



ARTÍCULOS
ALZA PRIMA



INTERVENCIONES ARTÍSTICAS Y COMUNITARIAS COMO HERRAMIENTAS EN LA DISPUTA CULTURAL **ARTISTIC AND COMMUNITY INTERVENTIONS AS TOOLS IN THE CULTURAL DISPUTE**

Cristian Inostroza Cárcamo (Chile)

Magister en Artes, Universidad de Chile

letrarte@gmail.com

<https://doi.org/10.29393/AP13-4IACI10004>

Resumen

El siguiente texto aborda tres intervenciones artísticas que en su realización colectiva dan cuenta de un pasado que repercute en el presente. En su accionar, estas conciben el arte contemporáneo como una pregunta por el tiempo y una interpelación a la historia oficial. Este modo de hacer se inicia a partir de una investigación alrededor del contraste que existe entre la historia monumental escrita *por los vencedores*, con los relatos íntimos de mi familia y vecinos habitando la periferia de Santiago de Chile. Esta perspectiva tiene el objetivo disputar la cultura dominante chilena enunciando una potencia champurria, desde la recomposición de nuestra propia historia borroneada y la necesaria reflexión de sus zonas grises.

Palabras clave: Intervenciones artísticas, arte contemporáneo, memoria, champurria, periferia.

Abstract

This article addresses three artistic interventions that in their collective realization give an account of a past affecting the present. In their actions, they conceive contemporary art as a questioning of time and official history. This procedure is based on a research dealing with the current contrast between monumental history “written by the victors”, and the intimate stories of my family and neighbors inhabiting the outskirts of Santiago, Chile. This perspective aims to dispute the dominant Chilean culture by enunciating a champurria (mixed) power, upon the re-composition of our own blurred history and a necessary reflection on its gray areas.

Keywords: Artistic interventions, contemporary art, memory, *champurria*, periphery.

La bandera de Chile es usada de mordaza y por eso
seguramente por eso nadie dice nada
Hernández, 1991

La cosmovisión mapuche no concibe el tiempo unidireccionalmente 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 del Meli-Witxan-Mapu¹ (Huaiquinao, 2016). Así mismo, “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”. La socióloga, teórica e historiadora boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2018) afirma que este pensamiento choca con la linealidad del tiempo occidental y el orden cronológico progresivo de sus sucesos. La autora concibe este aforismo como una manera de avanzar mirando el pasado como el único elemento que nos puede orientar en el presente. 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. Lo 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 él 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, interpelan la concepción del arte contemporáneo como el arte de lo actual o como el que se produce después una serie de sucesos vanguardistas y progresivos en la mitad del siglo XX, llevándome a pensar lo contemporáneo de nuestro arte como una pregunta por la noción de tiempo y principalmente una interpelación a la historia oficial.

1. El Meli-Witxan-Mapu es el compendio de la cosmología, es el análisis del tiempo y del espacio, donde el tiempo es cúbico, y el espacio cíclico y circular. Meli-witxan-mapu, es un concepto que ha sido asociado a la idea de 4 puntos cardinales, pero en realidad significa los 4 tirantes del cosmos.

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 Traiguén² y Pitrufoquén³. 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 y estigmatizadas en el paisaje periférico de mediados de siglo XX, luego estandarizadas desde los años 60's con el nombre de mediaguas (Inostroza, 2020).

Entonces, surge como otro problema investigativo el entretejer experiencias y recuerdos frente a la dispersión y fragmentación de las memorias que posibilitan la reproducción del colonialismo como un modo de hegemonía cultural. Héctor Nahuelpan Moreno desmonta la idealización de lo mapuche y plantea el concepto de “zonas grises”:

[...] 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).

2. “Cascada” en Mapuzungun.

3. “Lugar de cenizas” en Mapuzungun.

Desde el golpe de estado de 1973, muchas *poblaciones callampas* (Sánchez, 1958) y 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 Vespucio, inventando nuevos suburbios y modelando en nombre de la casa propia la periferia capitalina como la conocemos hoy (en el caso de mi familia, trasladada por el gobierno militar en camiones desde Barrancas a la comuna de Puente Alto, Población Los Nogales). Se trata de lugares alejados de los centros de poder político y económico, donde los servicios básicos se encuentran precarizados, las políticas públicas son escasas y la violencia está normalizada, pero donde también emergen fenómenos creativos socioculturales y múltiples organizaciones que desarrollan mejores condiciones de vida desde la precariedad y el trabajo comunitario, generando experiencias colectivas de autonomía.

