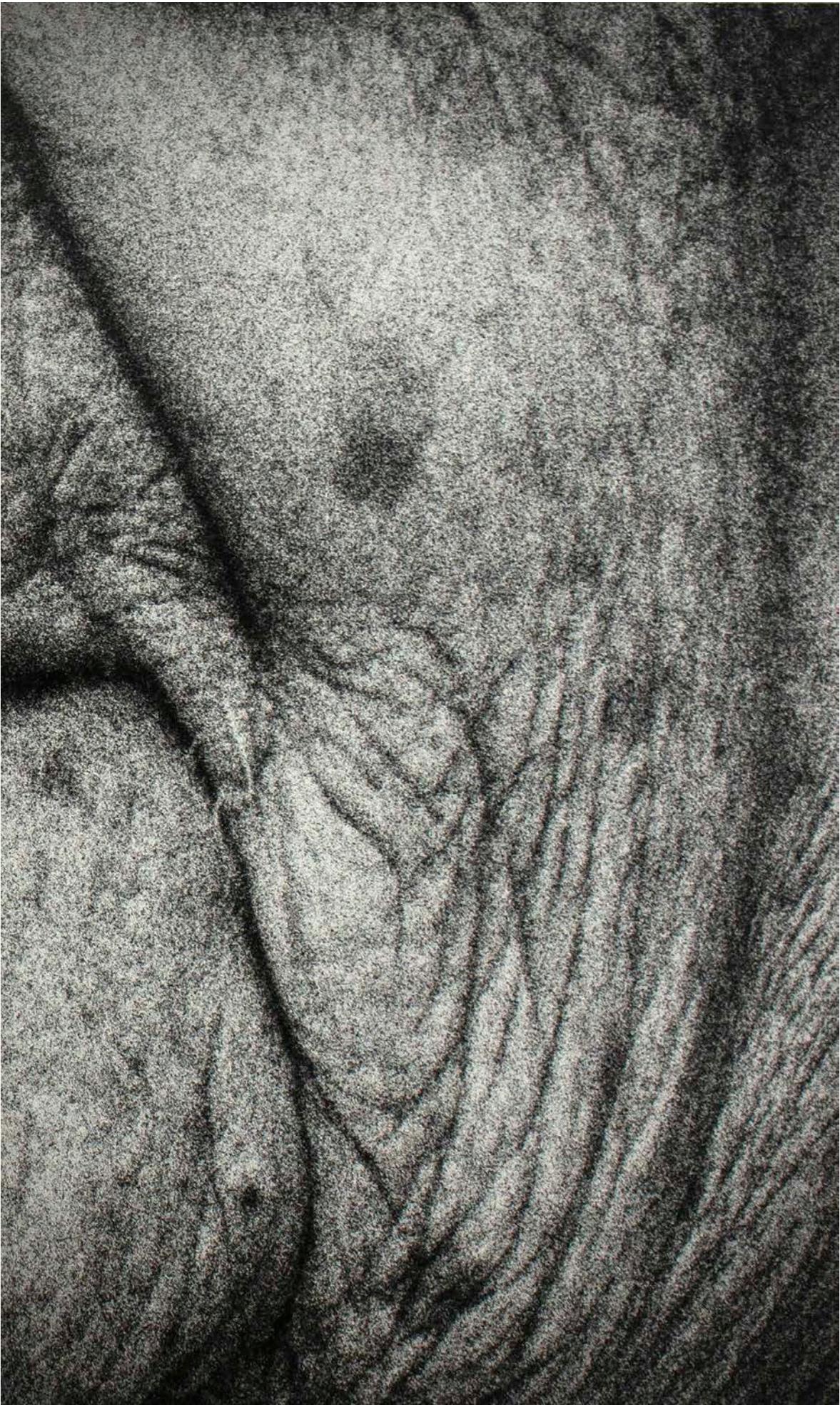
F109-Cristian Inostroza, 2018 "Muro de evidencias" exposición fermento, Trama invertida de la bandera chilena con perfiles de madera y fotografía referencia al subcapítulo "Tramas: Wenufoye, el lucero del amanecer" página 55



F110-Cristian Inostroza, 2018 "Muro de evidencias" exposición fermento, Bandera de mi casa, bandera mapuche del wenufoye, referencia al subcapítulo "Tramas: Wenufoye, el lucero del amanecer" página 55



F111-Cristian Inostroza, 2018 "Muro de evidencias" exposición fermento, Retrato del colectivo CHARCO, referencia al subcapítulo "Colectivo Charco y el Homenaje a los Marineros Antigolpistas" página 79



F112-Cristian Inostroza, 2018 "Muro de evidencias" exposición fermento, Fotografía de un fragmento de un retrato del rostro de mi biceabuella, referencia al subcapítulo "Montaje: Reducción" página 91

