



**UNIVERSIDAD  
ACADEMIA**  
DE HUMANISMO CRISTIANO

PROGRAMA ESPECIAL DE  
TITULACIÓN EN PERIODISMO  
INSTITUTO DE HUMANIDADES

UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO / INSTITUTO DE  
HUMANIDADES / ESCUELA DE PERIODISMO

ALEJANDRO "MONO" GONZÁLEZ, EL PADRE DEL MURALISMO POPULAR  
CHILENO

Alumnas: Ausensi Ferrer, Amanda  
Palma García, María Ignacia

Profesor guía: Cisterna Chávez, Felipe

Tesis para optar al Título de Periodista y al Grado de Licenciado en Comunicación  
Social

Santiago, 2021

### ***Agradecimientos***

*A todos y cada uno de los entrevistados que nos compartieron su tiempo y saberes: Alejandro “Mono” González, Pabla González, Sebastián González, Tomás Peters, Eduardo Castillo, Felipe Baeza, Anayka Fuentealba, Mónica Salvador e Iñigo Díaz. A nuestro profesor guía, Felipe Cisterna, que con dedicación nos ayudó a sacar adelante este proyecto.*

Amanda Ausensi Ferrer  
María Ignacia Palma García

## Resumen

En 2021, el artista visual y reconocido muralista Alejandro “Mono” González, fue candidato por tercera vez al Premio Nacional de Artes Plásticas, sin obtener una vez más la distinción. Su obra y trayectoria no han recibido el reconocimiento, que sus adherentes estiman que merece. Esta falta de valorización por parte del mundo del arte, conformado por universidades tradicionales, galerías, museos, artistas consagrados, críticos y teóricos del arte, da inicio a este reportaje. El cual busca indagar en los motivos que bordean la sucesiva postulación y los conflictos que emergen, al intentar alcanzar ese importante premio.

A través de un recorrido, por los principales hitos de la historia del muralismo chileno y de las vivencias de su principal representante, se busca poner en valor sus obras y reflexionar sobre las dificultades que supone obtener un mayor reconocimiento y legitimación, para posicionar al arte urbano chileno dentro de la escena artística local.

Finalmente, agregar que en consideración a los objetivos y temáticas que se abordan en cada capítulo, se alterna entre una redacción informativa y coloquial (más propia de la crónica), con la finalidad de hacer dialogar ambos estilos, para así acercar o humanizar al personaje principal, dadas sus características.

## ***Abstract***

*In 2021, the visual artist and renowned muralist Alejandro “Mono” González, was a candidate for the National Prize for Plastic Arts for the third time, without once again obtaining the distinction. His work and career have not received the recognition, which his adherents consider that he deserves. This lack of appreciation by the art world, made up of traditional universities, galleries, museums, established artists, critics and art theorists, begins this report. Which seeks to investigate the reasons that border the successive application and the conflicts that emerge, when trying to achieve that important prize.*

*Through a journey through the main milestones in the history of Chilean muralism and the experiences of its main representative, it seeks to value their works and reflect on the difficulties involved in obtaining greater recognition and legitimation, to position art Chilean urban scene within the local art scene.*

*Finally, add that in consideration of the objectives and themes that are addressed in each chapter, an informative and colloquial writing is alternated (more typical of the chronicle), in order to make both styles dialogue, in order to bring or humanize the character main, given its characteristics.*

**Palabras claves:** *Muralismo chileno; Alejandro “Mono” González; Brigadas propagandísticas, arte urbano, artista popular.*

## Tabla de contenido

Agradecimientos .....	2
Resumen .....	3
<i>Abstract</i> .....	4
<b>I. El muralismo y el artista popular.....</b>	<b>6</b>
1.1. La pintura mural en la Escuela de Bellas Artes y la influencia mexicana.....	11
1.2. Las brigadas muralistas: propaganda política y arte popular.....	19
<b>II. Alejandro “Mono” González: “no soy sólo artista, también soy político”.....</b>	<b>29</b>
2.1. Migración campo-ciudad.....	31
2.2. Una educación tambaleante e interrumpida.....	34
2.3. Contornos, reiteración y contraste.....	41
2.4. Un artista inagotable.....	48
<b>III. El “Mono” al Nacional.....</b>	<b>54</b>
3.1. La calle como un lugar de aprendizaje, participación y expresión artística.....	59
3.2. El Premio Nacional de Artes .....	66
3.3. El mercado del arte.....	70
3.4 Los premios al artista popular y su arte: reflexiones finales.....	74
<b>Bibliografía .....</b>	<b>79</b>
Índice de figuras .....	86
Anexo 1: Entrevistas .....	89
Anexo 2: Presentación del Proyecto de Título.....	233
Autorización de liberación de imágenes.....	244

## I. El muralismo y el artista popular

Más valorado por las masas populares que reconocido por el mundo académico y las élites del arte, Alejandro “Mono” González (Curicó, 1947) fue postulado en 2021 al Premio Nacional de las Artes Plásticas. Para este muralista y artista de la calle, se trata de la tercera postulación consecutiva.<sup>1</sup> Jamás ha sido premiado con grandes galardones y, sin embargo, su trayectoria y obra no dejan indiferentes a nadie.

El “Mono” lleva más de medio siglo plasmando su arte en las calles a lo largo de Chile y ha sido invitado a varios países tales como Francia, China, Bolivia, Canadá<sup>2</sup>, entre otros, para intervenir muros, exponer sus trabajos de serigrafía y participar en charlas sobre arte urbano. Para aquellos menos familiarizados con su obra mural, basta transitar por las



Fig. 1: “ST” obra de “Mono” González en la galería Lira arte popular (2021).

---

<sup>1</sup> Alejandro “Mono” González ha sido postulado al Premio Nacional de Artes Plásticas en las últimas tres convocatorias (2017, 2019, 2021)

<sup>2</sup> Para mayor información sobre los trabajos realizados en el extranjero véase los antecedentes que figuran en los dossiers de postulación. Además de los artículos de prensa que se pueden encontrar al respecto.

estaciones Parque Bustamante y Franklin del metro de Santiago, pasear por el centro de la capital, o bien, circular por varias comunas y poblaciones a lo largo del país y apreciar, así, los coloridos murales de este artista. Los negros trazos gruesos y los colores brillantes de su trabajo pictórico hacen que su obra sea inconfundible aún cuando no esté firmada.

Para Catherine Gelcich, docente y jefa de la nueva carrera de Artes y Oficios de la Universidad Academia Humanismo Cristiano (UAHC), explica en una entrevista para El Mostrador que el trabajo de Alejandro “Mono” González se caracteriza por ser:

Una obra radicalmente chilena, pero también tiene una trascendencia cultural nacional. Es muy regional, descentraliza mucho lo que es la región Metropolitana y tiene una estética que atraviesa toda Latinoamérica. Su participación siempre es territorial y trabaja en relación a las injusticias sociales, a la defensa y la promoción de los DD.HH. y a la conservación de la flora y la fauna (Aparicio, 2021)

Gelcich justifica la nominación de Alejandro “Mono” González” al Premio Nacional de Artes, no sólo por sus atributos como artista y la relevancia de las temáticas de su obra, sino también por “la noción de nacional que tiene y de identidad nacional como un patrimonio que hoy día está muy socializado” y agrega que desde sus

inicios, González concibe su trabajo visual para un exterior, en la calle y hacia los territorios (Ibíd.).

Bajo la misma lógica el decano de la Facultad de Artes de la UAHC, Hugo Osorio, considera que el muralismo, al intervenir el espacio público, pasa a ser un arte común y es, precisamente eso, lo fundamental para un premio nacional. Opina, además, que se suelen galardonar ciertas particularidades, pero “que están ajenas al desarrollo comunitario y al desarrollo de lo que significa una cultura común a todos”. En este sentido, Osorio critica que el arte popular callejero es menospreciado por entidades que conforman ciertos grupos de élite, ya que son estos quienes asumen y definen qué es arte y qué no lo es (Ibíd.).

Tanto para Gelcich como para Osorio, el muralismo al ser popular y tener su lienzo en los muros de la calle, democratiza el acceso al arte y reafirma valores culturales locales. Por lo mismo, defienden que no sólo debiese ser reconocido como arte, sino también recompensado como tal.

Una visión contraria es la de Tomás Peters, sociólogo y doctor en Estudios Culturales. Sin desmerecer la trayectoria y el trabajo del “Mono” González, explica que “los murales en Chile y, en general en Latinoamérica, muchas veces son utilizados como un dispositivo para fortalecer comunidades”. Son más bien un

ejercicio de generación de capital social comunitario y no una expresión artística propiamente tal, como se entiende modernamente en términos de arte con ‘a’ mayúscula, es decir, del arte culto bajo los parámetros europeos.

1. Capital Social Comunitario  
Concepto introducido por la CEPAL u organismos internacionales para señalar cómo se pueden regenerar los territorios gracias a las relaciones de confianza, reciprocidad y cooperación entre las personas. Esos elementos permiten construir comunidades sostenibles y culturalmente activas para superar problemas sociales tales como pobreza, delincuencia, violencia.

Fig. 2

Peters describe la obra mural como algo efímero, dado que puede desaparecer en cualquier momento, caracterizado por tener un criterio de colectividad y autoría difusa y que, además, está fuera de la institucionalidad. Estos elementos suponen un problema para que el muralismo sea estudiado y valorado como un arte mayor

2. Muralismo  
“Es una manifestación estética, política y cultural ancestral que ha servido, generalmente, como un dispositivo pedagógico de muy alta relevancia simbólica y narrativa. Permite construir relatos de sociedad (imaginarios de lo común) que, habitualmente, no son utilizados exclusivamente por el Estado u organizaciones de orden público, sino que son usados principalmente por segmentos de la sociedad considerados como los subalternos o periféricos o agentes no gubernamentales que buscan, a través de este tipo de expresiones, construir un relato territorial simbólico y unir grupos humanos”. - Tomás Peters -

Fig. 3

por el mundo académico. En este sentido, agrega que la obra mural es considerada en un registro menor por ser popular, es decir lo más bajo, precisamente, al no ser capaz de ofrecer a los teóricos de la academia un espacio de relevancia simbólica para legitimarse, tales como los museos o ciertas galerías de renombre. Es más, para que un

artista logre introducir una propuesta estética discursiva en los espacios institucionales y su obra sea identificable visualmente, debe construir su propia figura, es decir, elaborar una trayectoria individual, comúnmente, académica.

Para Peters, la figura del “Mono” González no cumple con estas condiciones y lo describe más bien como un “animador sociocultural” cuyo trabajo dinamiza las sensibilidades comunes en los territorios marginados, es otras palabras, “hizo realmente el trabajo de los territorios, de poder elaborar un espacio narrativo, simbólico y cultural”. Es justamente bajo esta mirada que el “Mono” es percibido por el mundo del arte, mas no como un artista mayor. El mundo académico no lo incluye porque “nunca estuvo sincronizado con la discursividad que la hegemonía vanguardista y académica ha establecido como el criterio de medición de lo que debe, o no, reconocer”.

Aun cuando Peters valora el trabajo del “Mono” como animador sociocultural y admite que su obra pictórica es identificable en lo visual, pero sin considerarla como un arte mayor, la ausencia de registro de murales, de la autoría de estos y su condición efímera no permiten una valoración teórica. Es así como Eduardo Castillo, autor del libro *Puño y Letra: movimiento social y comunicación gráfica en Chile* (2006), explica la falta de reconocimiento de la pintura mural:

El mundo académico local ha estado renuente a ese esfuerzo, ya que supone un trabajo de archivo visual y de terreno enorme, así como en términos de teoría de la imagen, semiótica o estudios

visuales. Es una derrota para la academia en el país, aunque ellos se desentiendan de aquello.

Sin embargo, esta dificultad para valorar la práctica mural como arte es de larga data. Castillo afirma que el muralismo en Chile al haber estado enraizado en la Escuela de Bellas Artes tuvo siempre que transitar por un terreno frágil, tanto por diferencias artísticas como políticas.

### 1.1. La pintura mural en la Escuela de Bellas Artes y la influencia mexicana

Si bien el muralismo se remonta a la época de las pinturas rupestres en el paleolítico y ha atravesado los siglos con distintos fines, no es hasta el año 1935 que, por primera vez en Chile, se imparte un taller de pintura mural en la Escuela de Bellas Artes dictado por Laureano Guevara, Premio Nacional de Artes 1967.

En un principio, “lejos de constituir una expresión

revolucionaria o política, el mural era entendido como una práctica social” (Acevedo Hernández, 1942: 6). Para Guevara, el muralismo: “En primer lugar debe ir a lo

#### 3. Nueva dirección en Bellas Artes

En 1928, la Academia de Bellas Artes se vio obligada a cerrar sus puertas y no reabrió hasta 1930 bajo la dependencia de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile.

En esa época, Laureano Guevara (1889-1968), estudiante de la Academia de Bellas Artes, fue becado para ir a estudiar el arte de la pintura mural en Europa. A su regreso a Chile dio inicio, en la ahora Escuela de Bellas Artes, a un taller de pintura mural para formar a la primera generación de muralistas chilenos.

Fig. 4

eterno. Nada de política. Arte, expresión, definición de color, agrupación y alma. Lo político pasa por los regímenes” (Ibíd.). Es así como en su programa, la pintura mural fue definida como “el arte de ornamentar con colores los muros de un edificio” que complementa la arquitectura y cuya misión no es la propaganda, sino adornar y decorar. Lejos aún de la influencia del muralismo mexicano entendido como un movimiento artístico, social y político de vanguardia en Latinoamérica, el curso de Guevara era más bien la práctica del fresco<sup>3</sup> con un sentido humanista y de autoría individual.

No es hasta 1940, tras el terremoto que sacudió a la actual Región de Ñuble, que los muralistas locales tuvieron su primer contacto con dos reconocidos artistas del

#### 4. Un acto solidario

Tras el terremoto de 1939 que devastó la ciudad de Chillán y sus alrededores, el gobierno mexicano hizo entrega de recursos económicos para la construcción de la Escuela México en dicha ciudad.

Gracias, también, a la intervención de Pablo Neruda, cónsul general de Chile en México en ese entonces, viajaron al país dos grandes exponentes del movimiento muralista azteca, David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero, con el fin de decorar las murallas de aquella escuela.

movimiento azteca, David Siqueiros y Xavier Guerrero, a quienes se les había solicitado realizar los murales en la Escuela México de Chillán. Para esto, recibieron la ayuda de Laureano Guevara y sus alumnos, entre ellos los artistas chilenos, Gregorio de la Fuente, José Venturelli, Osvaldo Reyes, Orlando Silva y Fernando Marcos. Si bien, esta colaboración significó en cierta medida un

Fig. 5

---

<sup>3</sup> El fresco es una técnica de pintura mural que consiste en cubrir el muro con yeso y luego con varias capas de cal, para que los pigmentos se integren químicamente en la pared.

apoyo a la renovación de la educación artística lo que, justamente, se buscaba con la práctica del mural, el taller de Guevara seguía causando más de un desencuentro al interior de la Escuela de Bellas Artes, pues la nueva dirección, así como muchos profesores y alumnos, eran defensores de la pintura de caballete y el arte europeo. No obstante, la venida de los muralistas mexicanos y su participación en charlas, seminarios y conferencias, lograron influir en el trabajo de algunos artistas y estudiantes cercanos al taller.

Asimismo, este primer encuentro fue clave para que la pintura mural chilena, al adoptar los principales fundamentos de su par mexicano, replanteara la función del arte y el rol del artista frente a la realidad social y política, tanto del país como de Latinoamérica. Por ello, es importante destacar que el muralismo en México surge tras la revolución que tuvo lugar

#### 5. Primer mural social

La obra de Sequeiros, *Muerte al invasor*, es considerada como la primera manifestación del mural social en Chile. A través de ésta, se buscaba plasmar las similitudes que tienen ambos países en su evolución histórica, así como la unión de ambos pueblos hermanos. Tanto el mural de Sequeiros como el de Guerrero, *De México a Chile*, fueron declarados Monumento Histórico en 2004.