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 fuera de la circunvalación vial Américo Vespucio (Leyton y Palacios, 2012). Este fenómeno de segregación urbana solo es comparable con la eugenesia psicosocial que pavimentó Benjamín Vicuña Mackenna⁴ en la segunda mitad del siglo XIX para reformar la ciudad de Santiago y expeler a los pobres al otro lado del Río Mapocho con un cordón sanitario de 11 kilómetros como muro afluente de la sociedad blanca, católica e ilustrada, generando así la primera periferia de Santiago llamada históricamente La Chimba⁵, actualmente las comunas de Recoleta e Independencia (Leyton y Huertas, 2012).

Tomar conciencia de que la historia oficial chilena es un montaje estético (Errázuriz y Leiva, 2012) y mitológico impuesto sobre nuestras historias subterráneas, me hicieron iniciar una investigación artística desde las prácticas culturales periféricas y sus materialidades. Contrastar mi experiencia habitando la periferia de Santiago e ilustrarme sobre la historia académica del arte occidental, fue un ejercicio que me ayudó a repensar las expresiones que me rodeaban y comprender la distancia epistémica entre el mundo del arte, la academia y las manifestaciones culturales que habito. Esa perspectiva crítica empezó a ser una constante en mis realizaciones artísticas, que en un principio intuitivamente fueron develando una herida histórica de un pasado borroneado. Mis instalaciones, obras plásticas, intervenciones en el espacio público o creaciones colectivas empezaban a asentarse como un proceso metodológico para reflexionar sobre nuestro contexto social y los hechos



Fig. 1: Sala de espera: *Adiós al elefante blanco*, 2014. Fotografía: Cristian Inostroza.



Fig. 2: Retrato de mi bisabuela María Procelia Vargas Díaz, campamento *el Cobre*, Barrancas, 1975 aprox. Fotografía: Archivo fotográfico familiar.

4. Político, escritor e historiador chileno. Fue intendente de Santiago, realizando una radical modernización de corte europeo en la ciudad (Santiago, 25 de agosto de 1831-Santa Rosa de Colmo, 25 de enero de 1886).

5. Sector periférico de la ciudad cuyo nombre proviene del quechua (“de la otra banda”; “del otro lado”), poblado desde el periodo prehispánico por familias indígenas incas y picunches.

que lo constituyeron, modos de hacer que se fueron *champurriando* entre el arte de museo utilizado como caja de resonancia de estas problemáticas y las expresiones artísticas callejeras, experimentando su potencia como herramientas en nuestra lucha común por la dignidad y la resistencia cultural que estamos viviendo como pueblos.

Esta perspectiva 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 principales agentes vanguardistas de cambio, colectividades que nos han hecho pensar otros mundos posibles. Esta práctica genera una serie de experiencias en su realización que rompen el *status quo*, fortalecen el tejido comunitario, abren nuevos cuestionamientos y hacen aparecer ideas o reflexiones en un diálogo común sobre nuestro tiempo. Estas producciones creativas son atentados a la normalidad, y al realizarse por una colectividad movilizadada, abren un abanico de posibilidades para modificar la forma en que concebimos el mundo.

En este 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*⁶ 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.

A continuación, compartiré tres intervenciones callejeras que sintetizan lo expresado anteriormente. Revisaremos experiencias biográficas, procesos creativos y reflexivos que han movilizadado mi práctica creativa.

6. Hablo de *Champurria popular* desde una mirada crítica mapuche al concepto de *Pueblo Mestizo*, categoría racial desde lo blanco, como si fuéramos mitad de lo uno y mitad de lo otro, omitiendo el proceso de violencia colonial y despojo territorial a nuestros antepasados que borrarono nuestro origen indígena.