Montaje: Reducción



F113-Cristian Inostroza, (2018) Montaje "Reducción" exposición fermento Museo Arte Contemporáneo MAC, Quinta Normal

"Reducción" consistió principalmente en trasladar y reconstruir parte de mi casa en el Museo de Arte contemporáneo MAC Quinta Normal y la realización de un mural/esténcil con la palabra "Resentimiento". Este esténcil se hizo en el museo y simultáneamente en la población Santo Tomas de comuna de La Pintana generando así, un cruce entre la calle y la exposición. Retomar el formato de montaje de sala, me emplazó a crear una muestra que conjugue las prácticas presentadas en esta tesina a través de un manifiesto audiovisual desde mi lugar de enunciación y mis modos de producción. Crear desde el compromiso con las colectividades de las que soy parte, y un conocimiento situado de nuestras experiencias biográfico/familiares entrelazadas con la historia oficial de Chile, ha sido una de las principales estrategias para mi producción artística ya sea en la calle, en el espacio público o espacios institucionales del arte. A través de las prácticas culturales que hábito y los materiales precarios que tengo a la mano¹⁴, genero un cuestionamiento por la historia institucional y su reproducción en el imaginario popular. Enuncio lo que hago desde lo que queda afuera de esa historia, generando poéticas periféricas de lo borroneado, ejercicios visuales que buscan evidenciar nuestras memorias excluidas, así re-pensarnos y re-crearnos desde esa pérdida. Estas tensiones contemporáneas me llevaron a titular esta instalación "Reducción" generando un puente temporal entre el proceso posterior a la ocupación del ejército chileno sobre el Wallmapu¹⁵ que erradicó a los pueblos indígenas a espacios delimitados de

¹⁴ Cuerpo, palos, tierra, cemento, fierro, piedras, objetos

¹⁵ La *Comisión Radicadora de Indígenas* comienza en 1883 a expulsar al pueblo mapuche de forma arbitraria a espacios delimitados llamados reducciones

tierras llamadas *reducciones*, con procesos de erradicación de la *champurria popular* o pueblo mestizo pobre como lo nombra la chilenidad.

En noviembre del año 2018, viajaba desde el pueblo de Kurarrewé a Santiago a participar del *Festival de Cine Social y Antisocial FECISO*, como también modificar el montaje progresivo que estaba realizando para la muestra “*Fermento*” en el MAC del parque Quinta Normal, durante el viaje por la ventana se veían los restos de barricadas a la orilla de la ruta, el día anterior la policía chilena había asesinado al waichafe¹⁶ Camilo Catrillanca. La imagen nostálgica de chutear la pelota en el muro de la esquina del barrio cuando tenía rabia se me vino en ensueño, escuchaba el sonido de la pelota chocando con el muro. Empecé a dibujar en mi croquera para repensar lo que haría al llegar a Santiago para ambas instancias. Así, construí una plantilla de estencil de seis metros de largo por dos de alto para pegarlo en el muro del museo con la palabra RESENTIMIENTO de tipografía gótica a la usanza de los murales y lienzos de barras bravas. Prendí mi grabadora de audio para registrar el sonido de la acción, tomé mi pelota y la manché con barro para empezar a chutear e imprimir sus marcas en el muro blanco y formar cada letra. Realizado el estencil, a un costado, instalé un parlante emitiendo la grabación de sonido, amplificando los estruendos de la acción de golpear la pelota contra el muro del museo, en el suelo puse un piso de madera de mediagua, y coloqué sobre él una réplica dañada de cemento de la cabeza del monumento a Diego Portales de la plaza de la constitución mostrando sus marcas de bala. Estas serían las bases de mi ocupación territorial durante los meses de exposición en el museo y el inicio de lo que realizaría en el *FECISO* unos días después en la calle y con la gente del barrio (revisar subcapítulo “*El último gol del pueblo chileno / Resentimiento*” página 27).



F114- Cristian Inostroza, (2018) Montaje “*Reducción*” exposición *fermento* Museo Arte Contemporáneo MAC, Quinta Normal

¹⁶ Guerrero mapuche



F115-Cristian Inostroza, (2018) Montaje "Reducción" exposición fermento Museo Arte Contemporáneo MAC, Quinta Normal