Fig. 6

entre 1910 y 1917, como una lucha contra el gobierno autoritario y en defensa de una identidad nacional. Entre los principales precursores y representantes de este movimiento, se encuentran los célebres pintores, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, José Clemente Orozco y Xavier Guerrero. En 1923, estos artistas hacen

público el *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*<sup>4</sup>. En él, exponen que su objetivo fundamental “radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo, por burgués” y proclaman que:

Siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse por que su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del Pueblo, haciendo del Arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate.

Es así como el muralismo mexicano rechazó la pintura convencional proveniente del arte europeo y defendió la identidad nacional, a través de su propósito educativo para difundir la cultura y la vida propias del pueblo.

Mientras tanto en Chile, hacia 1945, Fernando Marcos, alumno del taller de Guevara, buscó apoyo ministerial para realizar murales en las escuelas públicas a

---

<sup>4</sup> “Publicado en El Machete la segunda quincena de junio de 1924, el Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores (SOTPE) es un amplio llamado a las clases proletarias e indígenas para prevenirles de la asonada militar inminente que pretende apoyar a un gobierno burgués.” International Center for the Arts of the Americas at Museum of Fine Arts, Houston.

lo largo del país y, así, generar espacios para la práctica del mural, además de una alternativa al limitado aprendizaje artístico de la Escuela de Bellas Artes. El

6. Escuela Muralista de México (1922-1950)

Su objetivo era “colaborar con el gobierno en los ámbitos de educación y la cultura por medio del mural y el efecto multiplicador que este puede alcanzar desde el espacio público” (Castillo, 2006: 53).

Fig. 7

proyecto, apoyado por el mismo Guevara, no prosperó por considerarse costoso y sólo lograron materializar algunas pinturas en la Ciudad del Niño y en otras dos escuelas. Este intento de alianza entre pintura mural y

educación, basada en la Escuela Muralista de México, tampoco tuvo buena acogida al interior de la Escuela de Bellas Artes, dado el creciente rechazo hacia el muralismo como arte social y su referente mexicano al ser distantes de las convenciones artísticas europeas.

Los estudiantes del muralismo, junto con otros integrantes de la Escuela, buscaban entre otras cosas renovar la enseñanza artística y sus metodologías, consideradas por el entonces decano de la Facultad de Bellas Artes, Domingo Santa Cruz, como anacrónicas (Castillo, 2006). Varios fueron los conflictos entre los mismos alumnos y el profesorado. En su libro, Eduardo Castillo cita a Fernando Daza (1930-2016), muralista y estudiante del taller de pintura mural, para dar cuenta del escenario adverso que se vivía en la época:

La generación de muralistas vivió en la Escuela de Bellas Artes una persecución, se llegó a tener 2 alumnos y nuestros detractores propusieron cerrar el Curso de Pintura Mural. Existía absoluta indiferencia por crear obras que se acercaran a la clase trabajadora y por el contrario proliferaban las tendencias exóticas, extranjerizantes, como el abstraccionismo, cubismo (Maldonado, 1972).

Para explicar este hostigamiento, un factor no menor fue la reunión de Santa Cruz

con el Secretario General del Partido

Comunista (PC), Carlos Contreras

Labarca, quien expresó su

preocupación por las dimensiones del

enfrentamiento (Castillo, Op. Cit.). El

autor de *Puño y Letra* explica que la

izquierda política del siglo XX estaba

marcada por los quiebres, los

conflictos y las divisiones de grupos y, de alguna manera, esto se trasladó “a lo que

pasaba con ciertos artistas, grupos y espacios. Creo que el muralismo resintió

bastante aquello.” A pesar de los esfuerzos, el taller de pintura mural, continuado

por Gregorio de la Fuente entre 1953 y 1971, se vio obligado a ser cancelado por

falta de interés académico y desaparece definitivamente de la malla de la Escuela

de Bellas Artes. Los dos últimos años de su funcionamiento fue reducido a un curso

#### 7. “Ley Maldita” (1948-1958)

Para Castillo, la relevancia del encuentro entre Santa Cruz y Labarca radica en el contexto político de esa época. Hacia 1946, varios sucesos, como la “Masacre de la Plaza Bulnes”, amenazaban la estabilidad de la Alianza Democrática que era entonces coalición de gobierno. El PC había contribuido de manera significativa a su reconstrucción. Sin embargo, en 1948 Gabriel González Videla, quien había recibido el apoyo del PC durante su campaña electoral, proclama la Ley de Defensa Permanente de la Democracia, conocida como “ley maldita”. Es así como este partido y sus militantes fueron declarados ilegales, pero también se vieron afectadas las libertades individuales, sindicales y de prensa.

Fig. 8

alternativo que, paradójicamente, coincide con el periodo de la Reforma Universitaria. “En aquella marginación al interior de la Escuela tuvo participación gente vinculada al PC, cuando el Centro de Alumnos se manifestaba partidario de un arte social activo y sus opositores, de la pintura de caballete. Lo anterior, resulta paradójico considerando la importancia que posteriormente pudo adquirir el mural para la izquierda chilena” (Castillo, Op. Cit.: 60).

Durante más de medio siglo los auténticos pintores de Chile han sido perseguidos y postergados, tratados despectivamente de mexicanistas. anecdóticos. folklóricos, estridentes. gesticulantes. figurativos. 'patones', grotescos. ilustrativos, mediocres y resentidos, única y exclusivamente por su posición consecuente con la realidad socio-económica chilena y latinoamericana (Maldonado, Op. Cit.: 14).<sup>5</sup>

Varios de los que defendieron la renovación de la enseñanza artística y la formación académica de los muralistas terminaron enseñando en la Escuela Experimental de Educación Artística. Aún así, el curso sobre arte mural, impartido por Fernando Marcos desde 1953 en esa institución, quedó reducido a la mera teoría por falta de recursos. Ese año, Marcos, junto con Osvaldo Reyes, elabora y expone el

---

<sup>5</sup> Este artículo, abordaba la polémica que por entonces motivó el libro Pintura Social en Chile, escrito por Ernesto Saúl y presentado por la Editora Nacional Quimantú en el mes de marzo. La publicación revitalizó los conflictos provenientes de las décadas anteriores en torno al devenir del muralismo en el medio local (Castillo, Op. Cit.: 100).

*Manifiesto del Movimiento de Integración Plástica* en el Congreso Continental de la Cultura, que tuvo lugar en la Escuela de Bellas Artes. Diego Rivera de quien Marcos había sido ayudante durante su estadía en México fue uno de los primeros en firmar el manifiesto, en el cual se exponen los ideales colectivos y las enseñanzas del movimiento mexicano. En el manifiesto se lee:

Los fenómenos económico-sociales que se producen en nuestra América, están impulsando a todos los países del continente hacia una ruta objetiva en defensa de sus intereses, inmediatos y mediatos. Los pueblos todos están cada vez más interesados en la Unión Latinoamericana, no solo para la satisfacción de necesidades primarias, sino en una unidad más profunda, como es la unidad creadora, en el arte y la cultura, como resultado de una mutua comprensión; como producto de una lucha sostenida, en contra de las fuerzas negativas y retardatorias que niegan o desconocen, lo que realmente significa una América Unida, en todas sus proyecciones de vida. Esta unidad, en la creación artística y la cultura, nacida desde el fondo mismo del pueblo Latinoamericano, con toda su rica experiencia y potencialidad, no solo ha de servir para expresar sus respectivos aportes, en lo universal, sino que ha de satisfacer las necesidades de este mismo pueblo de América (Marcos & Reyes, 1953).

En el documento, se defiende el rol de las artes como una práctica necesaria para la producción de una cultura local con identidad nacional. Así como se critica la

enseñanza académica de las artes visuales en el país, que seguía defendiendo una formación conservadora elitista basada en las vanguardias europeas.

Tal como se puede apreciar, la influencia del movimiento muralista azteca no sólo tuvo un impacto para la evolución de la pintura mural, ahora entendida como un arte social representativo de una identidad nacional y Latinoamérica, sino que también alimentó la disputa sobre la renovación de la formación académica. Aun cuando, las diferencias al interior de Bellas Artes y el contexto político de la época excluyeron al muralismo de la enseñanza superior para limitarla a la simple teoría, un giro inesperado en la historia reviviría, fuera de las aulas, la práctica del mural con un nuevo propósito. Es así como unos años más tarde, el muralismo social chileno de alguna manera vuelve a ver la luz, a través de la creación de brigadas propagandistas motivadas por las elecciones presidenciales de 1964.

## **1.2. Las brigadas muralistas: propaganda política y arte popular**

No fue hasta julio de 1963 que se pintó la primera obra mural de propaganda política y de carácter colectivo en un muro ubicado en la avenida España, la estratégica arteria que une Valparaíso con Viña del Mar (Cleary, 1988: 194). Así lo afirma Patricio Cleary, quien fue uno de los responsables de propaganda durante la tercera

campaña presidencial de Salvador Allende Gossens en esa época. Precisamente, es el contexto político, social y económico de la década del 60 que explican la motivación de algunos artistas, defensores del arte social, para intervenir el espacio público y la necesidad de crear brigadas especializadas frente a las elecciones de 1970.

Al iniciar las campañas electorales de 1963, se vio una gran diferencia entre las candidaturas del demócrata cristiano Eduardo Frei Montalva y la de Allende en relación a los recursos económicos de los cuales disponían para hacer llegar sus consignas y mensajes. Mientras que el primero contaba con grandes medios financieros y el apoyo de profesionales calificados, los partidos de izquierda buscaban alternativas y nuevos soportes para comunicar con la ciudadanía.

La candidatura de la democracia cristiana había dado un paso totalmente nuevo en este terreno en las luchas políticas en Chile. Su propaganda estaba entregada a una agencia publicitaria, y su plan no dejaba ningún aspecto que no contemplara, incluida la propaganda callejera, que hasta entonces había sido dominio tradicional de la izquierda. Así fue como en los primeros días de la campaña, abierta oficialmente en mayo del 63, las calles de todas las ciudades del país aparecieron con sus muros pintados con las llamadas “estrellas de Frei”, algunas con características monumentales (Cleary, Op. Cit.: 193).

Frente a esto, se preparó una gran “ofensiva callejera” para rayar los muros de Valparaíso con las famosas “equis” de la campaña de Allende. Cleary confiesa que esta suerte de contraataque por ganar visibilidad en el espacio público no estuvo exenta de errores, como el rayado de monumentos, edificios y lugares tradicionales, lo cual fue criticado por la prensa. Tras esta situación, el encargado de propaganda relata que junto con el pintor Jorge Osorio y un estudiante de arquitectura, Osvaldo Stranger, deciden “representar, artísticamente, en afiches pintados directamente en los muros las consignas y aspiraciones populares” (Cleary, Op. Cit.: 194).

Es así como se originó el primer mural de propaganda política, que resultó en una alegoría de las luchas del pueblo y sus esperanzas. A raíz de esto y con el creciente entusiasmo de los voluntarios, Osorio organizó enseguida una segunda intervención en el mismo lugar, lo que dio inicio a la “Batalla de propaganda de la avenida España” en una disputa de espacios entre los propagandistas de izquierda y de la Democracia Cristiana (DC).

#### 8. Batalla de propaganda de la avenida España

“La reacción más o menos inmediata del Comando de la candidatura democristiana, que hizo traer de Santiago un equipo profesional de propagandistas callejeros para que pintaran en los días siguientes una inmensa estrella de Frei con la leyenda “50.000 becas para los niños pobres. A la noche siguiente respondieron pintando al lado de la “estrella” el emblema allendista con el slogan: “En el Gobierno Popular no habrá niños pobres” (Ibíd.).

Fig. 9

Cleary relata en su crónica que “la acción más espectacular vino a continuación con el monumental mural que se pintó en el puente Capuchinos, sitio de enorme visibilidad” entre Valparaíso y Viña del Mar. Esto

provocó “una gran impresión en la zona y desencadenó una ola de iniciativas que se regó por toda la provincia.” Incluso Allende calificó “el movimiento de los murales como lo más novedoso de su campaña” y propone replicarlo en Santiago (Cleary, Op. Cit.: 195).

En 1964, se da inicio a la realización de pinturas murales en la capital. Varios fueron los artistas que con su apoyo y participaron legitimaron estas intervenciones muralistas en el espacio público, cuyas motivaciones respondían a “inquietudes plásticas, vinculadas a un compromiso político afín”, así como a “la inquietud por tomar posición en el contexto político señalado por la campaña electoral” (Castillo, Op. Cit.: 66). Los murales que realizaron plasmaban la realidad de la sociedad desde un punto de vista crítico, pero sin incluir las consignas propagandistas de la campaña popular. “Los artistas nunca renunciaron a sus inquietudes plásticas en favor de la propaganda ni pretendieron derivar hacia un lenguaje visual masivo como el cartel” (Castillo, Op. Cit.: 70). Previo a estas intervenciones, el mural no sólo estaba vinculado a la autoría individual, sino que además encontraba su lienzo en espacios privados o semipúblicos, tales como las estaciones de trenes o escuelas públicas. A partir de estas intervenciones y gracias a la presencia de artistas en las calles, el arte mural se vuelca a una creación de carácter colectivo y encuentra su lienzo en el espacio público.

En la década del 60, si bien existían artistas y grupos coordinados que intervenían los muros de las calles en favor de la campaña política de los partidos de izquierda, las brigadas muralistas, entendidas como equipos organizados de propaganda política, aún no se formalizaban al interior de los comandos. Lo que sucedería unos años más tarde frente a las elecciones presidenciales de 1970. Es así como la

#### 9. Brigada Ramona Parra

La BRP toma su nombre de la “la joven obrera de veinte años asesinada en 1946 por la represión mientras se efectuaba un acto solidario con los obreros del salitre convocado en la Plaza Bulnes por la Confederación de Trabajadores de Chile” (Castillo, Op. Cit.: 78)

Fig. 10

Marcha por Vietnam realizada por las juventudes de izquierda en 1969 dio origen a la Brigada Ramona Parra (BRP), la más célebre de las muchas brigadas muralistas que se crearon. En el trayecto fijado entre Valparaíso y Santiago para dicha manifestación, los encargados iban trazando intervenciones gráficas a

lo largo del camino. El impacto se dejó ver rápidamente y deciden continuar estas acciones en Santiago con la creación oficial de grupos brigadistas especializados.

En sus orígenes la BRP, integrada por Alejandro “Mono” González quien era entonces estudiante de diseño teatral, tenía un carácter más comunicacional que artístico. En el documental *Frente al Muro* de Juan Luis Tamayo (2013), González afirma que “el muro es como el titular del diario. Hasta nosotros creamos un medio de comunicación masivo especializado muy potente. O sea, como imagen, como presencia. Es pública. Era mucho más fuerte incluso que los diarios.” En el mismo documental, Eduardo Castillo explica que:

La BRP era inicialmente una agrupación propagandista que nace de la urgencia de la consigna y de la necesidad de contar con espacios informativos en una época de mucha censura y, donde los medios de comunicación no daban lugar a un mensaje disidente. Deviene en una brigada en donde la pintura, el arte, la visualidad gráfica cobran protagonismo con posterioridad a la elección de Allende (Tamayo, 2013).

Tras el triunfo de la Unidad Popular (UP), la BRP incorpora imágenes a las consignas y al eslogan que hasta entonces habían plasmado en los muros. Para esta nueva etapa, González fue designado como responsable artístico por su facilidad para el dibujo. Esta Brigada pasa de ser un colectivo meramente propagandístico, a uno de carácter artístico y pedagógico. Es así como la propaganda política fue al encuentro del arte para difundir el programa del gobierno popular, a través de la realización de murales que llamaron la atención de reconocidos artistas nacionales, entre ellos los Premios Nacionales de Arte, Roberto Matta (1990), Guillermo Núñez (2007), José Balmes (1999) y Gracia Barrios (2011).

El interés por este arte 'informal' surge no sólo por afinidades políticas, sino también por un replanteamiento sobre la actitud y el rol del artista en la sociedad frente a su contexto histórico, de la misma manera que lo habían hecho, décadas antes, las

primeras generaciones de muralistas chilenos tras el encuentro con el movimiento mexicano.