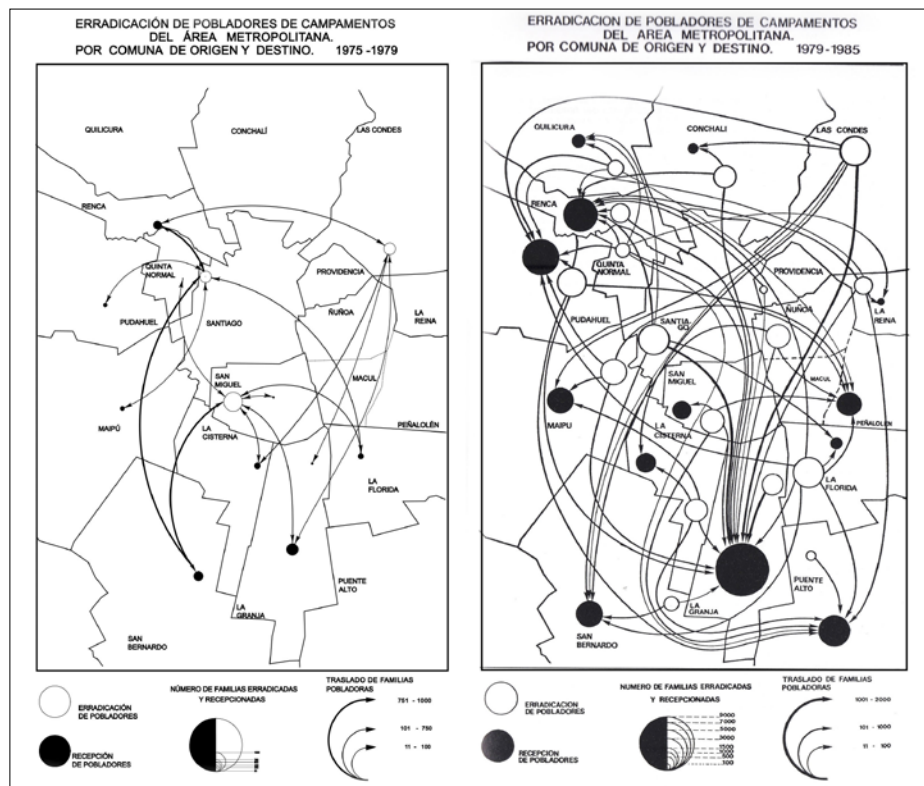


Fig. 3: Gráfico comparativo de erradicaciones período 1976-1979 (Derecha) y 1979-1985 (Izquierda). Taller-de-Investigación-Estado-de-Excepción-UC, 2016.

Sala de espera: Adiós al Elefante Blanco

La contracara del progreso arquitectónico de la ciudad de Santiago de mediados del siglo XX es el movimiento de pobladores de Chile, los campamentos y tomas de terrenos, las historias de las *poblaciones callampas*⁷, 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 tomaron 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 que, hechas a mano, 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 loteó los terrenos y espacios comunes sin ayuda del Estado, construyó plazas, sedes sociales y 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 (Sánchez, 1958).

7. Las intensas migraciones hacia Santiago a mediados del siglo XX impulsaron la formación de innumerables poblaciones que, construidas sobre la base de desechos como latas, cartones y maderos viejos, brotaron con tal rapidez y magnitud que fueron denominadas poblaciones callampas.



Fig. 4: Canalización del río Mapocho. Fotografía: Colección de fotografía, Museo histórico nacional.



Fig. 5: Plataforma urbana, 2015. Fotografía: Registro Aéreo ex hospital Ochagavía.



Fig. 6: Registro intervención Sala de espera: Adiós al elefante blanco, 2014. Fotografía: Archivo Colectivo Cuerpo Indisciplinado.

En 1971, el gobierno de la Unidad Popular comenzó a construir, a pasos de La Victoria, el que iba a ser el centro de salud más grande de Sudamérica, un proyecto que venía a cumplir una de las 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 de 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 diversas mitologías 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, bautizado así como el gran Elefante Blanco.

En la antigua Siam, actual Tailandia, los elefantes albinos eran animales sagrados destinados a ser propiedad del emperador para 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 (Clements, 2008). El súbdito, debido a los altos costos de la ofrenda, terminaba arruinado. Así le apodaron al ex hospital Ochagavía, *Elefante Blanco*, una ruina abandonada de 84.000 m² que tapa el sol a cientos de cuerpos esperando ser atendidos, proyectando una sombra gigante sobre los barrios de la comuna de Pedro Aguirre Cerda.

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 esfumar los mitos que justificaron detener los avances del sueño hospitalario, reciclando su estructura para construir un centro de negocios, logística y bodega empresarial.