Esta manera de mezclar símbolos de temporalidades disimiles, que aparentemente tendrían una distancia considerable, son conexiones estéticas para problematizar nuestra noción sobre el presente. *"Quipnayra uñtasis sarnaqapxañani"* es un aforismo Aymará que podría traducirse como *"mirando atrás y adelante podemos caminar en el presente futuro"* o entenderse como *"hay que caminar por el presente mirando el pasado, y el futuro a la espalda"* (Cusicanqui, 2018). La socióloga, teórica e historiadora boliviana Silvia Rivera Cusicanqui afirma este pensamiento que choca con la linealidad del tiempo occidental y el orden cronológico progresivo de sus sucesos. Cusicanqui concibe este aforismo como una manera de avanzar mirando el pasado como el único elemento que nos puede orientar en el presente. Así

mismo, el mundo mapuche no concibe el tiempo compartimentado entre el pasado atrás, el presente aquí y el futuro adelante, si no desde una percepción cíclica enraizada a los fenómenos dinámicos de la naturaleza, lo pasado puede estar adelante o el futuro atrás, desde una vida interconectada con los ciclos de todo lo existente. Por otra parte, el filósofo italiano Giorgio Agamben al reflexionar sobre el *ser contemporáneo*, menciona como ejemplo la experiencia de estar dentro de una habitación oscura. Esto que vemos y que llamamos oscuridad, es el resultado de la activación de las células periféricas de la retina, nuestro ojo debe hacer un esfuerzo para mirar, a diferencia de un lugar iluminado donde podemos fijar la mirada en un punto sin esfuerzo, por eso el menciona que el ser contemporáneo es “*aquel que tiene la mirada fija en su tiempo, para percibir no la luz sino la oscuridad*”. (Agamben, 2008) Estas reflexiones sobre el tiempo, me han interpelado a la hora de concebir al arte contemporáneo como lo actual, su noción temporal de matriz occidental o como el arte que se hace después una serie de sucesos vanguardistas de una época, llevándome a pensarlo como una pregunta por el tiempo y principalmente una interpelación a la historia. Por ende, veo en el concepto de *resentimiento* una potencia como ejercicio de memoria para volver a sentir repetidas veces, una manifestación de un pasado doloroso que repercute en nuestro presente, más allá de la concepción superficial que se tiene de este término como sinónimo de rabia acumulada o sentimiento de rencor. Incorporar a este concepto la acción del juego y el grabado de barro en la pared, son provocaciones emotivas que remiten a las experiencias barriales del mundo popular, como también a las sensaciones, recuerdos y experiencias personales de la niñez.

Volviendo al montaje progresivo, se sumó el traslado al museo de una parte de mi casa, ampliación mediagua que habitó mi bisabuela en sus últimos años de vida cuando su capacidad de caminar se limitaba. Reconstruirla en la muestra fue un manifiesto visual desde la literalidad de una mediagua trasladada desde el territorio en que fue ocupada al espacio museo, exponiendo en la sala materiales testigos de sucesos íntimos de un barrio, que ahora se muestran como marcas del uso doméstico en el espacio de la representación. Durante los años en que mi bisabuela habitó este lugar, la retraté un par de veces con mi cámara análoga, y al ver los negativos en el cuarto oscuro, en su piel antigua, vi un mapa físico, un territorio, manchas de la piedra, quebradas, rocas, líquenes, vertientes, dunas, montañas, ríos o eriazos. Reencuadrar en la ampliadora y hacer un zoom a la fotografía hasta que se vuelva abstracta, generó un fragmento que despersonaliza la imagen y deja abierta la lectura al imaginario de quien le observa. Este fragmento fotográfico ampliado, lo colgué a modo de ventana de la casa de madera. A un costado, instalé una pelota de fútbol rota desbordada por un relleno de piedras, haciendo alusión a una famosa broma de barrio que consiste en rellenar un balón de fútbol con piedras y pedirle a alguien que la chuteé.



F116-Cristian Inostroza, (2018) Montaje "Reducción" exposición fermento Museo Arte Contemporáneo MAC, Quinta Normal

Al otro extremo de la vivienda, podemos ver cómo se desbordan piedras que salen desde dentro de la mediagua hacia afuera conectando ese espacio privado con el museo por un pequeño orificio en la esquina inferior de la estructura de madera. También hay una ventana de vidrio donde se puede mirar al interior de la habitación, desde ahí se observa una ampolleta colgando a través de un cable eléctrico desde el centro del techo al piso, iluminando la réplica de cemento de la cabeza del monumento a Diego Portales, ahora encerrado en el espacio íntimo. Al costado derecho de la casa, se suma al mural *Resentimiento* y al parlante que amplifica los golpes al muro con el balón, una pantalla plasma montada entre la pared y el suelo, esta reproduce el registro de la acción en la población *Santo Tomás*, en el marco *Festival de Cine Social y Antisocial FECISO*, donde instalé el negativo del estencil realizado en el museo en un muro del barrio, e invité a la gente que participaba del festival a jugar y patear la pelota embarrada contra el muro.