El análisis crítico a que lo llevó esta revisión [al artista] le demostró que no podía seguir utilizando, únicamente, un lenguaje confinado a los límites que la tradición había fijado. Su compromiso con la realidad contingente, su convencimiento de la necesidad imperiosa de cambios en las estructuras políticas, económicas y sociales y el impacto que sobre él provocaba la miseria y la injusticia social lo llevaron a ampliar el repertorio de signos a utilizar (Ivelic & Galaz, 1988: 92).

Según relata la hija menor del “Mono”, Pabla González, Matta se puso en contacto con la BRP a través de Carmen Waugh: “fue él quien pidió a Carmen que buscara a alguien que estaba trabajando con la BRP. Quería trabajar sí o sí con la Brigada.

Fue ella quien contactó al “Mono”.” A raíz de esto, la Brigada y al destacado artista realizaron un mural en La Granja, *El primer gol de Chile*, para conmemorar el primer aniversario del gobierno de la UP. En un artículo de la revista Ramona titulado *Un arte sin cuello ni corbata*, Matta declara que “la idea

#### 10. Carmen Waugh (1923-2013)

En un artículo en el sitio Mujeres Bacanas, describen que “el nombre de Carmen Waugh es fundamental para la historia del arte en Chile, y su apertura al mercado internacional; lo mismo que para parte del arte latino. Fue la primera galerista en su país, y como gestora cultural dedicó su vida a apoyar a artistas latinoamericanos, y llevarlos a exponer en distintas latitudes. Fue además la gestora de la colección de arte del Museo de la Solidaridad, y que su valioso catálogo hoy le pertenezca al Estado de Chile.”

Fig. 11

partió de la Municipalidad que me pidió que pintara un mural aquí. No podía ser tipo

museo, se me ocurrió hacerlo con los muchachos porque si van a cambiar las cosas, tiene que cambiar la idea de museo. Los museos tienen que ser todas las calles y no lugares cerrados” (Poltzer, 1971: 8). En la misma entrevista, el artista explica que la importancia de este trabajo es su valor político y agrega que otros artistas deberían salir de su aislamiento para pintar con la Brigada. Gracias al apoyo de Matta y otros artistas reconocidos por el circuito de las artes, la BRP alcanza popularidad más allá de las calles, apareciendo en televisión y en artículos de prensa, incluso se les invita a exponer en el Museo de Arte Contemporáneo con el patrocinio del Instituto de Artes Latinoamericano de la Universidad de Chile.

Un año después, el quiebre de la coalición de gobierno y la resistencia de la oposición provocan una gran inestabilidad política y social. Esto hace retroceder el trabajo de las brigadas a sus inicios y vuelven al trazado de la mera consigna, pues debían multiplicar las intervenciones que pedían ser cada vez más frecuentes, dejando atrás las pretensiones artísticas. Las tensiones fueron creciendo y los enfrentamientos en las calles hacían cada vez más difícil la labor de los brigadistas en el espacio público, por lo que fueron desplazando sus intervenciones hacia la periferia urbana. Aún así, la BRP continuó su trabajo hasta el 11 de septiembre de 1973, fecha en la que debieron interrumpir su actividad.

Tras el golpe de Estado, se inició la 'operación limpieza', los muros con las consignas fueron blanqueados y los diversos murales que con sus colores le daban vida a la ciudad fueron borrados bajo numerosas capas de pintura. El trabajo de los artistas y de las brigadas muralistas que difundían el proyecto político-cultural de la UP - y el cual la dictadura de Augusto Pinochet buscó dismantelar- no sólo fueron borrados, sino que su valor artístico fue desvalorizado y desprestigiado. "Los militares buscaron erradicar las expresiones político-culturales de izquierda, representadas según se informa en la prensa oficial, por "las brigadas propagandistas que cubrían con leyendas, afiches o cartelones burdos los muros de propiedades y obras públicas" (Errázuriz & Leiva, 2012: 15). Incluso murales tan importantes en la actualidad, como *El primer gol de Chile*, fue cubierto por varias capas de pintura hasta su recuperación en 2005. Tomás Peters explica que la dictadura "fue aquel espacio donde, no sólo deslegitimó la expresión visual del mural, sino que también lo consideró como un elemento de propaganda de bajo gusto, que ensucia el orden y también lo consideraba un elemento vinculado simbólicamente a la UP, y como tal, era un elemento que había que ser erradicado." La pintura mural, entendida en sus inicios como un arte social, no sólo fue erradicada de la enseñanza superior por alejarse de las vanguardias europeas, sino que sus defensores fueron menospreciados por defender la búsqueda de una identidad nacional coherente con la realidad del pueblo chileno y latinoamericano. Algo similar ocurrió tras el golpe militar, que en su misión por extirpar todos aquellos

elementos relacionados al gobierno popular, se realizaron modificaciones en los planes de estudio, que según explica el historiador y teórico del arte, Felipe Baeza, alejaron el arte del espacio público y que éste “sirvió como soporte para intervenciones contestarías al régimen, lo que definió su carácter efímero, transitorio y eminentemente crítico.” Tras la recuperación de la democracia, Baeza explica que:

El circuito del arte (escuelas, museos, galerías, crítica) subsumió las prácticas artísticas subversivas (los principales artistas y teóricos del período dictatorial se integraron a las plantas académicas de las escuelas de arte), definiendo así la concepción estético-artística de finales del siglo pasado y comienzos del actual. Esto impidió cualquier posibilidad para las artes populares de integrarse a la academia, relegándolas a meros referentes.

En la actualidad poco ha cambiado esta situación, las obras murales y sus autores continúan luchando para que el muralismo y sus creadores sean reconocidos por el mundo del arte y sus circuitos y darle, así, al arte popular urbano el espacio que merece. Justamente, esa ha sido la lucha de Alejandro “Mono” González, quien a través de los años ha dedicado su vida a un arte para todos.

## II. Alejandro “Mono” González: “no soy sólo artista, también soy político”

Bajarse en estación de metro Biobío y continuar a pie por aproximadamente cinco minutos. Dirigirse al norte por av. Santa Rosa hacia Cuarto Centenario, girar a la derecha por av. Placer y caminar tres cuadras hasta ver los murales en la entrada del Galpón 6, que anuncian la llegada a la Galería del “Mono” González. La experiencia de realizar aquel recorrido es bastante distinta a las indicaciones que ofrece Google, los cinco minutos se multiplican al intentar esquivar a la gente para acelerar el paso y también por las distracciones que genera la venta y súper descuentos de una gran variedad de objetos. Otro distractor importante, son los olores y cánticos de los locatarios que invitan a degustar la oferta gastronómica del sector.

No es una casualidad que Alejandro “Mono” González se haya instalado en el Persa. Los espacios dedicados al arte en el barrio Franklin surgen hace ya más de diez años dando paso a un verdadero circuito, está la Factoría Santa Rosa, la Galería AFA, Galería La Curtiembre, Galería 314, entre otras. Además, al “Mono” le gusta conversar, enseñar, entrar directamente en contacto con la gente y este lugar céntrico, popular, visitado por un centenar de personas cada fin de semana, le

permite cumplir con su objetivo de levantar una galería realmente pública, para dar a conocer y vender su trabajo y el de otros artistas.

Cuando llegamos a la galería, debemos esperar unos minutos para presentarnos, varias personas antes que nosotras, esperan para saludarlo. Son pocos quienes no lo tutean, tiene 74 años, pero sus modos sencillos y su vestimenta casual invitan a un trato más cercano, alejado de formalidades pomposas con las que usualmente nos podríamos dirigir a un artista de tanta trayectoria. Como en la mayoría de las fotografías que circulan en la prensa y en internet, viste con una polera, jeans azules con algunas salpicaduras de pintura, zapatillas y un reloj. No sonríe mucho, pero su expresión es amable. Comenta que este es un espacio didáctico, “muchas veces no vendí nada pero hablé harto, porque no es sólo dedicarse a comercializar, sino también a educar, nosotros estamos educando, estamos dando a conocer lo artístico y divulgamos a distintos artistas”.

Al principio no está muy convencido de hablar sobre su vida, no le gusta mucho referirse a su historia personal, dice, y eso podría explicar la escasa información disponible en el historial de medios. Por otra parte, la abreviada información que circula respondería a la falta de interés periodístico por la biografía de un artista vivo -excluyendo de esta aseveración a los altamente reconocidos y galardonados-, que en este caso se traduce en la desatención por sus vivencias y en una cobertura

mediática centrada en su obra, su discurso y en su opinión sobre el arte urbano. Sin embargo, pese a esa inicial reticencia para conversar sobre el tema, en el transcurso de la entrevista en más de una ocasión manifiesta el sentido y relevancia que tienen las experiencias personales para comprender mejor las obras y el proceso artístico, “la biografía permite entender la seriedad del trabajo y la continuidad de la obra que se ha hecho, la persistencia. Así, se puede decir que armar una biografía es entender el contexto, el recorrido, el origen donde todo comienza”. Y es justamente con ese propósito que se abordará en estas páginas lo que ha sido parte de su vida, no se trata de formular una biografía detallada, sino de situar su trabajo artístico respecto a su experiencia y el espacio y tiempo que le ha tocado vivir para así tener una idea más acabada sobre sus obras, su pensamiento y del camino que ha trazado.

## **2.1. Migración campo-ciudad**

Alejandro González (Curicó, 2 de marzo de 1947) viaja por primera vez a la capital a sus diez años, gracias al premio de un certamen artístico. Motivado por un profesor, participa “*en el concurso “Cuadernos Bilz” organizado por la Compañía de Cervecerías Unidas en conjunto con el Ministerio de Educación*” (González, 2017: 13). Fueron varios días los que destinó a llenar el cuaderno de dibujos, el ‘pelao

rubio' como le decían los niños a ese profesor, lo sentaba en su escritorio para que preparara la postulación y completara las páginas. "Nunca se me ha olvidado, porque él era de un trato muy familiar y ayudaba a los muchachos a desarrollar sus talentos, entonces imagínate, ese primer viaje con este profesor que te marca, que te incentiva, es impresionante. Él tenía esa vocación de maestro para levantar o visualizar los talentos de los niños".

#### 11. El nombre

Alejandro "Mono" González, sólo ha compartido con unos pocos su nombre completo y en esta ocasión ha optado por mantenerlo en reserva. Basta con revisar la prensa o cualquier texto que se refiera a él, para constatar que no hay registros de un segundo nombre y del apellido materno, incluso muchas veces sólo lo llaman "Mono".

Fig. 12

Este premio, que también le permitió conocer el mar, marca el inicio de la historia que relata, y como él mismo señala: "fue una experiencia que me abrió los ojos a esa corta edad". Por quince días vivió en un hotel (una semana en Santiago, otra en Valparaíso) y por primera vez durmió en una cama solo:

Éramos ocho hermanos y en ese tiempo, en el campo [Curicó], nosotros teníamos una cama en la que dormíamos tres, que era... si te dijera cómo era la cama... era de tabla, nosotros hablábamos de la "payasa". La "payasa" eran unas bolsas grandes en las que se metían las hojas de los choclos y eso era el colchón. Y por lo general se usaban los sacos de harina como tela para confeccionar la ropa. Entonces, para nosotros todo eso era normal, pero cuando yo salgo a Santiago por ese premio, fue muy interesante porque por primera vez estuve en un hotel, solo en una pieza, con baño privado. ¿Me entienden? Allá no teníamos baño, era este cuarto al

fondo del patio que era un pozo negro. Entonces, empieza uno a abrirse mundo y a comparar, entendí que había otras cosas que no sabía que existían. Hoy día la gente lo puede ver por televisión, pero en esa época no teníamos esa información, estamos hablando que veníamos del campo y de esos años. Ver la ciudad, el mar, ver las cosas, para mí fue todo... Llego allá y me doy cuenta que hay un sentido de comparación.

Hasta los 12 años vivió con su numerosa familia en Curicó. Su padre era obrero y su madre dueña de casa. Según relata su hija Pabla González Ruiz en la tesis para obtener el grado de magíster en Teoría e Historia del Arte, titulada *Roberto Matta y Alejandro "Mono" González: entre muros y cartas*, desde pequeño Alejandro González heredó de su padre principios sólidos y el sentido social, por su militancia y dirigencia en el Partido Comunista. A su vez, posiblemente de la madre aprendió de diseño y abstracción a través de sus tejidos y por verla confeccionar volantines para sus hijos. Pabla sostiene que la cercanía con distintos materiales, que siempre estuvieron presente en esa casa, influyó en su aproximación al arte.

“A pesar de que la familia tenía problemas para mantener a los ocho hijos, la educación era lo más importante y se esforzaron en que todos tuviesen acceso a su escolaridad, teniendo que buscar alternativas de acuerdo a las necesidades de cada uno, por lo que varios de los hijos parten a la capital ”(González, 2017: 13). En 1959, Alejandro viaja nuevamente a Santiago para postular al Liceo Experimental

Artístico, lamentablemente no quedaban vacantes en su generación y para no perder la oportunidad de ingresar, accede a repetir de curso.

## **2.2. Una educación tambaleante e interrumpida**

González entra al internado del Liceo y es en esos años que lo comienzan a llamar “Mono”, por ser un niño hiperactivo y por andar arriba de los árboles o en el techo, y al igual que el apodo que lo ha seguido hasta hoy, mantiene sus habilidades de escalador o la valentía en las alturas, que le han servido para pintar muros de grandes dimensiones, con ayuda de andamios y grúas. Sólo alcanza a vivir un año en el internado, el terremoto de Valdivia en 1960 es devastador y por los daños estructurales que sufre el establecimiento, ya no es posible dar alojamiento a los estudiantes.

Entonces, dicen que todos los niños se tienen que ir a las casas de los apoderados ¿y qué apoderados tenía yo? En Curicó... Mis abuelos vivían en Nos (a la salida de San Bernardo), eran inquilinos de un fundo. Yo iba, pero apenas tenían para ellos, era una carga. Y además tenía que viajar. Llegó un momento en que no tenía para el pasaje, aunque pagara escolar. También tenía que considerar el almuerzo y ahí empiezan los conflictos. Tenía que decidir si volvía a mi pueblo o si apegaba aquí. Siendo chico aguanté, pero además

ya estaba militando en la Jota [Juventudes Comunistas], ahí estaba la familia que te afianzaba, si no tenías qué comer en una casa ibas a otra o los compañeros te llevaban un pan. Mi experiencia en el internado fue de familia. Todavía me encuentro con mis compañeros.

En esos años tuvo que aprender lo necesario para defenderse y a su vez, debió sobreponerse a todo tipo de adversidad, al frío, al hambre, a las peleas callejeras y a buscar continuamente donde dormir. Hasta que egresó del liceo en el 67, “Mono” González dormía en la calle, en casas de compañeros y finalmente, en casa de los Barrenechea, una familia que lo acogió como un integrante más:

Los Barrenechea tenían una antigua casa en la calle Roberto Espinoza en las afueras de Santiago centro, donde residían abuela, tías, madre e hijos. Descendientes de una familia acomodada, habían quedado atrás esos tiempos y se sostenían con los trabajos esporádicos de los hijos, junto a las clases de francés que impartía fuera del hogar “La Mena”, matriarca de la familia que había recibido una muy buena educación y además era una gran oradora de historias y cuentos. Todos tenían relación con el arte y por lo mismo fue invitado a vivir con ellos. Le dieron una pieza para dormir y trabajar en sus dibujos, una oportunidad que no había tenido antes, un espacio donde desarrollarse. En la casa todos estaban comprometidos políticamente y González no se quedaba atrás, ya había ingresado a la comisión de cultura de las Juventudes Comunistas, participaba del centro de alumnos del Liceo Experimental Artístico llegando a ser parte de la FEITECH, federación de estudiantes que agrupaba a técnicos, industriales y

especiales. La puerta para su desarrollo artístico y político fue el liceo, pero por otra parte el apoyo y la dinámica generada en la casa de los Barrenechea fueron más significativos, estaba con sus pares. (González, 2017: 16).