Junto al colectivo *Cuerpo Indisciplinado*⁸ llevamos a cabo una intervención a los pies del ex hospital Ochagavía. Propuse hacer una dislocación al proyecto performativo *La Clínica* del colectivo compuesto por las artistas 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

8. Cuerpo Indisciplinado es un núcleo de creación e investigación escénica compuesto por Ébana Garín, Camila Karl y Amilcar Borges, que trabaja en colaboración con artistas, grupos y espacios culturales desarrollando proyectos artísticos interdisciplinarios.

quirófano en la explanada adyacente al edificio e invitamos a todas las personas que se sintieran convocadas a tomarse la última fotografía con el *Elefante Blanco*. La propuesta consistió 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 para así provocar que los cuerpos se sobrepusieran, generando un efecto visual donde no se alcance a reconocer ningún cuerpo en detalle, si no que se vieran decenas de cuerpos conformando uno solo, uno múltiple día y noche.

La convocatoria reunió a más de setenta personas que se fotografiaron tendidas en una camilla durante el transcurso del día, varias 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 porque 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. Una a una, la gente empezó a acostarse en la camilla 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 su sonido, la falta de camas para los enfermos, pensé en los cuerpos que podrían haber sido atendidos en este hospital y que la dictadura les privó, me sentí creando una serie de imágenes macabras en una escenografía metafórica de Chile. Me pregunto dónde estarán ahora los trabajadores que construyeron esta mole y a cuánta gente hubiera ayudado el hospital Ochagavía en la crisis sanitaria por la que atravesamos.

El primer gol del pueblo chileno / Resentimiento

Durante la campaña y triunfo de la Unidad Popular el movimiento muralista explota. Los muros de Chile se transforman en manifiestos poéticos y la juvenil Brigada Ramona Parra (BRP) se posiciona como la vanguardia estética que les daba forma, su estilo era 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 en la que 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 frases populares:

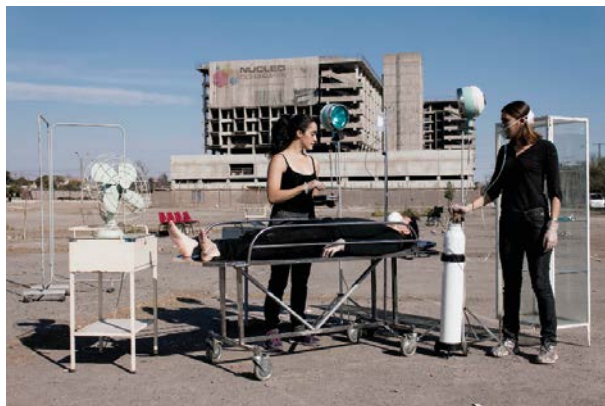


Fig. 7: Registro intervención *Sala de espera: Adiós al elefante blanco*, 2014. Fotografía: Archivo Colectivo Cuerpo Indisciplinado.



Fig. 8: Registro intervención *Sala de espera: Adiós al elefante blanco*, 2014. Fotografía: Archivo Colectivo Cuerpo Indisciplinado.

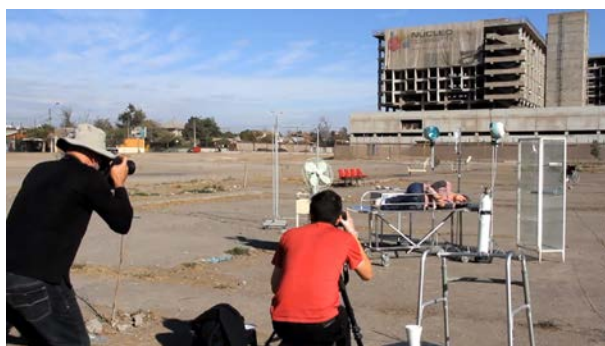


Fig. 9: Registro intervención *Sala de espera: Adiós al elefante blanco*, 2014. Fotografía: Archivo Colectivo Cuerpo Indisciplinado.