F117-Cristian Inostroza, (2001) Retrato María Procelia Vargas Díaz y recorte zoom

En Puerto Montt, extremo sur del Wallmapu mi bisabuela trabajó desde muy jovencita como nana de una familia de colonos, por ese motivo no pudo criar a su hija, cuando supo que mi abuela quedó viuda y empobrecida por el alcoholismo de su marido, decidieron a fines de los sesentas viajar desde Osorno con los niños y niñas (entre esas mi madre) a la capital para olvidarlo todo y empezar de cero. Al llegar se instalaron en el campamento *El Cobre* de Barrancas, hoy comuna de Pudahuel. Mi bisabuela cuidaba a los niños mientras mi abuela laboraba de empaquetadora de velas hasta el golpe militar, trabajaron duro las dos para darles protección y educación a sus niñas y niños, como también lo hizo posteriormente mi madre conmigo junto a mi padre, oriundo de la población María Luisa Bombal comuna de Lo Prado, sus padres de los pueblos de Traiguén¹⁷ y Pitrufquén¹⁸. Mi familia materna viajó a la ciudad como tantas otras que migraron a los grandes centros urbanos arrancando del empobrecimiento y la discriminación, buscando un mejor vivir a toda costa. Es así, como nuestras familias solucionaron con sus propias manos la grave crisis habitacional de la época a través de tomas de terreno en sitios eriazos, desbordando la ciudad y demostrando su poder organizado al crear soluciones de emergencia como estrategia política. Poblaciones callampas, viviendas de madera autoconstruidas e injustamente estigmatizadas en el paisaje periférico de mediados de siglo XX, luego estandarizadas desde los años 60's con el nombre de mediaguas.

¹⁷ "Cascada" en mapuzungun

¹⁸ "Lugar de cenizas" en Mapuzungun



F118-Archivo fotográfico familiar (1975 aprox.) Retrato Maria Procelia Vargas Vargas, campamento "el Cobre", Barrancas

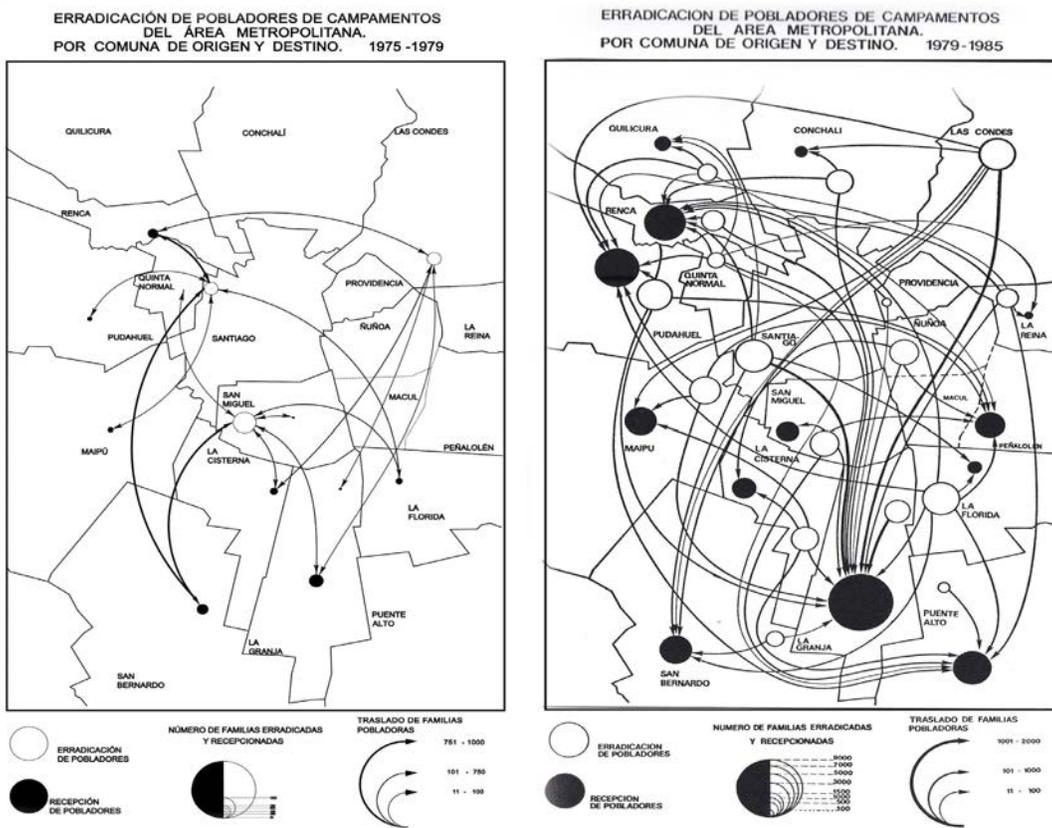
Desde el golpe de estado 1973, muchos campamentos fueron allanados y las tomas de terreno desalojadas de las comunas céntricas y acomodadas de la capital para ser marginados fuera del cordón vial Américo Vespucio¹⁹, inventando nuevas comunas *ghetto*²⁰ (en el caso de mi familia comuna de *Puente Alto*, *Población Los Nogales*), modelando en nombre de la casa propia la periferia capitalina como la conocemos ahora. Los historiadores Cristián Palacios y César Leyton investigaron cómo las "Operaciones Confraternidad I y II, realizadas en 1976 y 1978, dieron inicio al más grande movimiento de población en Chile. 1.850 familias de los campamentos Nueva Matucana y del Zanjón de la Aguada fueron separadas y llevadas hacia 10 comunas distintas en la periferia de Santiago. Para el año 1987 otras 29 mil familias ya habían sido sacadas de sus campamentos en Santiago centro, Providencia y las Condes y llevadas, muchas veces en camiones militares, a las nuevas comunas creadas más allá de la Circunvalación Américo Vespucio". (Leyton, 2012) Este fenómeno de segregación urbana solo es comparable con la eugenesia psicosocial que pavimentó Benjamín Vicuña Mackenna²¹ en la segunda mitad del siglo XIX para reformar la ciudad de Santiago y expeler a los pobres al otro lado del *Río Mapocho*²² con un cordón sanitario de 11 kilómetros y como muro afluente de la sociedad blanca, católica e ilustrada.