“Mono” González cuenta que sus hijos lo molestan por ser mal alumno, su promedio al salir de la escuela fue un 4.5 apenas, pero él se defiende, nunca tuvo libros, ni cuadernos, ni un bolsón, andaba con hojas sueltas, lo que claramente dificultaba el poder estudiar y hacer las tareas. “No es que haya sido tonto o flojo, yo viví solo, sin la familia, mi familia estaba en el campo, mi papá nunca supo cómo entré a la universidad. O sea, hay toda una historia ahí, muy fuerte”.

Considerando la experiencia de aquellos años y su gran capacidad de resiliencia, se puede entender su afinidad con el arte callejero y su facilidad para dialogar y gestionar proyectos y actividades comunitarias. En la escuela se dedicaba a ‘puro dibujar’ y comenta que le era más fácil dibujar y pintar en la muralla que en un papel (que casi nunca tenía), “en el muro con carbón o cualquier cosa puedes pintar”. Su gusto e interés por el muralismo se remonta a esos días, mucho antes de participar en la Brigada Ramona Parra.

En lo sucesivo, el “Mono” ingresa a la Escuela de Artes de la Universidad Católica y luego estudia Diseño Teatral en la Universidad de Chile, en ambas oportunidades

no concluyó las carreras. En el primer caso, se repite lo vivido cuando cerró el internado del Liceo Experimental, la beca de la Católica sólo cubría el arancel, por lo que debía caminar desde el sector de Rondizzoni (aledaño al Parque O'Higgins), hasta el campus de Lo Contador en la comuna de Providencia. Al pesado trayecto se suma el no contar con materiales de estudio ni almuerzo, lo que le impedía poder asistir regularmente a clases. Después de esta mala experiencia y escuchando el consejo de amigos quienes le recomendaban hacer algo que le permitiera desarrollar su creatividad y a la vez le brindara ingresos, llega con su portafolio bajo el brazo a postular en la Escuela de Teatro. Su hijo Sebastián González, más conocido como "Perro Seco", relata que fue gracias al artista Guillermo Núñez<sup>6</sup> que el "Mono" logra entrar:

Hay una prueba especial que se hace para entrar a la Escuela de Teatro, en la que miden tus aptitudes. Quien quiere estudiar diseño presenta un portafolio de trabajo. El "Mono" presentó su carpeta y lo rechazaron. Estaba súper cabizbajo. En esa época, las oficinas de la Escuela estaban donde funciona ahora el MAC [Museo de Arte Contemporáneo] en el parque Forestal. Justo llegó Guillermo Núñez y le preguntó "¿por qué tan triste, qué te pasa?" - Es que maestro, mire, les mostré esto y quedé fuera -a lo que responde "déjame ver". Le quitó la carpeta de las manos e ingresa a un salón, cuando vuelve le entrega la carpeta y le dice "listo, estás adentro. No puedes estar

---

<sup>6</sup> Luis Guillermo Núñez Henríquez (Santiago, 27 de enero de 1930) es un artista visual chileno, galardonado con el Premio Nacional de Artes Plásticas en 2007 y que por ese entonces era director de Museo de Arte Contemporáneo.

triste”. Guillermo Núñez no lo conocía, pero siempre ha sido muy generoso con la gente, con los jóvenes.

Anayka Fuentealba, encargada nacional de la Brigada Ramona Parra (BRP), comenta que desde mediados de la década del 60 se realizaban rayados y había intenciones de crear colectivos muralistas. Sin embargo, no fue hasta 1968, en el VI Congreso de las Juventudes Comunistas de Chile que estas ideas comienzan a decantar y es un año después, a propósito de las intervenciones realizadas por la marcha de Vietnam, que se fundan oficialmente las BRP con la finalidad de generar propaganda con presteza y de alto impacto. Ya no se trataba sólo de panfletos, sino de símbolos y retratos de gran colorido, lo que se traduce en implementar una campaña considerando al pueblo trabajador como protagonista, a través del arte. Ese era el objetivo político por el cual se toma la determinación de estructurar las brigadas.

Corrían tiempos de efervescencia política, la guerra de Vietnam desplegaba amplios movimientos de solidaridad, y la posibilidad de un primer presidente socialista movía a los jóvenes a ocupar su creatividad y arte al servicio de los pueblos oprimidos. De ahí nace la Brigada Ramona Parra, un colectivo de jóvenes comunistas que con la influencia del muralismo mexicano decidió “pintar hasta el cielo”, llenando de consignas y colores todos los rincones del país” (Pinto, 2018).

Por aquellos años, el acceso a los medios de comunicación masiva no era posible, por lo que los muros se transformaron en pizarras, que permitían difundir ideas y entablar un diálogo con la gente.

Sin dejar todavía de lado sus estudios universitarios, el “Mono” asume como encargado artístico y es él quien diseña las características imágenes con las que se identifica y reconoce al muralismo chileno, hasta la actualidad. En palabras de Anayka:

Todos los que han formado parte de la brigada han sido importantes en su realización. Sin embargo, el trabajo de las BRP destaca por ser colectivo y no de personalidades. Al ser así, quienes formamos parte de ella, trabajamos desde el anonimato. Es decir, no firmamos con nuestros nombres el muro, firmamos como brigada. De esta manera, hemos puesto la estética a disposición para quienes se sientan representados también con los ideales que defendemos. Por eso mismo, es complejo el reconocimiento personal a más exponentes. El “Mono” González ha destacado particularmente, porque era el encargado artístico de la BRP central dentro de las primeras generaciones. Fue él quien le dio el mayor realce. En el fondo, es el responsable de la impronta que fue evolucionando y marcándose a través de su trabajo. Al ser el encargado artístico y por ende el responsable de la estética de la brigada, es el que generó este sello por el que se la distingue.

De acuerdo a la tesis doctoral del antropólogo Pablo Andrade, titulada *La ciudad invisible, imaginario urbano y patrimonio en la sociedad de la información*, hacia 1970 existían aproximadamente 150 murales en todo el país asociados a la BRP. Durante el gobierno de la Unidad Popular (UP) la Brigada continuó con su actividad muralista, pero ya sin el apuro y los riesgos de la clandestinidad en los meses de la campaña presidencial (Andrade, 2015). Los periódicos conservadores de esos años, en un intento por menoscabar el trabajo realizado, se referían a los brigadistas como delincuentes, sin embargo y gracias al triunfo de Allende, la BRP va más allá de la propaganda política y posiciona su trabajo artístico, siempre en relación con la ideología y el compromiso social que buscaban transmitir. Ejemplos de esta apertura al arte social y público que vive el

#### 12. Hospital del Trabajador

En 1971 se llamó a concurso para crear un mural que decorara las recientes instalaciones del Hospital del Trabajador de Santiago. De las 15 postulaciones recibidas, los miembros de la BRP (Mono González, entre ellos), fueron seleccionados para realizar la obra pictórica, que se entregó a la comunidad al año siguiente.

Fig. 13

muralismo propagandístico, son el mural realizado en el Hospital del Trabajador y *El primer gol del pueblo chileno*, obra que el artista Roberto Matta realiza en conjunto con la BRP central.

El despliegue que lograron para hacer hablar a los muros, primero de la candidatura y luego de las reformas que se llevarían a cabo en el gobierno de la UP, fue impresionante, a lo largo de todo el territorio se reconocían sus mensajes y brochas.

Por el intenso trabajo que todo aquello significó, el “Mono” no pudo continuar con los estudios y la carrera de Diseño Teatral quedaría inconclusa:

Abandoné la carrera en 1970 porque me dediqué por entero al gobierno popular, hasta que vino el golpe... En 1983 me reincorporé a la Universidad, pero fue el año en que se iniciaron las protestas anti-dictadura y volví a la clandestinidad, entonces al final, abandoné la carrera para involucrarme en política.

### **2.3. Contornos, reiteración y contraste**

La mayoría de los integrantes de las BRP eran jóvenes, que no necesariamente tenían conocimientos de pintura y dibujo, por lo que la metodología de trabajo que se desarrolló y que todavía se mantiene, además de considerar la precariedad de los recursos disponibles y la rapidez con la que debían ser ejecutadas estas intervenciones clandestinas, se adaptó a las habilidades de los voluntarios. “En los comienzos del trabajo de las BRP, el trazado de la letra nació al ancho de la brocha... el más hábil para ese rol pasó a ser el trazador, los otros se dedicaban a rellenar” (Castillo, 2016: 90). Estampar grandes letras de gruesos contornos respondía a la necesidad de hacer legible un mensaje que no estaba pensado para la contemplación pausada, sino para el paso del transeúnte apurado o para la

distancia y movimiento desde un vehículo. A ese fin, el diseñador e historiador del arte, Mauricio Vico, explica que el dibujo siluetado relleno de colores planos y altamente contrastados entre sí permitía disipar la irregularidad del pintado que, sin pretenderlo inicialmente, da como resultado la estética característica del mural brigadista, hasta hoy (Vico, 2017).

En una entrevista que “Mono” González dio al medio de prensa nacional La Hora, comenta que antes de la campaña de Allende de 1969, “era solo el rayado, la propaganda, pero ahí comenzamos a incorporar la imagen. Algunos compañeros decían que malgastábamos los materiales en “pintar monitos”, que lo importante era la letra pura, pero resulta que la imagen también tiene un mensaje” (González Farfán, 2017). En esa misma entrevista y en respuesta a la pregunta ‘¿Qué tiene de especial el muralismo chileno?’ González declara:

Que nace en la calle, de abajo hacia arriba. A mí nunca me gustó ese concepto de “arte para el pueblo”, es muy paternalista. En el muralismo mexicano tú distingues a Siqueiros, Orozco y Guerrero; en Chile la gente ve la obra, no las caras. Un mural colectivo es la suma de varios estilos. (...) Ya hay una identidad. Chile es conocido por eso. Y si se logró fue porque se trabajó mucho con la reiteración en las calles.

Para Anayka, la estética de la BRP destaca por sus trazos, colores puros, por sus símbolos y figuras, y por cómo se lleva a cabo. Es de una fácil realización, dice, y con imágenes características. Imágenes que “representan, por ejemplo, una marcha u obreros... Intentando demostrar la diversidad de personajes que se movilizan, con otros elementos representativos de lucha, como los puños o la

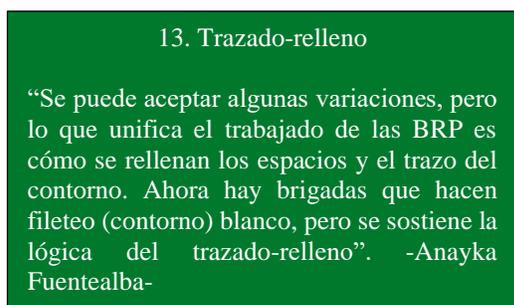


Fig. 14

bandera, que puede ser de paz o liberación”.

Explica, además, que el color con que se rellenan los espacios es determinado por quien en ese momento está pintando, no es algo predeterminado, la única “regla” -entre

comillas porque en ciertos casos podría alterarse-, es que no se puede usar el mismo color en espacios colindantes. La metodología sigue siendo la misma que hace cincuenta años: están los ‘rellenadores’ que deciden el intercalado de colores en el momento y los trazadores, que serían los miembros más experimentados porque hacen el dibujo en la muralla. De esta manera:

El trabajo termina con ese ‘fileteo’ que arregla todo, nos podemos pasar y no importa porque sabemos que después va a tener este ‘fileteo’ negro que es característico de la imagen y que unifica una estética amplia, ese contorno es lo que finalmente le da el brillo al mural, lo hace aparecer y lo vuelve reproducible.

Anayka concluye que lo bueno de este sistema es que permite trabajar colaborativamente, además de considerar las ideas de los residentes del sector para diseñar el mural, se les puede invitar a pintar, sin exigirles experiencia.

“Mono” González, en reiteradas ocasiones manifiesta la relevancia del muralismo mexicano como un movimiento que influyó en toda América Latina, e incluso, entre sus referentes, menciona a los profesores del Liceo Experimental Artístico, Fernando Marcos y Osvaldo Reyes, quienes fueron discípulos de Rivera y Siqueiros, pero a la vez, es enfático en marcar la diferencia con lo que se ha hecho en Chile. Las obras que forman parte del muralismo en México fueron hechas por encargo de instituciones públicas y privadas, por su prolijidad y nivel técnico estaban pensadas para ser observadas detenidamente en lugares que permitieran el descanso y la contemplación, y sus autores, que eran artistas de renombre y cercanos a las élites, las firmaban. Todo lo anterior difiere con el contexto nacional: el trabajo que aquí se realiza es periférico, con algunos murales en puntos estratégicos en las capitales regionales, pero la mayoría en zonas populares y vulnerables; los materiales eran precarios, provenían de donativos y de colectas entre los mismos miembros de las brigadas; y finalmente, como señala Anayka, en este trabajo de muralismo social no hay firmas personales ni artistas reconocidos, las BRP son integradas por militantes que pintan en conjunto con las comunidades destinatarias de los murales.

Es por ese desenvolvimiento y metodología de trabajo que Roberto Matta quiso conocer a los jóvenes que pintaban las calles, a los miembros de la Brigada Ramona Parra. En 1970, retorna a Chile como invitado a la ceremonia del cambio de mando del Presidente Eduardo Frei Montalva al Presidente Salvador Allende Gossens. Como se trataba del primer jefe de estado socialista elegido democráticamente, “Matta no podía estar ausente, era un triunfo para la revolución” (González, 2017: 21).

En el documental *Cheques Matta* (2017) del realizador chileno Leonardo Contreras, se narra la historia de unas obras de pequeño formato, que Matta envía por correo durante los primeros años de la dictadura, para ayudar económicamente a sus compañeros en Chile. Por sus dimensiones y la firma impresa del autor, estas pinturas eran similares a un cheque, lo que facilitaba el envío y la distribución. En esos años, Matta ya era un artista reconocido internacionalmente y con aquellas obras hace del arte una moneda de cambio, que podía ser vendida al valor que negociara su portador; en el documental se estima que podía llegar a obtenerse mil dólares por cada una. Respecto a la alianza que se entabló entre Matta y la BRP para pintar *El primer gol del pueblo chileno*, mural ubicado en las dependencias de la municipalidad de La Granja, Patricio Madera, uno de los fundadores de la Brigada, comenta lo siguiente en el mismo documental:

Nosotros conocimos a Roberto Matta por su compromiso e interés sobre lo que pasaba en Chile. Se había llenado un país de murales a través de la organización política. Cuando Roberto Matta ve estas imágenes de los periodistas internacionales, él viene urgente a Chile a ver qué estaba pasando y lo primero que nos dice fue ‘cabros, ustedes no tienen idea lo que han hecho, han llenado un país de murales’. Nosotros éramos obreros, estudiantes... y Roberto Matta dice, ‘yo me quedo con ustedes para trabajar, yo vengo a aprender de ustedes’. Él se integra con nosotros, nos ayuda con su experiencia, nosotros no teníamos conocimientos académicos y con él aprendimos mucho. Nos apoyó además con un camión nuevo, con vestimenta, con todo lo que él podía, porque estableció un compromiso con nosotros. Eso es lo que posteriormente llevó a hacer un mural en conjunto, que fue una de las experiencias colectivas más hermosas que hemos tenido (Contreras, 2017).

El mural exhibe un partido de fútbol surrealista, que a la usanza del pintor, representa la lucha entre la izquierda y la derecha, a través de una pichanga de

#### 14. El primer gol del pueblo chileno

A propósito de esta obra, la periodista y escritora Patricia Politzer, escribe en la revista Ramona: “Los murales de las Brigadas Ramona Parra fueron el hecho propagandístico, callejero y artístico más importante del año pasado. Su ofensiva se multiplicará el próximo año en las murallas de todo Chile. Y contarán ahora con la rica experiencia adquirida junto a Roberto Matta, un genio empeñado en sacarle el cuello y la corbata a la pintura” (Politzer, 1971: 8).

barrio entre coloridas figuras “microbianas”, era ‘el pueblo goleando a la derecha’. En su paso por Chile, Matta quería pintar un mural en un sector periférico, por lo

Fig. 15

que se dio el tiempo de escoger una comuna popular. La elección fue la piscina

municipal de La Granja, en el paradero 25 de av. Santa Rosa. Se trataba de una comuna que además de tener problemas sociales, de urbanización y poblaciones emergentes, “era residencia de obreros y trabajadores que agradecerían tener una obra de esa envergadura tan cerca, porque como se ha dado constantemente, el arte suele estar

#### 15. El devenir del gol de Matta

Después del golpe de Estado, varias capas de pintura cubrieron el mural, que irónicamente lo protegen de las inclemencias climáticas. Por la baja calidad de los materiales utilizados, posiblemente el daño de la exposición habría sido mayor al de la censura. Concluidos los trabajos de restauración que inician el 2006, la obra monumental se reinaugura en septiembre de 2008.