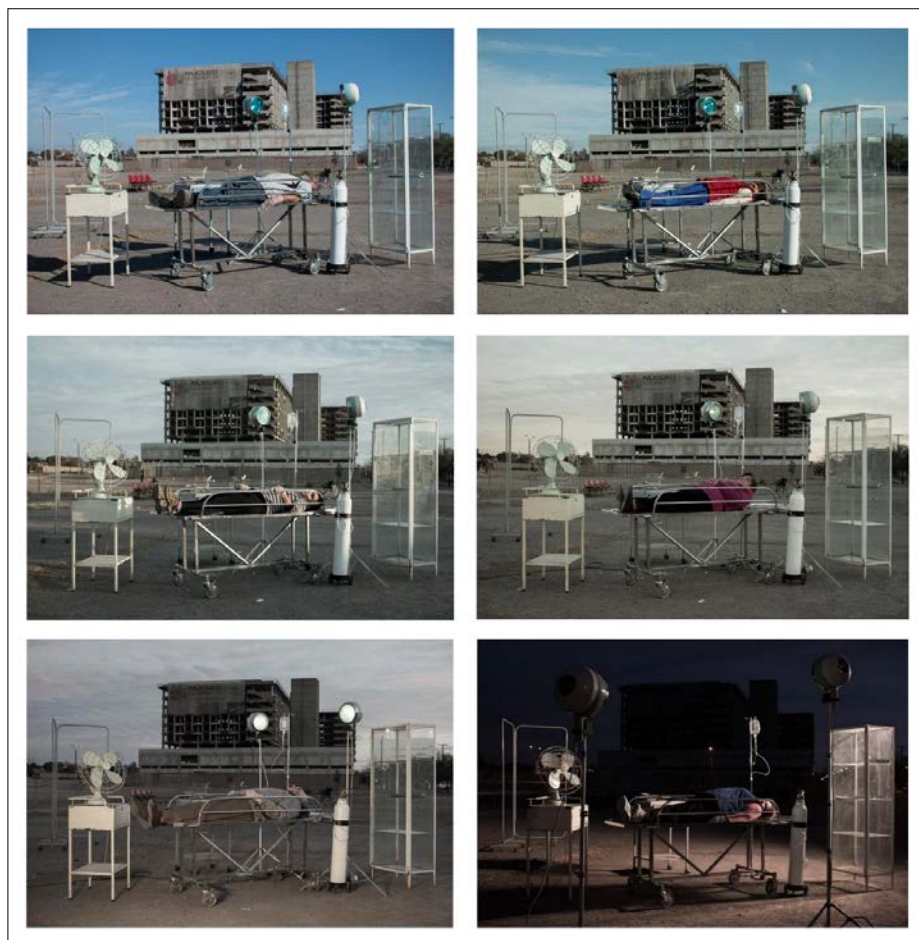


Fig. 10: Serie de fotografías intervención Sala de espera: *Adiós al elefante blanco*, 2014.
Fotografía: Cristian Inostroza.

¡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 les 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 campos 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, cómo 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 (Marchant, 2008).

Esta obra maestra realizada entre dos fuerzas creativas trascendentales para la cultura local, 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*⁹, con el Beto íbamos en piño¹⁰ 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 taparían su sonrisa? ¿Cuánto es lo que se nos ha negado a la gente de las periferias en Chile?

Días después del asesinato del *weichafe*¹¹ Camilo Catrillanca por parte de agentes del estado, Roery Herrera que participa del Festival de Cine Social y Antisocial FECISO¹² me invita a hacer una intervención en la Población Santo Tomás, a cuadras 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, para 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 fútbol íbamos por turnos chuteando una y otra vez formando un mural de huellas. La palabra resentimiento como concepto no solo evoca la rabia contenida y proyectada en el tiempo, sino también volver a sentir para no olvidar, un ejercicio de memoria para sentir repetidas veces la potencia de la manifestación de un pasado doloroso que repercute en nuestro presente, revelándose a la concepción despectiva y superficial que se tiene de este término como sinónimo de rabia acumulada o inútil 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. Cada marca de barro es el gesto de un cuerpo periférico que patea la pelota con fuerza, rememorando 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 y un ejercicio de memoria que trae al presente el sentir de generaciones debido a la segregación social a las poblaciones pobres chilenas.