¹⁹ Carretera de alta velocidad que circunda la ciudad de Santiago de Chile

²⁰ zona en que vive aislada una minoría, normalmente marginada

²¹ Político, escritor e historiador chileno. Fue intendente de Santiago, realizando una radical modernización de corte europeo en la ciudad.

²² La Chimba, al otro lado del río



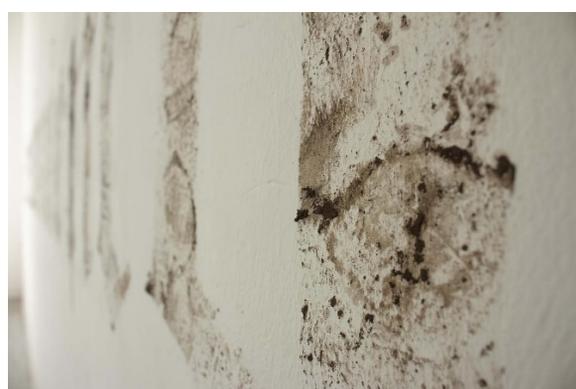
F119-Grafico comparativo de erradicaciones período 1976-1979 (Derecha) y 1979-1985 (Izquierda), (2016) Taller de Investigación Estado de Excepción, UC



F120-Colección de Fotografía. Museo Histórico Nacional (s/f.), Canalización del Río Mapocho

Hector Nahuelpan Moreno en su ensayo “Las zonas grises de las historias mapuche. Colonialismo internalizado, marginalidad y políticas de la memoria” afirma este concepto de “zonas grises” como interpelación para entre-tejer experiencias y recuerdos frente a la dispersión y fragmentación de las memorias que posibilitan la

reproducción del colonialismo como un modo de hegemonía y cultura. Estas pueden ser entendidas como espacios cotidianos en que se desarrollan complejas interacciones sociales e intersubjetivas que forman parte de experiencias de sufrimiento social, modos de sobrevivencia a condiciones de marginalidad y violencia colonial. Estos espacios, interacciones y experiencias son constitutivas de las historias familiares, de las heterogéneas y contradictorias identidades mapuche, pero se hallan subalternizadas dentro de las narrativas históricas oficiales, indigenistas y nacionalistas mapuche” (Nahuelpan, 2013). Este concepto de “Zonas Grises”, reflejo del relato de nuestro grupo humano, lo llevo a mi trabajo en las artes visuales invocándolo desde las materialidades que ocupo y que son parte de nuestra cotidianidad popular, ya sea tierra, palos, piedras, cemento o testimonios de gente de barrio expuestos como obras de arte. Busco que estos materiales se relacionen y produzcan un impacto subjetivo tanto para quienes no conoce esta realidad material como para quienes se ven reflejadas en ella.



F121-Cristian Inostroza, (2018) Montaje “Reducción” exposición fermento Museo Arte Contemporáneo MAC, Quinta Normal



F122-Cristian Inostroza, (2018) Montaje "Reducción" exposición fermento Museo Arte Contemporáneo MAC, Quinta Normal



F123-Cristian Inostroza, (2018) Montaje "Reducción" exposición fermento Museo Arte Contemporáneo MAC, Quinta Normal



F124-Cristian Inostroza, (2018) Montaje "Reducción" exposición fermento Museo Arte Contemporáneo MAC, Quinta Normal



F125-Cristian Inostroza, (2018) Montaje "Reducción" exposición fermento Museo Arte Contemporáneo MAC, Quinta Normal