Fig. 16

reservado para galerías, museos y salones” (González, 2017: 19), señala Pabla González en su tesis de magíster. Matta, junto con 15 brigadistas y algunos obreros y habitantes del sector, trabajó por dos semanas en el mural, que es inaugurado el 28 de noviembre de 1971.

Respecto a los Cheques Matta, no hay antecedentes oficiales sobre su origen, se desconoce cuál fue el número de piezas creadas bajo ese concepto y quienes fueron los beneficiados que las recibieron. El documental de Leonardo Contreras generó distintas reacciones dentro del mundo del arte y se emitieron fuertes críticas, porque las obras que se muestran en la cinta corresponderían a piezas falsificadas. Razón por la que Alejandro González no quiso participar. Finalmente, por la poca claridad del asunto, lo que queda al término del documental es el gesto y el sentimiento de solidaridad que habría inspirado la creación de los cheques. Sin embargo, a partir de entrevistas que mantuvo con su padre, Pabla González declara

en la citada tesis que el “Mono” recibió 10 de esas pinturas, de las que sólo conservó una y entregó las demás a Andrés Pérez<sup>7</sup>. Aquella obra nunca fue vendida. Por temor a un posible allanamiento la guardó junto con la correspondencia que mantenía con Matta, en una carpeta que por años estuvo enterrada. Pabla agrega en esas páginas que, además de esas pinturas, Roberto Matta le envió dinero contante y sonante a su amigo “Mono” González para ayudarlo en ese duro período, prueba de la generosidad y compromiso del pintor. Esto permite suponer que la historia de los cheques sería cierta.

## 2.4. Un artista inagotable

Tablas, alambres, latas de pintura, rodillos y brochas... Así comienza el micro documental *El “Mono” y el primer gol del pueblo chileno* de Renato Fuentes y Álvaro Montes de Oca, con imágenes de la casa-taller de “Mono” González, ubicada a orillas de una línea férrea en San Bernardo. Transcurridos un par de minutos se lo ve pintando. Dice que al estar tan cerca de los rieles, siente que va y viene a todas partes, que nunca está en un lugar fijo, y así es. El infarto que sufrió en 2018 sólo lo detuvo durante el periodo de convalecencia, pero no totalmente, en esos días

---

<sup>7</sup> Andrés Lorenzo Pérez Araya (1951-2002), fue un actor, dramaturgo y director teatral chileno, reconocido por la labor que desempeñó en el teatro callejero y por su premiada obra *La negra Ester*.

que estuvo internado y luego en casa de uno de sus cuatro hijos, llenó un cuaderno con bocetos de futuros proyectos. A mediados del año siguiente, retomó su cargada agenda con un par de viajes a Europa, la organización de la nueva versión del festival *Puerta del Sur* y con su presencia fija en la galería de barrio Franklin, cada fin de semana.

#### 16. Puerta del Sur

Es un festival de arte urbano. En el sitio web oficial, se lee que el objetivo principal es: “instalar obras artísticas, urbanas y públicas de gran calidad estética en la ciudad de Santiago para sus habitantes, a través de la gestión de un espacio de encuentro y articulación entre artistas chilenos y extranjeros. Todo lo anterior, mediante procesos de creación abiertos para que la comunidad pueda ser testigo y partícipe del diseño y montaje de las obras, produciendo una alta identificación con ellas y un sentido de arraigo desde los territorios intervenidos”.

Fig. 17

En los años de dictadura, el Partido Comunista fue disuelto y como tantos otros de los militantes que no migraron al exilio, Alejandro González se vio obligado a entrar en la clandestinidad para continuar con su actividad política. El trabajo de la BRP, debió cambiar los murales por pequeños rayados o consignas en papel. Con el resguardo de un nombre falso, trabajó durante catorce años como tramoyista, pintor y escenógrafo del Teatro Municipal de Santiago, de esta manera, logró subsistir junto a su familia. A través de las personas que conoció dentro de esos muros, comenzó a participar en el diseño de escenografías para la televisión y el cine, primero en la campaña del NO, para el plebiscito nacional de 1988 y posteriormente, tuvo una destacada participación en los rodajes de las películas *La frontera* (Sergio Larraín, 1991), *Machuca* (Andrés Wood, 2004), *La danza de la*

*realidad* (Alejandro Jodorowsky, 2013) y en la serie televisiva, *Ecos del desierto* (Andrés Wood, 2013).

Entre 2011 y 2017, se desempeñó como profesor del curso de Producción de Arte en la carrera de Cine de la Universidad de Arte y Ciencias Sociales (Arcis), labor que muy a su pesar no pudo continuar por el cierre definitivo de esa casa de estudios, que años antes ya había dejado entrever su mala situación económica. En conversaciones con “Mono” González, se refirió a esos años de docente como “una muy buena época, con alumnos extraordinarios”. Ante la ausencia de un título universitario que lo respaldara, la Arcis fue la única universidad, hasta entonces, que le abrió las puertas para compartir su vasta experiencia y hacer algo más que una charla o un taller ocasional. En clases, ensañaba sobre cine chileno a estudiantes que solían llegar con referencias hollywoodenses, relacionaba el cine con el teatro y las artes visuales, los invitaba a estimular la creatividad, también les hablaba sobre los materiales y recursos para lograr ciertas escenas, cuyos efectos se resolvían con más ingenio que tecnología, y a la vez, buscaba transmitir sus razones para involucrarse en la producción de películas y series cargadas de ‘la historia nuestra’.

En 2010, comenzó sus labores como director artístico del Museo a cielo abierto de San Miguel, proyecto que a través de los recursos otorgados por el Fondo Nacional de Cultura (Fondart) logra recuperar y revalorar una población de edificaciones

desgastadas y amenazadas por el crecimiento inmobiliario con sus torres de altura. Bajo su dirección se duplicaron los 10 murales comprometidos (dos son de su autoría) y en la actualidad, 64 murales monumentales conforman el Museo, que se ha convertido en un referente a nivel local e internacional. Por otra parte, además de pintar muros, grabados y realizar trabajos como gestor cultural, también ha “impartido talleres sociales de muralismo, serigrafía y demás especialidades del arte urbano, en distintas localidades del país. Ha dictado cátedras acerca del trabajo iconográfico en lugares públicos, tanto en Chile como en Argentina, Holanda, Francia, Italia, Vietnam, Ucrania, Bélgica, Alemania, entre otros, donde ha sido y sigue siendo invitado a desarrollar y compartir su sello pictórico y artístico-social” (VVAA, 2019: 11-12). Hacer clases es algo que disfruta y recientemente, desde este año, ha podido volver a dictarlas en las aulas de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, como profesor del Taller de arte urbano, grafiti y muralismo, de la carrera Artes y Oficios.

Un objetivo de vida fundamental para “Mono” González es la consecuencia, prueba de ello es que no ha querido vivir ni trabajar en un barrio acomodado, tampoco quedarse en Europa por demasiado tiempo. Él ha decidido tener su casa y construir un taller en la comuna de San Bernardo.

Estoy en contra de estas diferencias sociales tan radicales que se producen de la pobreza. Vengo de una familia pobre y pude estudiar para romper el cerco, sin embargo todavía me hubiera gustado ser más profesional, haberme educado más, haber tenido un acceso mayor a esas cosas, por eso tengo que luchar para que otros tengan acceso a eso que es fundamental para el ser humano. Yo no soy sólo artista, también soy político (Pinto, 2018).

En sintonía con lo que se ha buscado transmitir en estas páginas, el docente y magíster en Teoría e Historia del Arte, Felipe Baeza, afirma que la biografía de los artistas no ha tenido un rol preponderante en la historia del arte local reciente, pero en su opinión, resulta relevante develar algo de la subjetividad -de la vida y experiencias- tras la creación de una obra, “para distinguirla, singularizarla y para reconocerse en ella”. A lo que agrega:

Ocuparse de la biografía de los artistas, entonces, supone una opción metodológica. La pregunta es, con qué fin ocuparse de ella. En lo personal, me interesa estudiar y comprender los procesos tanto técnicos, ideológicos como mentales tras la creación de una imagen u obra. Y para dilucidar aquello, creo que es importante hacerle ciertas preguntas a la biografía del artista; sobre todo considerando el cúmulo intenso e infinito de imágenes a la que es sometido el ser humano durante toda su vida en los tiempos actuales. En este sentido, importante es averiguar dónde se formó profesionalmente, cuáles fueron sus primeros referentes visuales, en qué formato los consumió y de qué manera influyeron en su trabajo artístico ulterior.

Escribir sobre la vida del “Mono” González, es abarcar más de 50 años de trayectoria, con vivencias que han incidido significativamente en sus procesos creativos. A sus 74 años, él mismo dice que suele doblarles la edad a los muralistas de hoy, pero se mantiene tan activo como cualquiera de ellos. Muchos lo llaman maestro, y es que aprendió tanto de la calle y de sus vivencias, que ha hecho de su trabajo una verdadera escuela.

En ese mismo sentido, en 2015 abrió una galería de arte en el Persa Biobío del Barrio Franklin junto con su hijo Sebastián, como un espacio público y popular autogestionado, donde se conversa y se venden grabados y serigrafías a precios accesibles, para que el dinero no sea un impedimento. También se realizan exposiciones y encuentros, e invitan a jóvenes artistas a mostrar y vender sus trabajos. Es así, como entre la galería, proyectos, viajes, andamios, grabados y clases, transcurren sus días de estos últimos años.

### III El “Mono” al Nacional

Estimadas y estimados integrantes del Jurado,  
Junto con saludar, a nombre del Centro Cultural Mixart, organización impulsora del Museo a Cielo Abierto en San Miguel, Fundación ProCultura, Universidad Academia de Humanismo Cristiano y Lira Arte Público, en conjunto con valiosas adhesiones del mundo de las artes plásticas, el patrimonio y la cultura, tenemos el honor de presentar a ustedes la postulación de Alejandro “Mono” González al Premio Nacional de Artes Plásticas 2021.

(...) Su trabajo traspasa las áreas de la creación pictórica y transcurre, de diversas maneras, por el muralismo, la pintura escenográfica, la serigrafía, la xilografía, la ilustración, el gesto espontáneo que representa su vinculación con el contexto social y el dibujo acabado que lo manifiesta plásticamente.

(...) Los variados roles que ha asumido son la columna vertebral de una obra que siempre ha tenido como interés principal ocupar y resignificar el espacio público en beneficio de las personas y de la sociedad. No se trata de cualquier territorio sino de aquellos construidos en entornos marginados, no faltos de prácticas culturales enriquecidas, pero si de una institucionalidad que las acoja.<sup>8</sup> (VVAA, 2021: 5-6).

---

<sup>8</sup> Con aquellas palabras, comienza el dossier del “Mono” González presentado al jurado del Premio Nacional de Artes Plásticas 2021. Esta carta, que manifiesta las motivaciones que persigue la postulación, es firmada por representantes de las instituciones que levantaron la candidatura del artista: Roberto Hernández B. (Centro Cultural Mixart), Álvaro Ramis O. (Universidad Academia de Humanismo Cristiano), Alberto Larraín S. (Fundación ProCultura) y Esteban Barrera O (Lira Arte Público).

2017, 2019, 2021. Alejandro “Mono” González, ha postulado en las últimas tres versiones del Premio Nacional de Artes Plásticas. Son muchos quienes lo han apoyado, en 2017 a través de plataformas digitales y bajo el eslogan *El Mono al Nacional* se reunieron más de 6.000 firmas y hoy la página web oficial de la candidatura, cuenta con más de 2.000 seguidores. Durante estas tres versiones del certamen, se ha difundido en redes sociales y en la prensa el trabajo reciente del artista, siempre de la mano de sus ideales, que pueden leerse expresamente o a partir de sus creaciones y los sitios a los que son destinadas. Un ejemplo de esto es *El Árbol de Víctor* (2016) en el parque La Aguada, ubicado en las comunas de San Joaquín y San Miguel. La obra, realizada en un espacio de libre acceso en la zona central de la capital, consagra la vida del músico popular, que al día siguiente de ocurrido el golpe de Estado, es detenido, torturado y asesinado. De acuerdo con el dossier entregado para la última versión del certamen, así recuerda “Mono” González el mural:

Trabajamos en silencio en una propuesta desde hace tres años, que fue madurando y superando obstáculos y aquí está, dedicado a Joan Jara, la valiente esposa de Víctor Jara. [Superadas las críticas iniciales] me quedo con los resultados, el aprendizaje de haber experimentado nuevos materiales (...), el de enfrentar un soporte horizontal para una “vista aérea de pájaro” (...). Y lo más importante: reunir el arte brigadista con los muralistas grafiteros de hoy día, que los une algo común: dentro de la “búsqueda de la identidad” de

nuestro país está la memoria histórica cultural de Víctor Jara, en forma transversal... hoy la memoria histórica es de todos y está en el centro de la ciudad... es un regalo a los futuros “ciudadanos de los sueños”. (VVAA, 2021: 22).

Entre las miles de firmas que han respaldado su postulación, están los nombres de artistas visuales, muralistas, diseñadores gráficos, músicos, autoridades del ámbito académico y de la gestión cultural, como Juan Manuel Zolezzi (rector de la

Universidad de Santiago de Chile), Francisco Estévez (director del Museo de la Memoria), Gladys Sandoval (directora ejecutiva de la Corporación Cultural Chimkowe), Ignacio Achurra (presidente del Sindicato de Actores de Chile) y Rodrigo Guendelman (periodista y director de Santiago Adicto). También han apoyado Guillermo Núñez (Premio Nacional de Artes Plásticas, 2007), Sonia Montecino (Premio



Fig. 18: “Mono” González en la Galería Taller del “Mono”

Nacional de Humanidades y Ciencias Sociales, 2013), Julio Pinto (Premio Nacional de Historia, 2016), Miguel Lawner (Premio Nacional de Arquitectura, 2018) y el diputado y actual candidato presidencial, Gabriel Boric.

El trabajo de producción de quienes levantaron las campañas, además de comprometer la adhesión de nombres importantes, contempló una amplia cobertura mediática. El “Mono” fue entrevistado en el programa *Santiago Adicto* de Radio Zero 97.7; en *Palabras sacan palabras* de Radio Futuro 88.9; en Radio Bío-Bío 99.7; en Radio ADN 91.7; en La Tercera, con el titular *Voy al Premio Nacional para instalar la identidad callejera en la Academia*; en The Clinic; en La Segunda: *Los incansables trazos del Mono González*; en El Mostrador: *Alejandro “Mono” González: El arte urbano busca su primer Premio Nacional de Artes*; en Radio Universidad de Chile; Radio Usach; entre otros.

En opinión de Mónica Salvador, licenciada en Estética y periodista de la Universidad Católica, la cultura y las artes cuentan con un espacio mezquino en los medios de comunicación tradicionales (radios, televisión y diarios), con poca visibilidad y bajo una lógica de consumo. Mónica manifiesta que el arte en general tiene una baja cobertura, pero lo popular en específico, está en un nivel inferior a las obras de arte docto, comercial o más elitistas, en cuanto al espacio que se les destina. En sus palabras:

Si tiene alguna difusión, creo muchas veces se hace “neutralizando” su mensaje más profundo. Se intenta “aguar” su intención, o simplemente no es considerado en las pautas. El mejor ejemplo es Violeta Parra. Recién ahora logra tener espacios destacados en

medios como El Mercurio, pero siempre maquillando la expresión más íntima de su discurso político, filosófico y poético. A través de los medios tradicionales, no vemos el bosque gigante que es el Mono González. La prensa se queda en su línea editorial y por lo mismo, lo ignoran, desechando, además, una estética que es popular y reconocida por lo popular.