9. Chilenismo referido a los niños.

10. Grupo de personas.

11. Guerrero y servidor comunitario mapuche.

12. <https://www.feciso.cl/>

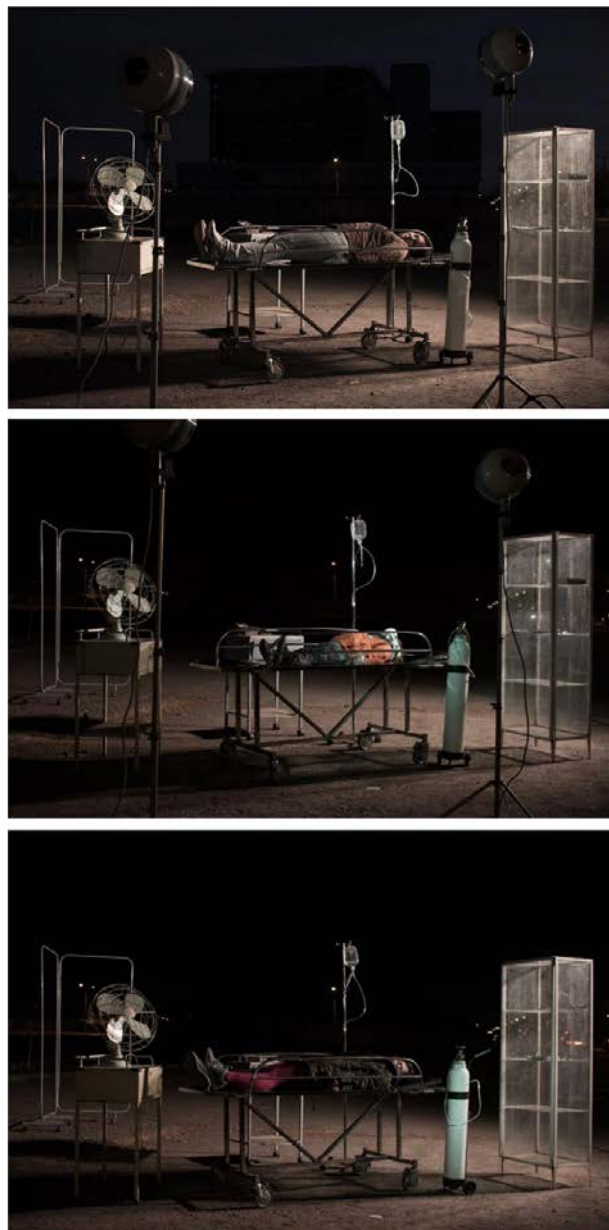


Fig. 11: Registro "Sala de espera: Adiós al elefante blanco", 2014.
Fotografía: Archivo Colectivo Cuerpo Indisciplinado

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 histórico 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 restauran un tejido social maltrecho: recuperar y pensar juntos los colores perdidos, reparar y restaurar, re/creándonos en un juego callejero inmanente.

Re-composición Periférica

En Chile, el trauma de la dictadura fracturó el tejido social y desmanteló organizaciones sociales, barriales y deportivas a través de la persecución, la desaparición de personas y el miedo. Esto se tradujo en un dibujo urbanístico segregador que ubicó a la clase trabajadora santiaguina 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. A estos sectores residenciales se les bautizó como "poblaciones dormitorio" (CEPAL, 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 comunitarias. Yo crecí en uno de estos barrios.

Un sábado en la mañana, puse especial atención en cómo se escuchaban al unísono decenas de equipos de sonido a todo volumen; desde diversos puntos de la población sonaban diferentes canciones, provocando un paisaje sonoro expresivo donde 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 al cambiar el uso de estos aparatos tecnológicos se podría intervenir el barrio a voluntad.

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 domésticos, 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, un momento de intercambio, de escucha y cruce de mensajes que genere conciencia colectiva amplificada.

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*, el 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.

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.

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 ubicado en medio de un barrio de Pedro Aguirre Cerda, 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,



Fig. 12: Niños posando frente al “Primer gol del pueblo chileno” pintado por Roberto Matta junto a la Brigada Ramona Parra, 1971. Fotografía: Archivo Colectivo Cuerpo Indisciplinado.



Fig. 13: Restauración a cargo de profesor Francisco González, 2006. Fotografía: Archivo fotográfico Municipalidad de La Granja.



Fig. 14: Recortes de revista Zig Zag (sin data) (izquierda) Matta dibujando el mural, (derecha) Inauguración de la obra.