Esta ocupación territorial del museo, llevó pedazos periféricos al espacio de representación para ver que potencia tenían en el museo, experimentar como un fragmento de lo real irrumpe en el mundo de la representación. Exhibí experiencias de vida colectivas e íntimas a través de reflexiones audiovisuales conectando el afuera poblacional con el adentro museo a través de las prácticas que he venido desarrollando durante los últimos 10 años, profundizando en mis investigaciones, insistiendo en aportar desde el arte contemporáneo a los procesos sociales en los que participo y creando dispositivos que establezcan un diálogo crítico con la gente que le interesan estas manifestaciones contemporáneas. Esta etapa final del magister, me dio la posibilidad para transitar libremente por estos espacios de producción simbólica con sentido y profundizar en comprender los tiempos de maduración que requieren mis procesos creativos en las diferentes áreas en las que me desarrollo. La disputa a la hegemonía cultural también es territorial, se hace principalmente en la calle desde los movimientos sociales, como también en los espacios institucionales de investigación y creación. El arte contemporáneo, a pesar de existir en un contexto de extremada especialización y elitismo, tiene la capacidad de presentar reflexiones visuales, preguntas desde diversos lenguajes, evidenciar problemas, inaugurar diálogos desde lo incierto, por lo que me interesa expresarme como artista desde esas zonas grises que problematizan los códigos hegemónicos heredados. Sobre todos aquellos que abren espacio reflexivo entre las clasificaciones binarias adentro y afuera, público y privado, centro y periferia, puro e impuro, modernidad y tradición, colonizador y colonizado, occidental e indígena, historia y relato. Por otro lado, en este momento en que los macrorelatos monumentales se caen de sus pedestales literalmente, hacer ingresar estos problemas y reflexiones a las instituciones oficiales, abren un espacio para archivar nuestras expresiones y que estas sean pensadas por quienes las acontecen.



126-Cristian Inostroza (2018) registro intervención Resentimiento, población Santo Tomas comuna de La Pintana, Festival de Cine Social y Antisocial FECISO

Conclusiones



F127-Cristian Inostroza (2014) "Sala de espera: Adiós al elefante blanco"

El concepto de *arte de retaguardia* propone una práctica artística al calor de los procesos comunitarios, sus riesgos, sus poéticas, sus contradicciones y las necesidades locales de los habitantes de un territorio o grupos humanos específicos, entendiendo a los movimientos u organizaciones sociales como agentes vanguardistas de cambio, colectividades que nos han hecho pensar otros mundos posibles en un presente fugaz de acabo de mundo e incertidumbres de futuro. Estos generan una serie de experiencias en su realización performática que rompen el *status quo*, fortalecen el tejido comunitario, abren nuevos cuestionamientos y hacen aparecer ideas o reflexiones en relación a nuestras propias condiciones en un diálogo común sobre nuestro tiempo.

Durante los últimos años he experimentado un tránsito en mi trabajo desde la realización de instalaciones u objetos en espacios de exhibición, hacia intervenciones performativas individuales o acciones colectivas que responden a las dinámicas de comunidades o territorios. En ese tránsito, me he manifestado desde mi lugar de enunciación, las materialidades, las poéticas que se expresan en mi barrio citando las huellas de su historia, interpretando nuestra herida como *champurria popular* en contraste con el relato oficial colonial, haciendo aparecer un arte que lo desbarate, que se ubique en los bordes de su mitología, para pensarnos y visibilizar las verdades de su periferia.

He realizado múltiples estrategias para este fin, y en ese devenir, he ido abandonando la producción exclusiva de arte objetual, contemplativo, enmarcado, absoluto, por una producción artística cooperativa que acompañe los movimientos anticapitalistas y guardianes del *Küme mogen*²³. Por eso, durante los últimos años he realizado un viraje hacia una práctica político-artística que sea su retaguardia creativa, que construya desde los procesos que nuestros colectivos sostienen. Paradójicamente, en ese proceso de aprendizaje integral, emergen nuevas posibilidades en la creación personal a través de las técnicas que voy incorporando, reflexiones visuales que se traducen en resultados materiales y poéticos, pero esta vez en un tiempo mal lento. Estos resultados los comparto transitando libremente por los espacios de exhibición simbólica que me parecen pertinentes, dependiendo de cada proceso y áreas en las que me desarrollo.



F128-Archivo Galería Metropolitana (2015) Visita dialogada exposición "Estrategias Múltiples" de Cristian Inostroza curada por Lucy Quezada

Estos modos de hacer, se conjugan el año 2011 con mi participación en el *movimiento estudiantil* por la defensa de la educación pública, esta experiencia fue trascendental para mi proceso como estudiante y artista, ampliando mis posibilidades de experimentación técnica y dándome vital experiencia creativa en el espacio público. También quebró los preceptos que tenía del arte, poniendo en perspectiva crítica los contenidos formales que se me estaban entregando en la academia en ese entonces, como también el concepto de *cultura*, comprendiéndolo como *manifestación de lo común*, y no como exterioridad, como algo que se tiene que alcanzar. De ese proceso destaco dos experiencias esenciales: Llegar a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile desde la Villa Comercio 2 de la comuna