Los reportajes y notas de prensa sobre el Alejandro González tienden a centrarse en su figura como creador, en sus obras, viajes, en su trabajo colaborativo con otros artistas y en su opinión sobre el arte callejero. Es verdad que algo de su marcada ideología se extrae de sus frases, pero en sintonía con lo dicho por Mónica, suele ser de manera superficial, sin adentrarse intensamente en un discurso que contradice o logra ser radicalmente contrario a las pautas editoriales.

Sin embargo y en consideración a lo anterior, llama la atención que en las tres ocasiones su candidatura haya sido la más visible. De acuerdo con el sociólogo y doctor en Estudios Culturales, Tomás Peters, esto se podría explicar por la necesidad de legitimar la obra del “Mono” González en la escena artística. Peters señala -y a la vez advierte lo polémico de su declaración- que actualmente, el mundo del arte no reconoce al “Mono” como uno de los suyos, porque lo considera como “el pariente pobre de la cultura. Lo considera como un artista que se mancha las manos con barro. No es lo cool, no es queer, no habla en idioma inclusivo. El

“Mono” es comunista y es un hijo del siglo XX”. A su vez, Pabla González comenta que su papá tiene buena llegada con la gente, entabla relaciones con las comunidades donde pinta, pero no tiene el otro *lobby*, es decir, no tiene las conexiones y redes con el mundo del arte, de ese arte con ‘a’ mayúscula. Volviendo a Peters, que hasta ahora el “Mono” no haya ganado el Premio Nacional de Artes Plásticas, se remitiría a un problema de clase y agrega, “creo que nunca ha almorzado con Brugnoli<sup>9</sup> para hablar sobre arte. Probablemente nunca ha tomado champaña en una inauguración del Bellas Artes. ¿Guillermo Machuca u otro teórico importante ha escrito del “Mono” González? No, entonces acá hay un tema de clase”.

### **3.1. La calle como un lugar de aprendizaje, participación y expresión artística**

Los últimos tres galardonados con el Premio Nacional de Artes Plásticas tienen cosas en común que no figuran en el curriculum del “Mono” González. Paz Errázuriz y Francisco Gazitúa estudiaron en la Pontificia Universidad Católica (PUC) y en Inglaterra; la obra de Errazuriz se encuentra en importantes colecciones e instituciones de renombre a nivel mundial y las esculturas de Gacitúa decoran

---

<sup>9</sup> Francisco Brugnoli (1935) es un artista visual chileno y entre los años 1998 y 2021, fue director del Museo de Arte Contemporáneo.

edificaciones, plazas y parques de Chile y el extranjero; la formación artística de Eduardo Vilches es autodidacta, pero pasó por el mítico Taller 99 de Nemesio



Fig. 19: “Mono” González en el Cementerio General de Santiago. Inauguración del Festival Puerta del Sur 2020

Antúñez, participó como alumno libre en cursos de la Escuela de Arte de la Universidad Católica y estudió en la Universidad de Yale (Estados Unidos), además, al igual que en el caso de Gacitúa, destaca su labor docente, especialmente en la PUC. Finalmente, los tres tienen numerosos premios y distinciones, y han realizado exposiciones, tanto en el país como en el exterior.

Toda esa suerte de condiciones y disposiciones, se alejan de la experiencia de un artista popular y del arte callejero y ciertamente, no forman parte del dossier del “Mono” González. De esta manera, la cobertura comunicacional en torno a su candidatura en medios de prensa tradicionales y alternativos, hizo frente a esos vacíos posicionando al Mono desde la otra vereda, en el arraigo de reclamaciones sociales e identidades colectivas y fuera de las escuelas de artes de las universidades tradicionales y de los museos y galerías de renombre.

Para el poeta Raúl Zurita, “la obra del “Mono” González es gigantesca y reconocérsela es como reconocer el océano Pacífico o la Cordillera de los Andes. Ha levantado un arte cuyo sello y marca está presente en todos los países del mundo” (VVAA, 2019: 13). Como ha dicho el mismo “Mono”, el objetivo que se persigue con la postulación va más allá de un reconocimiento personal, se trata de dar mayor visibilidad al oficio y reivindicar al muralismo, que hasta ahora, es tratado como una disciplina menor, periférica y meramente contingente, dentro de las artes visuales.

Una de las luchas que se da a través de la postulación a este premio, dice Sebastián González, es profesionalizar el muralismo:

La pelea era esa en realidad, no era tanto la candidatura del Mono. El nombre del “Mono”, podría haber sido cualquier otro muralista. Pero pasa que hay pocos artistas que se toman el muralismo de manera profesional o que tengan una trayectoria tan larga, porque los grandes muralistas chilenos están muertos o se dedicaron a otra cosa. El “Mono”, es uno de los pocos que ha trabajado por tantos años y que continúa con una línea constante.

Tanto Pabla como Sebastián resaltan la generosidad, cuando se refieren al “Mono”. Sebastián comenta que se ha mantenido vigente, por saber vincularse con los jóvenes y no ensimismarse al momento de trabajar. Y Pabla lo describe como un

muy buen gestor, que constantemente realiza proyectos para otras personas. A su vez, agrega que el arte del “Mono” es monumental, público y accesible: “tiene la simpleza del lenguaje, la gente que lo ve, lo entiende. No es necesario que haya un mediador, es simplemente el muro con el espectador. Yo creo que el “Mono” es el referente gráfico de la calle”.

Respecto a la calidad estética, para el docente y magíster en Teoría e Historia del Arte, Felipe Baeza, su obra posee una pregnancia que la hace trascender, algo que en su opinión, no muchas obras de arte contemporáneo pueden ostentar:

“El aporte del Mono González es inmenso en la creación de una iconografía nacional e incluso latinoamericana. Una figuración que representa con gracia y solidez a las masas populares tanto en su alegría como en su sufrimiento. En esos anchos trazos que dan forma a sintéticos rostros, el pueblo se reconoce. Es una estética que ha trascendido generaciones, una imaginería que ha sobrevivido al paso del tiempo porque revive con cada manifestación popular, y que hace sobrevivir también discursos y otras prácticas artísticas similares y afines”.

Tomás Peters dice desconocer los criterios del Jurado, pero si le llegarán a dar el Premio, sería en reconocimiento a la trayectoria de una persona que, a través de una estética propia, siempre ha establecido un vínculo:

Su obra es una obra que afecta. Afecta sensibilidades de las personas, pero también afecta socialmente. Él marca con negro el dibujo y después todos llegan y comienzan a pintar. Ese gesto, ese dispositivo participativo, es lo que considero la gran fortaleza del trabajo del “Mono”, que va llegando después a configurarse en un espacio común. Y eso lo tienen muy pocos artistas.

Yo siento que lo del “Mono” es verídico. El “Mono” tiene un elemento sensible de trabajo territorial comunitario, como un elemento de corazón. Creo que no es visto como muchos otros artistas, que más bien utilizan a las comunidades para su propio beneficio. Creo que muchos artistas contemporáneos hacen uso, como se le llama en la Academia, de un extractivismo sensible. Le roban o utilizan a las comunidades para sus obras, antes que regalarles. Pienso que el “Mono” regala, tiene una condición sensible real, de compromiso político real.

Con más de cincuenta años de experiencia, Alejandro “Mono” González es considerado uno de los precursores, o incluso se podría ir más allá y señalar que es considerado el “padre” de la pintura callejera y popular chilena. Actualmente es reconocido como un artista, gestor y formador, con una obra que ha sabido mantenerse vigente por décadas “y que ha permitido, además, transmitir el sentido social que tiene la pintura callejera como manifestación estética” (VVAA, 2019: 48). Alberto Larraín, director ejecutivo de la Fundación ProCultura, declara que además del aspecto estético, el arte tiene una dimensión social y en las líneas siguientes,

sintetiza los motivos que hacen al “Mono” González merecedor del reconocimiento nacional:

[El arte] es un medio de expresión elocuente, remece y cuestiona, vincula a las personas y genera identidad. La obra de “mono” González es quizás la más social de todas: nace en la calle; está emplazada en comunas que usualmente tienen poco acceso a la cultura o en hitos simbólicos de la ciudad; aborda temáticas y problemáticas sociales –el trabajo, la familia- e integra nuestro patrimonio e identidad cultural y natural; y muchas veces se lleva a cabo de forma colectiva, en conjunto con la comunidad donde se sitúa. Además, su obra llena de colores es bella, emocionante, penetrante. Todos tenemos derecho a gozar de la belleza y “Mono” González lo permite más que ningún otro. Su arte tiene un impacto profundo e inigualable. (García-Huidobro, 2019).

La campaña que se levantó en torno a la postulación de “Mono” González, buscaba demostrar, a través de los diversos apoyos que se han adherido, que su trayectoria merece ser reconocida con ese premio. Sin embargo, no importa cuántas firmas se reúnan, ni quienes digan con bellas palabras los motivos por los que es un gran artista. Finalmente, la decisión es tomada al interior de cuatro paredes por un grupo de especialistas. Son ellos los que determinan cuáles son los criterios al momento de evaluar y seleccionar.

### 3.2. El Premio Nacional de Artes

El Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio define el Premio Nacional de Artes como “el máximo reconocimiento que otorga el Estado de Chile a la obra de chilenos que, por su excelencia, creatividad, aporte trascendente a la cultura nacional y al desarrollo del saber y de las artes, se hagan acreedores a estos galardones.” Sin duda que para los laureados se trata de un gran honor a su obra y trayecto, pero además, esto se traduce en una ayuda financiera que les permite seguir creando sin tantas presiones económicas. Este galardón no es sólo un diploma, también se hace entrega de una suma que bordea, hoy, los 21 millones de pesos y una pensión vitalicia mensual equivalente a 20 unidades tributarias mensuales (UTM). Por lo mismo, este premio se podría ver como una suerte de jubilación para los artistas. Así lo confiesa Eduardo Vilches, premio Nacional de Artes Plásticas 2019, en una entrevista para La Tercera:

Alabé mucho lo que dijo Díaz<sup>10</sup> de que bendecía cada mes el momento en que iba a cobrar el premio, porque es así, y es bonito, no hay de qué avergonzarse, se lo merece y es un excelente artista. Está bien que el premio ayude en un momento en que la vida se vuelve cada vez más difícil (Espinoza, 2019).

---

<sup>10</sup> Gonzalo Díaz Cuevas, artista visual, académico y premio Nacional de Artes Plásticas 2003.

Sin embargo, para otros más que una recompensa económica se trata de que -una vez galardonados- su obra pueda ser difundida tal cual lo estipula la ley<sup>11</sup>, así lo afirma el Premio Nacional de Artes 2007, Guillermo Nuñez, en una nota en La Tercera: “para mí no es el mayor incentivo del premio, sino que tu obra tenga una repercusión entre todos los ciudadanos” (Espinoza, 2019).

En cuanto a las campañas que se realizan, por mucho apoyo que un artista tenga al momento de ser postulado, la decisión final pertenece, exclusivamente, a un grupo de personas seleccionadas.

Entonces, para determinar al merecedor de este máximo laurel, se crea un jurado<sup>12</sup> que ha estado conformado en las últimas tres convocatorias por el Ministro de las Culturas, las Artes y el

#### 17. Sobre la decisión del jurado

La ley n° 19169 que establece las normas sobre el otorgamiento de Premios Nacionales estipula en su artículo 16 bajo la sección “del Procedimiento” que: “Las deliberaciones del jurado serán confidenciales, como asimismo la información que hayan tenido a la vista para discernir los respectivos premios. El fallo deberá ser fundado, destacando los méritos intelectuales de los agraciados y la trascendencia de su obra.”

Fig. 20

Patrimonio, el Rector de la Universidad de Chile, el último galardonado con el Premio Nacional de Artes Plásticas, un representante de la Academia de Bellas

---

<sup>11</sup> La ley n° 19169 que establece las normas sobre el otorgamiento de Premios Nacionales estipula en su artículo 25 bajo la sección sobre galardonados que “ Además de los beneficios económicos establecidos en los artículos precedentes, el Estado promoverá el conocimiento y la difusión de la obra de los premiados.

<sup>12</sup> Antes de la creación del Ministerio las Culturas, las Artes y el Patrimonio en 2018, el Premio Nacional de Artes dependía del Ministerio de Educación y por lo mismo era criticado por no tener un jurado especializado.

Artes, un representante del Consejo de Rectores y dos representantes designados por el Consejo Nacional de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. En el sitio web del Ministerio se publica el llamado a postular y se indica que “el jurado es soberano en la selección de postulantes y no existe obligación de presentar un informe documentado de los méritos de los candidatos.” Para postular a un artista se debe completar un formulario con los antecedentes personales del candidato y los datos de contacto de dos responsables de la gestión.

Si bien los criterios para otorgar dicho galardón no están especificados, Peters aclara que “la gente que participa en las decisiones quiere reconocer a aquellos que formaron parte de un grupo, de un colectivo, de una historia común que se va distribuyendo según lógicas de vínculos históricos, más bien de trabajo común”. Asimismo, plantea que se trata de un reconocimiento a quienes forman parte de ese grupo o sector y, a la vez, a quienes poseen una experiencia formal como docentes. Para él, los Premios Nacionales son “más bien reconocimientos biográficos de grupos de interés”. Por lo mismo, insiste que el “Mono” y su obra no cumplen con estos criterios, puesto que no son parte de la élite que conforman el mundo del arte o su circuito: el “Mono” no está en la élite, creo que ése es el problema. No es un tipo que esté en los circuitos, porque siempre la élite va a tener un listado enorme de nombres por premiar”. Además, el Premio al ser bianual, es muy posible que muchos artistas que conforman dicha lista nunca reciban este galardón en vida, aún

siendo muy merecedores. Bajo esta lógica, en una nota en La Tercera sobre el Premio Nacional de Artes 2011, titulada *Matilde Pérez y Eduardo Vilches lideran carrera por el Premio Nacional de Arte*, se explica que a partir de esa fecha “La vuelta a la tendencia por premiar largas trayectorias se debe a la inminente necesidad de reivindicar a ciertos nombres de la escena nacional ampliamente postergados”.

Sin embargo, una de las críticas que se ha hecho tiene relación con la autoridad e idoneidad de la elección del jurado, particularmente antes de la creación del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Por lo mismo, las campañas de apoyo resultan esenciales para dar cuenta de otra visión sobre lo que debería ser reconocido y premiado. En otra nota de La Tercera, Luis Prado, académico y ex decano de la Facultad de Artes de la PUC, explica que "no se puede esperar que el jurado tenga un conocimiento absoluto de la escena artística y lo idóneo es que existan canales regulares de opinión" (Espinoza, 2019). En la misma nota, Inés Ortega Márquez, curadora independiente, opina que:

Partimos de la base que el jurado debería ser sensible a la opinión pública y sobre todo a los actores del sector. En el caso de la campaña de *Ciro*<sup>13</sup> quisimos abrir un diálogo en torno a los premios. Nos compete a todos poner en cuestión el estado actual de

---

<sup>13</sup> *Ciro Beltrán* (1965) es un artista visual cuya obra se centra en la pintura y el muralismo. Al igual que *Alejandro González*, ha sido tres veces postulado al Premio Nacional de Artes Plásticas en 2017, 2019 y 2021.

ostracismo, nula transparencia y hegemonía en el que se desarrolla el proceso de selección de los premios (Ibíd.).

Por otro lado, Peters manifiesta la hipótesis de que la obra de González para poder ser reconocida debe, primero, pasar por los filtros de los modelos internacionales de legitimación y, así, lograr reconocimiento de su obra en el escenario del mundo de las artes. Esto se debe, según el sociólogo, a que en Chile, la matriz cultural nacional e institucional está más bien enfocada en los criterios estéticos occidentales del “norte”, es decir los países europeos y Estados Unidos. En México, por ejemplo, las culturas populares son muy relevantes, contrariamente a Chile, donde lo popular no entró en la matriz del ámbito cultural, social y político nacional. Según él, “la matriz institucional chilena siguió un poco con esa lógica de financiar la excelencia artística y desplazar las culturas populares como un elemento financiable y reconocible dentro de las políticas públicas de cultura”. Si bien, Alejandro González no ha realizado exposiciones en galerías o museos de renombre en aquel “norte”, sus pinturas se encuentran en los muros de importantes ciudades europeas y son reconocidas como un referente del muralismo chileno y latinoamericano. En la carta dirigida al jurado del Premio Nacional Artes Plásticas 2021, los tres Premios Nacionales antes mencionados, Sonia Montecino, Julio Pinto y Miguel Lawner, defienden a Alejandro “Mono” González como:

Una referencia indispensable del arte público en Chile, Latinoamérica y el mundo. Y mientras el resto del planeta admira cada vez más a Chile como un referente en arte urbano, la figura central de este proceso encuentra en él su eje unificador, definiendo con su acción parte de la identidad de un movimiento inédito en Chile, el único que no lleva personas a los museos, sino museos y galerías a la gente (VVAA, 2021: 53).