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. Ese momento único e irrepetible quedó en la memoria de quienes lo experimentamos, los registros fotográficos y de audio en la sala con suerte representaron una experiencia que no volverá a suceder jamás, porque si hubo algo llamado arte en este trabajo fue ese suceso excepcional e irrepetible donde múltiples cuerpos decidieron ocupar su tecnología parlante para transformarse en una manifestación común, haciendo reverberar sus voces en una experiencia colectiva que muta a cada momento y espacio de la escucha, rompiendo la cotidianidad no solo del tránsito callejero o la galería de arte, sino los límites de lo público y lo privado.

Conclusión

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.

(M.I.R., 1986).

Los casos anteriormente expuestos son propuestas creativas que generan una batería de posibilidades para disputar la normalidad y la hegemonía cultural instalada. Son prácticas artísticas que en su realización performática rompen el *status quo* del territorio en que acontecen, abren nuevos cuestionamientos y hacen aparecer ideas e intercambios de conocimiento en relación a nuestras propias condiciones sociales. Crear comunitariamente fortalece el tejido social y en su práctica emergen conflictos y diálogos memoriales que nos interpelan a reflexionar cómo los hechos del pasado repercuten en el presente. Estas experiencias me han enseñado a pensar el arte contemporáneo como una pregunta por la noción que tenemos del tiempo y una interpelación a la historia oficial, a diferencia de un arte de lo actual, de una estética inédita que se inscribe como hegemonía parcial en una línea de tiempo progresiva.

En el contexto social en que vivimos, lejos del arte netamente representativo, decorativo u ornamental, estas prácticas multidisciplinares se hacen cargo de los nudos culturales e históricos que emergen en los márgenes de la sociedad, no para dar respuesta a sus problemáticas, si no al necesario ejercicio previo de sentirlos, reflexionarlos o resignificarlos. Su potencia difícil de calcular también radica en espectadores que igualmente son creadores o ejecutores de la obra, diluyendo los límites de las autorías desde los efectos político-artísticos (González, 2017) y procesos micropolíticos que causan el suceso de reunirnos para crear. El arte contemporáneo, a pesar de existir en un contexto de extremada especialización y elitismo, tiene la capacidad de presentar ampliamente reflexiones visuales, preguntas desde diversos medios y lenguajes e inaugurar debates desde lo incierto. Pablo Oyarzun define que “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). Tensionando ese punto de vista, escudriñar en las zonas grises de la historia que problematizan los códigos hegemónicos heredados de occidente – sobre todos aquellos que abren un espacio reflexivo entre las clasificaciones binarias adentro y afuera, pasado y futuro, público y privado, centro y periferia, puro e impuro, modernidad y tradición, colonizador y colonizado, blanco e indígena, historia y relato, etc. – es el fuego interno de nuestras propuestas y su reglamentación la administración de la ley de la calle, lugar de debate donde todos pueden desarrollar y ejercer su voluntad política. Su producción deviene de la *hechicería*¹³ material, propia de la creatividad precaria de quien sobrevive y la conciencia de la narrativa monumental-institucional que se impone sobre los relatos íntimos de origen poblacional e indígena de nuestras familias habitando las periferias de las ciudades. Sus resultados son sobretodo inmateriales, ya que se fundamentan en experiencias y le endosan a su registro la posibilidad de acercarse superficialmente al acontecimiento arte, que a su vez nos permiten relevar nuestra poética, reconocernos colectivamente y dignificar nuestra memoria periférica.