²³ Buen vivir en armonía con los ciclos de la tierra

de La Granja, fue una experiencia pedagógica que me dio la posibilidad de valorar y aprender metódicamente algunas de las tradiciones y oficios de las artes de la visualidad como la pintura, el grabado, la escultura, el dibujo, el video y algunos de sus desplazamientos. Al mismo tiempo, pensar desde sus talleres (sobre todo del taller de pintura de Gonzalo Díaz, dibujo de Rainer Krause y Prácticas artística en el espacio público de Francisco Sanfuentes) las expresiones estéticas de mi contexto, me ayudó progresivamente a configurar mi propio lenguaje audiovisual con los materiales que tengo a la mano. Por otro lado, lo aprendido en la Asamblea de estudiantes de Arte - A.E.E.A., organización que fue una verdadera escuela multidisciplinaria de pensamiento y acción político-artística, me colocó en una posición de activa creación callejera al resignificar junto a otros grupos la protesta heredada de lucha contra la dictadura, creando modelos que influenciaron creativamente a las manifestaciones sociales venideras.



F129-Paula Urizar (2011) Oleo de 216 m2 "La educación no cabe en tu moneda"

De esta experiencia macro social, se ramificaron varios procesos que fueron copando mi quehacer artístico e investigativo hasta el día de hoy. El aprendizaje que adquirí trabajando durante 8 años como asistente del fotógrafo Andrés Figueroa, como también ser profesor ayudante de los académicos Francisco Sanfuentes y María Jesús Román, me dieron la suficiente experiencia, insumos afectivos, materiales y conceptuales para impulsar mis creaciones. El *callejeo*²⁴ como metodología de estudio, el trabajo en algunas organizaciones sociales como la Población "Aurora de Chile", El "Espacio Liberado Millalemu" o "Rucalhue sin

²⁴ Vagar sin rumbo fijo

Represas”, como también en instituciones especializadas como el *Global Center for Advance Studies - GCAS Latinoamérica*, *Galería Metropolitana*, el *Museo de la Solidaridad Salvador Allende* o el *Festival Periférica*, me dieron la posibilidad de profundizar en las investigaciones creativas que hoy me tienen escribiendo este texto, principalmente el *Colectivo CHARCO* del cual soy parte junto a Francisco Gonzales, Lucy Quezada y Paula Urizar, quienes me han influenciado desde la técnica compartida y la amistad verdadera.



F130-Ricardo Ruz (2012) Registro impactos de bala del monumento a Diego Portales de Juan Joseph Perraud

El objetivo principal para desarrollarme en este magister, fue ampliar mis conocimientos sobre el arte contemporáneo local e internacional, construir nuevos sistemas prácticos y teóricos que ayuden a mi trabajo a tener mayor densidad reflexiva, permitiéndome aportar e incidir en los debates que hoy se toman el espacio de las artes visuales y los movimientos sociales. El magister me dio una amplia gama de perspectivas desde lo teórico/practico que me ayudaron principalmente a tomar conciencia de los tiempos de maduración de mis producciones en las diferentes áreas en las que me desarrollo, como también a priorizar mis prácticas en vez de contraponerlas como lo hacía al inicio de este proceso académico. También entender en profundidad las metodologías y materiales que ocupo, además de sistematizar mi marco teórico en función de mi proceso de obra.

El arte objeto y el accionismo de retaguardia conviven en mi práctica artística como metodologías trenzadas, seguir pensando las zonas grises que hay entre ambas

prácticas, profundizar en los rendimientos que tienen los *accionismos de retaguardia* como herramienta de transformación social, repensar el concepto de *retaguardia artística* o configurar una crítica al arte contemporáneo desde la noción del tiempo andino son temas que se abren desde esta tesina y que me desafían a seguir investigando y generando conocimiento a través de la creación.



F131-Archivo CHARCO (2018) Acción "A un año de Atacama"

Bibliografía y Filmografía

Agamben, G., 2008. *¿Qué es lo contemporáneo?*. s.l.:s.n.

Alvarado, Z., 2009. *El fantasma de Chile. Los aciertos de la reacción. Los desaciertos de la revolución*. Chillan: La Discusión.

Antuñifutur, 2017. *mapuexpress*. [En línea]

<https://www.mapuexpress.org/2017/10/17/territorio-mapuche-williche-jugar-palin-en-la-frontera-como-acto-simbolico-nota-y-video/>

Badiou, A., 2010. *La filosofía y el acontecimiento*. Madrid: Amorrortu.

Bielsa, M., 2011. Conferencia en el Club Náutico de Santa Fe -

<http://revistauncanio.com.ar/un-gaicho-de-cada-pueblo/un-corazon-rojo-y-negro/>

Bunster, E., 1977. *Crónicas Portalianas*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico.