Para Felipe Baeza, hace unos cuantos años que lo popular de alguna manera sí se problematiza desde las artes visuales, “tan sólo hay que observar cómo las temáticas relacionadas con el territorio, la cultura de los pueblos originarios y lo local, están presentes en la mayoría de los certámenes artísticos nacionales y en los envíos a instancias internacionales.” Aún así, advierte que tras el golpe de Estado, el arte fue circunscrito a la industria, lo empresarial e institucional, apartándolo del espacio público popular. Es justamente la crítica de Pabla González, quien advierte que las obras del “Mono”, al no encontrarse en los circuitos del arte, es decir en las galerías tradicionales, en los museos y en la academia, difícilmente va a ser reconocido con el Premio Nacional.

### **3.3. El mercado del arte**

Para la hija menor del “Mono”, Pabla, la falta de reconocimiento institucional tiene que ver igualmente con una cuestión de mercado, “quién vende, de la visibilidad de otro tipo.” De la misma manera, Castillo considera que:

El valor de cambio es algo que está inherente a la discusión sobre arte. Hay un mercado artístico. Hay de alguna manera una competencia por la jerarquía dentro de ese campo entre los artistas. Más aún si hablamos de espacios que son reducidos: el salón, el museo, las contadas galerías, etc. En ese sentido, creo que este intento de abrir un camino más utilitario o práctico para el arte, siempre ha sido motivo de conflicto en Chile.

Para Castillo, existe en la actualidad una disputa por los espacios existentes, en lugar de una lucha o un esfuerzo mancomunado para que esos espacios crezcan, lo que “significaría a la mirada neoliberal, más artistas, más competitividad. Un mercado en donde habría, tal vez, un cierto deprecio del valor económico o el valor de cambio de las obras. Y una serie de prejuicios de ese tipo que se podrían instalar.”



Fig. 21: Galería Taller del “Mono”.

Por su parte, el director y curador de la galería Lira arte público, Esteban Barreras, en su intervención durante el foro sobre arte popular organizado por la Facultad de Artes de la UAHC (2021), lamenta que “el consumo y la apreciación del trabajo sobre el arte y, sobre todo el arte urbano, están muy menoscabados en Chile y en Latinoamérica, por ende, es muy difícil generar este mercado o esta instancia comercial alrededor de esto”. Es una opinión que incluso el “Mono” comparte. En una entrevista para la Revista Paula, explica que el muralismo es menospreciado, porque “no tiene que ver con el mercado, es un arte social. A mí no me pescan mucho las galerías por eso. ¿Qué valor le pueden dar a esto? Las galerías son para vender. Esto no” (Hirane, 2017). De la misma manera, su hijo Sebastián también atribuye la falta de reconocimiento al mercado:

Las galerías no lo quieren vender, porque es un formato extraño, se puede conseguir barato. ¿Dónde está la exclusividad? Para afuera, cuando un artista es muy prolífico, significa que es muy barato. Entonces, ¿dónde está el valor del artista? Es del paleolítico esa apreciación cultural que tienen acá los galeristas. A más exclusiva la obra, más cara. Eso es una tontera.

Este enjuiciamiento a los circuitos del arte, en donde el rechazo al carácter mercantil está implícito, no es nuevo. En el libro *Chile, arte actual* publicado en 1988, sus autores, Milan Ivelic y Gaspar Galaz, explican que en la década de los 60 y principios

de los 70, muchos creadores cuestionaron el rol del artista y el arte, pasando de una postura individualista y ensimismada a una comprometida con los cambios que se deseaban lograr en lo político, social y cultural: “El enjuiciamiento de los espacios tradicionales de exhibición provocó la búsqueda de lugares alternativos que contribuyeran a reunir afinidades, postulados y concepciones comunes” (Ivelic & Galaz, 1988: 18). Esa lucha de las artes se vio desmantelada tras el golpe de Estado, ya que el “Gobierno al no asumir responsabilidad en la circulación y consumo de los productos de arte, deja esta iniciativa en manos de la empresa privada, proyectando al medio cultural los postulados del neoliberalismo aplicados a la economía” (Ibíd.). Es más, los autores exponen en su época algo que, también, se podría aplicar hoy: “Mientras otros países han comprendido que el arte no es ni culturalmente epidérmico ni socialmente periférico, y que debe incorporarse a la sociedad a través de circuitos adecuados que funcionen con regularidad, en el nuestro no ocurre, por desgracia, lo mismo” (Ivelic & Galaz, Op. Cit.: 77).

Otra mirada es la de Denisse Espinoza, quien ha escrito para La Tercera varios artículos sobre el arte, los Premios Nacionales y el mercado artístico. En 2016, explica en una nota, titulada *Reinas y peones: cómo se mueven las fichas del mercado del arte en Chile*, que:

Hoy la producción de estos artistas [Alfredo Jaar, Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, el Grupo C.A.D.A y más tarde Paz Errázuriz y la dupla de las Yeguas del Apocalipsis, formada por Pedro Lemebel y Francisco Casas]<sup>14</sup>, que marcaron el arte de los 70 y 80, es estudio obligado en las Escuelas de Arte y curadores nacionales e internacionales se interesan en sus piezas para incluirlas en exposiciones retrospectivas sobre la época. Lo mismo ocurre con museos y galerías que quieren adquirir sus obras para sus colecciones. Mientras más validados son sus trabajos por el mundo académico, más suben también sus precios en el mercado.

A partir de todas estas opiniones sobre el mundo del arte, se puede entrever la relación que mantienen sus miembros y cómo la existencia de uno legitima y alimenta la del otro. Los teóricos, las instituciones, los museos y las galerías forman un circuito hermético y elitista, es decir una clase hegemónica, en donde el artista popular y su obra no parece tener cabida, por lo menos hasta ahora.

### **3.4. Los premios al artista popular y su arte: reflexiones finales**

El reconocimiento que se le otorga a un artista y a su trabajo, en muchas ocasiones suele ocurrir tras su muerte, concediendo a sus obras un mayor valor. Lo que de

---

<sup>14</sup> Todos estos artistas, cuyas obras políticas no tiene fines comerciales, forman parte hoy del mercado artístico donde sus trabajos están muy bien cotizados.

acuerdo a las lógicas del mercado del arte es cierto, pero no es algo que sólo se traduzca en el aumento del precio, sino que se realiza una nueva valorización en instancias de gratificación y admiración, como la entrega de premios póstumos, discursos testimoniales o de homenaje, y la inauguración de algún sitio con su nombre. Es algo que más de una vez ha ocurrido con la figura del artista popular. Justamente, es así como Peters vislumbra el devenir del “Mono”:

Creo que el “Mono” en algún momento va a entrar dentro del Museo de Bellas Artes. Va a entrar al Bellas Artes, más que al MAC, [Museo de Arte Contemporáneo], como esa figura que logró, efectivamente, constituirse como lo hizo en la literatura Pedro Lemebel, como lo hizo en el teatro Andrés Pérez. Creo que en el campo de las artes visuales va a quedar el “Mono” González como esa figura que no logró reconocimiento en vida y el mundo de la academia que lo va a ver después como un mártir. Un mártir de la visualidad. Lo va a reconocer, lo va a reelaborar, lo va a situar como la figura que es.

De la misma manera, Castillo piensa que en caso de no ser galardonado con este premio “de algún modo eso lo equipara a Violeta Parra y también sería un honor para él”. Aún así, considera que el “Mono” es merecedor del Premio Nacional:

Es un artista que le ha regalado su vida a una causa común, a un compromiso político de toda una vida a personas que han contado con su apoyo, su participación, su compromiso en distintos contextos, en distintas épocas y más allá del territorio nacional. Creo que de alguna forma el premio sería poner justicia a toda esa labor de tantos años.

Considerando los antecedentes de quienes han ganado en los últimos tres certámenes, es probable que el “Mono” no reciba aquel reconocimiento. Si lo que se premia es la excelencia, creatividad y aporte a la cultura y a la disciplina, la clave o más bien el problema, dice el filósofo y profesor de Estética y Teoría del Arte, Rodrigo Zuñiga, “es cómo entender cada uno de esos conceptos y su suma conjunta. No es seguro que signifiquen o impliquen lo mismo hoy que hace quince o veinte años” (Zuñiga, 2017). Que el “Mono” González sea acreedor del Premio Nacional, dependerá por lo tanto de cómo se interpreten esos criterios en las versiones venideras, específicamente, lo que entienda el jurado por excelencia.

Para Peters, el arte popular podría entrar siempre y cuando exista un cambio en “el paradigma de comprensión sobre cuál es el valor de la manifestación artística. Y ese paradigma no lo va a hacer la academia, lo va a hacer la sociedad. La sociedad los va a llevar a tener que elaborar una pregunta a otra”. Es justo plantear, entonces, que si la decisión también pertenece a la sociedad, los medios de comunicación y

las redes sociales como canales alternativos, podrían comenzar a jugar un rol importante para hacer llegar el mensaje al circuito del arte, siempre y cuando la academia deje de hacer oídos sordos.

En su historia, el arte mural ha padecido un menosprecio sucesivo desde los inicios: primero en la Escuela de Bellas Artes, luego con la adopción de los ideales del muralismo mexicano, y, finalmente, con la desvalorización y desprestigio que recibe el arte popular tras el golpe de Estado (después de su renacimiento a través del trabajo de los brigadistas). Si se suma a lo anterior la necesidad constante del mundo de las artes de legitimar al artista y su obra a través de criterios provenientes de los países europeos y EE.UU., se podría cuestionar si el arte con 'a' mayúscula, así como si todos los artistas galardonados con el Premio Nacional, son verdaderamente representativos de una identidad nacional o sólo de una élite hegemónica. ¿No es acaso la figura del "Mono" González quien personifica, justamente, un imaginario colectivo que, plasmando su obra en los muros a lo largo de Chile y en el extranjero, hace que el acceso al arte, al menos el suyo, sea posible para todos? ¿No debería el artista y el arte popular, aquellos marginados por el circuito, tener el mismo reconocimiento que ese otro llamado 'arte culto'? ¿Hasta qué punto se va a desconocer la inigualable trayectoria de este creador que, generosamente y fiel a sus ideales, ha dado tanto?

Alejandro “Mono” González, más que un simple artista urbano, se ha convertido en el padre del muralismo popular chileno, reconocido por las masas, admirado por muchas generaciones a quienes generosamente les ha compartido sus conocimientos y experiencia, ¿no es eso lo que, precisamente, se debería galardonar con el Premio Nacional? Sin duda, son muchos quienes han sido dignos merecedores del reconocimiento y la ayuda que entrega este galardón, pero es primera vez que una figura como la del “Mono” persigue con tanto ahínco ser considerado al mismo nivel que los otros candidatos, con el objetivo de llevar la calle al mundo de las artes, de reivindicar el rol del artista frente a su realidad social, política y económica, tal como se ha intentado desde los inicios del muralismo en Chile.

## **Bibliografía**

### **Libros**

Castillo Espinoza, Eduardo, (2006). Puño y Letra: movimiento social y comunicación gráfica en Chile. Santiago de Chile. (4ª ed. 2016). Ocho Libros Editores.

Errázuriz, Luis Hernán; Leiva Quijada, Gonzalo (2012). El Golpe Estético: Dictadura Militar 1973 – 1989. Santiago de Chile. Ocho Libros Editores.

Ivelic, Milan; Galaz, Gaspar, (1988). Chile, arte actual. Valparaíso – Chile. Ediciones Universitarias de Valparaíso. Universidad Católica de Valparaíso.

### **Artículos, crónicas y entrevistas**

Autor desconocido, (15 de julio de 2011). Matilde Pérez y Eduardo Vilches lideran carrera por el Premio Nacional de Arte. La Tercera. Santiago de Chile. Disponible en:

<https://www.latercera.com/diario-impreso/matilde-perez-y-eduardo-vilches-lideran-carrera-por-el-premio-nacional-de-arte/> [2021, 26 de septiembre]

Acevedo Hernández, A, (29 de Agosto de 1942). “Nuestros Artistas LIII, Laureano Guevara”. Las Últimas Noticias, Santiago de Chile. p.6.

Aravena, Patricio, (13 de septiembre de 2018). Entrevista a Alejandro “Mono” González: “en las poblaciones hay drogas y violencia, pero cuando llega el muralismo y el arte, se construye paz”. Revista Planeo. Disponible en: <http://revistaplaneo.cl/2018/09/13/entrevista-a-alejandro-mono-gonzalez-en-las->

[poblaciones-hay-drogas-y-violencia-pero-cuando-llega-el-muralismo-y-el-arte-se-construye-paz/](#) [2021, 26 de septiembre].

Aparicio, Emilia (2 de julio de 2021). Premios Nacionales de Artes: Mauricio Celedón y “Mono” González, democratización del arte y nuevas narrativas. Entrevista realizada a Hugo Osorio y Catherine Gelcich. Santiago de Chile. Diario digital El Mostrador. Disponible en:

<https://www.elmostrador.cl/cultura/2021/07/02/premios-nacionales-de-artes-mauricio-celedon-y-mono-gonzalez-democratizacion-del-arte-y-nuevas-narrativas/>  
[2021, 26 de septiembre]

Cano, Sara (9 de julio de 2019). Mono González y Perro Seco: cuando ser grafitero también es una profesión a heredar. Castellón Plaza.

<https://castellonplaza.com/mono-gonzalez-y-perro-seco-cuando-ser-grafitero-tambien-es-una-profesion-a-heredar> [2021, 26 de septiembre].

Calabrese, Elisa (20 de junio 2014). La política muralista del Mono. Kilometro Cero. Disponible en:

<https://kilometrozero.cl/la-pol%C3%ADtica-muralista-del-mono-972590c2a430>  
[2021, 26 de septiembre]

Cleary, Patricio, (1988). Cómo nació la pintura mural política en Chile. Revista Araucaria de Chile nº44, 193-195. Madrid – España. Ediciones Michay.

Espinoza, Denisse, (12 de julio de 2019). Premio Nacional de Arte: ¿reconocimiento o jubilación?. La Tercera. Disponible en:

<https://www.latercera.com/culto/2019/07/12/nacional-arte-reconocimiento-jubilacion/> [2021, 26 de septiembre]

Espinoza, Denisse, (12 de septiembre de 2019). Eduardo Vilches, premio Nacional de Arte 2019: "Los comunistas hallaban pituco a Nemesio Antúnez; Balmes nunca lo quiso mucho". La Tercera. Disponible en:  
<https://www.latercera.com/culto/2019/09/12/eduardo-vilches-entrevista/> [2021, 26 de septiembre]

Espinoza, Denisse, (31 de enero de 2016). Reinas y peones: cómo se mueven las fichas del mercado del arte en Chile. La Tercera. Disponible en:  
<https://www.latercera.com/noticia/reinas-y-peones-como-se-mueven-las-fichas-del-mercado-del-arte-en-chile/> [2021, 26 de septiembre]

Espinoza, Denisse (16 de Julio 2017). Alejandro "Mono" González: "Voy al Premio Nacional para instalar la identidad callejera en la Academia". La Tercera. Disponible en:  
<http://culto.latercera.com/2017/07/16/alejandro-mono-gonzalez-voy-al-premio-nacional-instalar-la-identidad-callejera-en-la-academia/>

García, Sofía (2019). Premio Nacional de Artes Plásticas 2019, Mi candidato es. Revista Capital. Disponible en:  
<https://www.capital.cl/premio-nacional-de-artes-plasticas-2019-mi-candidato-es/> [2021, 26 de septiembre]

Gelcich, Catherine; Osorio, Hugo. (2021) Carreras de Artes y Oficios y de Diseño en Artes Escénicas inauguran su año académico con foro sobre arte popular. Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Noticias (21 de julio de 2021). Disponible en:  
[http://www.academia.cl/comunicaciones/noticias/con-ponencias-del-mono-gonzalez-y-adalberto-alvarez\\_carreras-de-artes-y-oficios-y-de-diseno-en-artes-escenicas-inauguran-su-ano-academico-con-foro-sobre-arte-popular](http://www.academia.cl/comunicaciones/noticias/con-ponencias-del-mono-gonzalez-y-adalberto-alvarez_carreras-de-artes-y-oficios-y-de-diseno-en-artes-escenicas-inauguran-su-ano-academico-con-foro-sobre-arte-popular)

González, Cristian (25 de septiembre de 2017). Las 70 primaveras del Mono González. La Hora. Disponible en:

<http://www.lahora.cl/2017/03/las-70-primaveras-del-mono-gonzalez/> [2021, 2 de abril]

González Farfán, Cristian (25 de septiembre de 2017). Las 70 primaveras del Mono González. La Hora. Disponible en: <http://www.lahora.cl/2017/03/las-70-primaveras-del-mono-gonzalez/> [2019, 8 de octubre].