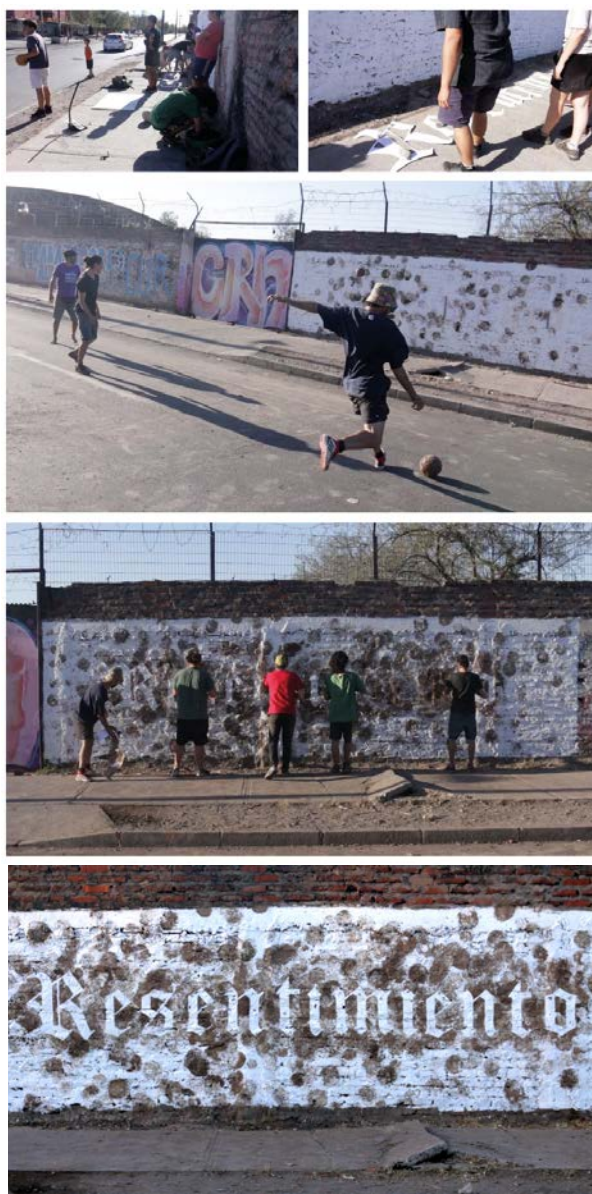


Fig. 12: Registros intervención “Resentimiento”, población Santo Tomas comuna de La Pintana, Festival de Cine Social y Antisocial FECISO, 2018. Fotografía: Cristian Inostroza.

13. Hacer con los recursos precarios que se tiene a mano. El *suple* por ejemplo es una reparación improvisada en ausencia de los materiales idóneos para cualquier arreglo.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2008). *¿Qué es lo contemporáneo?* Recuperado de <https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- CEPAL. (2002). *Desarrollo sostenible en ciudades intermedias: testimonios en América Latina*. Santiago de Chile: Naciones Unidas - División de Medio Ambiente y Asentamientos Humanos.
- Clements, W. (22 de marzo de 2008). Beware the gift of a white elephant. *The globe and mail*. Recuperado de <https://www.theglobeandmail.com/arts/beware-the-gift-of-a-white-elephant/article958560/>
- Cusicanqui, S. R. (2018). *Revista de la Universidad "Utopía ch'ixi" con Silvia Rivera Cusicanqui UNAM TV* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=pHJkCqe2gAk>
- Errázuriz, L., Leiva, G. (2012). *El Golpe Estético: Dictadura Militar En Chile 1973 - 1989* (1ra ed.). Santiago de Chile: Ocho Libros.
- González, F. (2017). *Una configuración entre arte y política desde el performance art: La práctica político-artística y sus efectos*. Tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.
- Hernández, E. (1991). *La bandera de Chile*. Buenos Aires: Editorial Tierra Firme.
- Huaiquinao, J. Ñ. (2016). *Tayñ Mapuche Kumün - Epistemología Mapuche - Sabiduría y conocimientos*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Inostroza, C. (2020). Chileyem [Chile-finao]: El amanecer champurria. Razacomica, Recuperado de <https://razacomica.cl/sitio/2020/10/21/chileyem-chile-finao-el-amanecer-champurria/>.
- Leyton, C., Palacios, C. (2012). Las olvidadas erradicaciones de la dictadura. *Resumen*. Recuperado de <https://resumen.cl/articulos/las-olvidadas-erradicaciones-de-la-dictadura>.
- Leyton, C., Huertas, R. (2012). Reforma urbana e higiene social en Santiago de Chile. La tecno-utopía liberal de Benjamín Vicuña Mackenna (1872-1875). *Scielo*. Recuperado de https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0211-95362012000100002
- M.I.R. (1986). *Por una cultura de Liberación*. Edición clandestina.
- Marchant, C. (Director). (2008). *El Último gol de Matta* [Película]. Santiago de Chile.
- Nahuelpán, 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.
- Oyarzún, P. (2015). *Arte, Visualidad e Historia*. Santiago de Chile: Ediciones UDP.
- Sánchez, R. (Director). (1958). *Las Callampas* [Película]. Santiago de Chile.