CEPAL-Naciones Unidas, 2002. *Desarrollo sostenible en ciudades intermedias: testimonios en América Latina*, Santiago de Chile: División de Medio Ambiente y Asentamientos Humanos.

Cusicanqui, S. R., 2018. *Revista de la Universidad "Utopía ch'ixi" con Silvia Rivera Cusicanqui UNAM TV* [Entrevista] 2018.

Deleuze, G., 1996. *Abecedario - "O"* [Entrevista] 1996.

Documental El Último gol de Matta. 2008. [Película] Dirigido por. Santiago de Chile : La Cultura Entretenida de TVN.

Documental Las Callampas. 1958. [Película] Dirigido por Rafael Sánchez. Santiago de Chile: Instituto fílmico de la Universidad Católica.

Ercilla, A. d., 1569. *La Araucana*. Madrid: s.n.

Galeano, E., 2015. *Espejos. Una Historia Casi Universal*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores Argentina.

Giannini, H., 1987. *LA REFLEXIÓN COTIDIANA Hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

- González, F.**, 2017. *Una configuración entre arte y política desde el performance art, La práctica político-artística y sus efectos*. Santiago de Chile: s.n.
- Hernández, E.**, 1991. *La bandera de Chile*. Buenos Aires, Argentina: editorial Tierra Firme.
- La Última Carta de Portales**. 2010. [Película] Dirigido por Paula Leovendagar. Santiago de Chile: Sólo por las niñas, En el juego producciones.
- Leppe, C.**, 1979. *Acción de la estrella*. [Arte] (Galería CAL).
- Leyton, C. P. y C.**, 2012. *Las olvidadas erradicaciones de la dictadura* [Entrevista] 2012.
- M.I.R.**, 1986. *Por una cultura de Liberación*. s.l.:edición clandestina.
- Magasich, J.**, 2008. *Los que dijeron "No": historia del movimiento de los marinos antigolpistas de 1973, Volumen 2*. Valparaíso: Lom Ediciones.
- Mistral, G.**, 1926. "Menos cóndor y más huemul". *El Mercurio*, 11 julio, p. Página cinco. Rollo MS164d. Biblioteca Nacional.
- Museo Nacional de Bellas Artes**, 2019. *Catálogo exposición De aquí a la modernidad colección MNBA*. Santiago de Chile: Andros Impresores.
- Nahuelpan, H.**, 2013. *Las 'zonas grises' de las historias mapuche. Colonialismo internalizado, marginalidad y políticas de la memoria*. Santiago de Chile: Revista de Historia Social y de las Mentalidades Departamento de Historia Universidad de Santiago de Chile.
- Neustadt, R.**, 2001. *CADA día: la creación de un arte social*. Santiago de Chile: Cuarto propio.
- Oyarzún, P.**, 2015. *Arte, Visualidad e Historia*. Santiago de Chile: Ediciones UDP.
- Pasolini, P. P.**, 2015. *Sobre el Deporte*. Barcelona: Contraediciones .
- Portales, D.**, 1822. *Carta de Diego Portales a José Manuel Cea*. Lima: s.n.
- Quilapallun**, 1980. *Disco Umbral - canción "Discurso del pintor Roberto Matta"* Quilapayun. Alemania: Dicap.

- Recabarren, L. E.**, 1905. *¿Qué cosa celebramos los pobres?*. Tocopilla: El Proletario.
- Redoles, M.**, 1999. *Bello Barrio*. [Grabación de sonido] (Beta Pictoris).
- Richard, N.**, 2007. *Márgenes e instituciones : arte en Chile desde 1973*. 2a ed. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Richard, N.**, 1980. *Cuerpo Correccional*. Santiago de Chile: Publicado por Francisco Zegers.
- Rosa, M. T. G. y N.**, 1968. *Declaración de la muestra de Rosario* , Tucumán: Tucumán Arde.
- Ruíz, R.**, 2013. *Entrevistas escogidas, filmografía comentada*. Santiago de Chile: ediciones udp.
- Salazar, G.**, 2000. *Labradores, Peones y Proletarios*. Santiago de Chile: Lom.
- Salazar, G.**, 2011. El conflicto de las memorias en el espacio público (Chile, siglos XIX al XXI). En: *El Arte de la Historia*. Santiago de Chile: Depto. Artes visuales U de Chile, pp. 43-56.
- Salazar, G.**, 2012. *Movimientos Sociales en Chile*. Santiago de Chile: Uqbar Editores.
- Sartre, J. -. P.**, 1961. *Prefacio -Los condenados de la tierra de Frantz Fanon*. Paris, Francia: François Maspero.
- Subcomandante-Marcos**, 1996. *Declaración del Ejército Zapatista de Liberación Nacional*. Chiapas, México: s.n.
- TucumánArde**, 1968. *Declaración de la muestra de Rosario*, s.l.: María Teresa Gramuglio y Nicolás Rosa.