Hirane, Josefina, (24 de agosto de 2012). El muralista inconfundible. Revista Paula. Santiago de Chile. Disponible en:

<https://www.latercera.com/paula/el-muralista-inconfundible/> [2019, 8 de octubre].

Maldonado, Carlos, (4 de mayo de 1972). Capítulo Olvidado de la Pintura Social en Chile. El Siglo (diario Santiago de Chile) p.14.

Miranda, Rodrigo, (11 de septiembre de 2005). Los años combativos de Roberto Matta. La Tercera. Santiago de Chile.

Montesinos, Elisa, (28 de noviembre de 2018). En la mira: Mono González, el rey del persa. El Desconcierto. Disponible en:

<https://www.eldesconcierto.cl/2018/11/28/en-la-mira-mono-gonzalez-el-rey-del-persa/> [2019, 8 de octubre].

Pinto, Camilo (6 de septiembre de 2018). “Mono” González a 50 años de la Brigada Ramona Parra: “Pintamos por los muertos que nos gritan que debemos luchar. El Desconcierto. Disponible en:

<https://www.eldesconcierto.cl/2018/09/06/mono-gonzalez-a-50-anos-de-la-brigada-ramona-parra-pintamos-por-los-muertos-que-nos-gritan-que-debemos-luchar/>  
[2019, 8 de octubre]

Politzer, Patricia, (3 de diciembre de 1971). Roberto Matta y las Brigadas Ramona Parra: un arte sin cuello ni corbata. Revista Ramona nº 6. Santiago de Chile. Quimantú. p. 6 – 9. Disponible en:

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-126088.htm>  
[2021, 12 de noviembre]

Vico, Mauricio (19 de abril de 2017). “Una poética del muralismo de los setenta en Chile y la herencia en Alejandro “Mono” González. El Desconcierto. Disponible en: <https://www.eldesconcierto.cl/opinion/2017/04/19/una-poetica-del-muralismo-de-los-setenta-en-chile-y-la-herencia-en-alejandro-mono-gonzalez.html>[2021, 12 de noviembre]

## **Documentales**

Tamayo, Juan Luis (2013). Frente al Muro. Cap. 2 Brigadas. Valparaíso – Chile. Derecho comunicaciones.

Contreras, Leonardo (2017). Cheques Matta. Grupo Atómica (productores).

Fuentes, Renato y Montes, Álvaro El “Mono” y el primer gol del pueblo chileno. Escuela de Cine Universidad Arcis.

## **Documentos**

Guevara, Laureano (1935) Apuntes personales: Programa para un curso de iniciación a la pintura mural. Véase en Castillo Espinoza, Eduardo, (2006). Puño y

Letra: movimiento social y comunicación gráfica en Chile. Santiago de Chile. (4ª ed. 2016). Ocho Libros Editores. p. 51-52.

Marcos, Fernando; Reyes, Osvaldo (1953) Manifiesto del Movimiento de Integración Plástica Chilena. Santiago de Chile. Mimeo. Véase en Castillo Espinoza, Eduardo, (2006). Puño y Letra: movimiento social y comunicación gráfica en Chile. Santiago de Chile. (4ª ed. 2016). Ocho Libros Editores. p. 62-63.

Siqueiros, David Alfaro, (1923) Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores. El Machete (junio de 1924). Descargado del sitio web: International Center for the Arts of the Americas at Museum of Fine Arts, Houston (ICAA). Documents of Latin American and Latino Art.

(VVAA). Alejandro “Mono” González: Antecedentes postulación al Premio Nacional de Artes Plásticas 2021. (dossier de postulación)

(VVAA). Alejandro “Mono” González: Antecedentes postulación al Premio Nacional de Artes Plásticas 2019. (dossier de postulación)

## **Tesis**

Andrade, Pablo (2015). La ciudad invisible: Imaginario Urbano y Patrimonio en la Sociedad de la Información. Tesis para optar al grado de doctor en Arquitectura y Patrimonio Cultural de la Universidad de Sevilla, España.

González, Pabla. Roberto Matta y Alejandro “Mono” González: Entre muros y cartas. Tesis para optar al grado de Magíster en Teoría e Historia del Arte, de la Universidad de Chile.

## **Sitios y páginas web**

Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. Ley n° 19169: Establece normas sobre otorgamiento de Premios Nacionales.

<https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=30536&idParte=&idVersion=>

Consejo de Monumentos Nacionales (CMC)

<https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/murales-escuela-mexico>

Definición de Fresco

<https://historia-arte.com/tecnicas/fresco>

Festival Urbano Puerta del Sur

<https://festivalpuertadelsur.cl/>

International Center for the Arts of the Americas at Museum of Fine Arts, Houston (ICAA). Documents of Latin American and Latino Art.

<https://icaadocs.mfah.org/s/es/page/home>

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Convocatoria para postular a los Premios Nacionales 2021.

<https://www.cultura.gob.cl/convocatorias/ministerio-de-las-culturas-abre-convocatoria-para-postular-a-los-premios-nacionales-2021/>

Mujeres Bacanas.

<https://mujeresbacanas.com/la-gestora-del-arte-chileno-carmen-waugh/>

## Índice de figuras

Figura 1: “ST” obra de “Mono” González en la galería Lira arte popular (2021). Foto captada por Amanda Ausensi en la exposición Diversxs & Unidxs en la galería Lira arte urbano. Título de la pintura: “ST” de Alejandro “Mono” González.

Figura 2: 1. Capital Social Comunitario. Definición del concepto dada por Tomás Peters durante la entrevista.

Figura 3: 2. Muralismo. Definición actual del arte mural dada por Tomás Peters durante la entrevista.

Figura 4: 3. Nueva dirección en Bellas Artes. Véase en: Castillo Espinoza, Eduardo, (2006). Puño y Letra: movimiento social y comunicación gráfica en Chile. Santiago de Chile. (4ª ed. 2016). Ocho Libros Editores. p. 49.

Figura 5: 4. Un acto solidario. Véase en: Castillo Espinoza, Eduardo, (2006). Puño y Letra: movimiento social y comunicación gráfica en Chile. Santiago de Chile. (4ª ed. 2016). Ocho Libros Editores. p. 53.

Figura 6: 5. Primer mural social. Véase en: Castillo Espinoza, Eduardo, (2006). Puño y Letra: movimiento social y comunicación gráfica en Chile. Santiago de Chile. (4ª ed. 2016). Ocho Libros Editores. p. 53. Murales de la Escuela de México véase en el sitio del Consejo de Monumentos Nacionales:  
<https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/murales-escuela-mexico>

Figura 7: 6. Escuela Muralista de México (1922-1950). Véase en Castillo Espinoza, Eduardo, (2006). Puño y Letra: movimiento social y comunicación gráfica en Chile. Santiago de Chile. (4ª ed. 2016). Ocho Libros Editores. p. 53.

Figura 8: 7. “Ley Maldita” (1948-1958). Véase en Castillo Espinoza, Eduardo, (2006). Puño y Letra: movimiento social y comunicación gráfica en Chile. Santiago de Chile. (4ª ed. 2016). Ocho Libros Editores. p. 60.

Figura 9: 8. Batalla de propaganda de la avenida España. Véase en Cleary, Patricio, (1988). Cómo nació la pintura mural política en Chile. Revista Araucaria de Chile nº44, 193-195. Madrid – España. Ediciones Michay. p. 194.

Figura 10: 9. Brigada Ramona Parra. Véase en Castillo Espinoza, Eduardo, (2006). Puño y Letra: movimiento social y comunicación gráfica en Chile. Santiago de Chile. (4ª ed. 2016). Ocho Libros Editores. p. 78.

Figura 11: 10. Carmen Waug (1923 - 2013). Véase en el sitio web de Mujeres Bacanas. CARMEN WAUGH (1932-2013):  
<https://mujeresbacanas.com/la-gestora-del-arte-chileno-carmen-waugh/>

Figura 12: 11. El nombre.

Figura 13: 12. Hospital del Trabajador. Información extraída de: (VVAA). Alejandro “Mono” González: Antecedentes postulación al Premio Nacional de Artes Plásticas 2019. (dossier de postulación).

Figura 14: 13. Trazado - Relleno. Información extraída de entrevista realizada a Anayka Fuentealba, encargada nacional de las Brigada Ramona Parra.

Figura 15: 14. El primer gol del pueblo chileno. Información extraída de: Politzer, Patricia, (3 de diciembre de 1971). Roberto Matta y las Brigadas Ramona Parra: un arte sin cuello ni corbata. Revista Ramona nº 6. Santiago de Chile. Quimantú. p. 6 – 9. Disponible en:  
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-126088.htm>

Figura 16: 15. El devenir del gol de Matta. Información extraída de: Miranda, Rodrigo (11 de septiembre de 2005). Los años combativos de Roberto Matta. La Tercera. Santiago de Chile.

Figura 17: 16. Puerta del Sur. Información extraída de: <https://festivalpuertadelsur.cl/>

Figura 18: “Mono” González en la Galería Taller del “Mono” ubicada en el Persa del Biobío en Barrio Franklin. Foto captada por Ignacia Palma.

Figura 19: “Mono” González en el Cementerio General de Santiago. Inauguración del Festival Puerta del Sur 2020. Foto captada por Ignacia Palma

Figura 20: 17. Sobre la decisión del jurado. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. Ley nº 19169: Establece normas sobre otorgamiento de Premios Nacionales. Véase en:

<https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=30536&idParte=&idVersion=>

Figura 21: Galería Taller del “Mono”. Foto captada por Ignacia Palma en la Galería Taller del “Mono” en el Perse del Biobío en Barrio Franklin. (2021)

## Anexo 1: Entrevistas

### Entrevista a Alejandro “Mono” González

Audio: Mono.Gonzalez1

**Amada Ausensi (A.A):** Para partir queremos que nos cuentes cómo fue el proceso, cuando te ganas la beca para estudiar en el Liceo Experimental ¿cómo se dio eso?

“Mono” González (M.G): Lo que sucede es que yo vivía en el sur, en Curicó, y yo iba a una escuela básica o primaria de esa época, me acuerdo que era la escuela número uno de Curicó, que ya no existe, hoy tienen otros nombres, y teníamos un profesor que le decíamos el “pelao rubio”, a mí nunca se me ha olvidado porque era de un trato muy familiar y ayudaba a los muchachos a desarrollar sus talentos. Mira un tur... aquí nos van a estar interrumpiendo a cada rato.

[Interrupción / inicio segundo audio]

M.G: Es didáctico, muchas veces no vendí nada, pero hablé mucho, dentro de lo cual educa a la gente. La gente entonces sabe qué es lo que es el grabado, allá es litografía, aquí es un grabado en piedra, acá es xilografía en madera y acá serigrafía [dice apuntando sus obras], entonces es didáctico y distinto a cualquier otro local de los que venden acá, los que venden arte en general nunca explican, a lo más pueden explicar que están vendiendo la obra de un nuevo artista que vale tanto porque tiene tales premios o este currículum... pero en esta parte no es gente que sepa de arte.

Nosotros estamos educando, estamos dando a conocer lo artístico, divulgamos a distintos artistas. Allá tenemos ese pendón, en donde hablamos del CV de ese artista, entonces la gente lee el recorrido para que entienda el contexto. No es sólo dedicarse a comercializar, sino también a educar, que es lo que pasa con el mural

en la calle que yo hago. El mural en la calle también, si está hecho acá en el barrio entonces estamos traspasando lo que pasa acá en el barrio, la cosa territorial. Nosotros colocamos por ejemplo es3 asiento ahí y la gente se sienta, como su helado, conversa y mira la obra, en el fondo estamos mostrando, estamos exponiendo; ve el ventanal, ve las cosas, ve el entorno... hace su tertulia, me encanta eso.

**Ignacia Palma (I.P): Claro y es sacar el arte de los museos, es un paseo**

M.G: Exacto en un lugar público, ese es el sentido. Ese es el proyecto que tenemos con la galería, que ha estado resultado y ojalá -yo sueño-, que en cada uno de estos galpones haya un artista que tenga ese sentido. Ah y lo otro, que sea original, porque tú puedes encontrar obras de arte más allá de gente que las comercializa, pero no son los que lo hacen, acá estamos lo que lo hacemos, entonces aparte de explicar están las identidades, los estilos distintos. O sea, ojalá cada uno de los artistas importantes estuvieran en estos galpones, imagínate para el turismo, como la gastronomía, lo que empieza a desarrollar identidades... ese es el gran proyecto de esta galería. Ya ¿te parece?

**A.A: Me parece. Y volviendo a la pregunta original de la beca**

I.P: Del "pelao' rubio"

M.G: Todo lo que estamos hablando tiene que ver con la primera pregunta que hiciste, ¿sabes por qué? Porque hay algo súper interesante que lo aprende uno cuando es viejo. Yo no estoy tan viejo, pero ya estoy en los 72 años, empezamos a cerrar círculos, que por lo general son etapas inconclusas porque uno siempre se está formando y tiene que ver con la infancia. O sea, estoy pensando en un proyecto de viejo, cuando cerramos círculos en el sentido de que por ejemplo, todo lo recorrido o aprendido nos hace volver a los lugares... Yo empecé a vivir en el barrio Franklin por el año 67 más o menos hasta el 73 que vino El Golpe y de aquí emigré

por un problema de clandestinidad de este barrio. Y ahora estamos volviendo al barrio, pero además se ha desarrollado un mercado y una cosa del arte de todo lo que hemos aprendido.

Cuando yo me vine a estudiar a Santiago fue porque obtuve una beca, pero esa beca no fue casualidad, sino que el profesor del que te hablaba, de arte, me sentó en su escritorio y me hizo trabajar para presentar, porque sabiendo que me decía 'tú tienes talento', es como que hizo entre comillas una "inversión", en el sentido de "prepara esta carpeta bien" y me gané el premio con esa carpeta. Yo era cabro chico, tenía 10-11 años [el cuaderno se ensució, se le derramó el tintero y el profesor lo limpio y ordenó para presentarlo al concurso]. El cuaderno [que llenó y entregó] era de una empresa que financiaba el viaje por 15 días, una semana en Santiago y una semana en Valparaíso. Por primera vez yo dormí en una cama solo.

En ese tiempo en el campo, nosotros teníamos una cama para 3 hermanos, que era... si te dijera cómo era la cama... era una cama de tabla, nosotros hablamos de la "payasa" en ese tiempo, la "payasa" eran unas bolsas grandes, todas las hojas de los choclos se metían ahí (eso ya no se usa) y eso era el colchón, el resto era la ropa, ¿me entiendes? Y por lo general las telas o los calzoncillos, eran los sacos de harina, que eran de... ¿cómo se llama? De Crea (?) los sacos de harina.

Entonces, para nosotros todo eso era normal, pero cuando yo salgo a Santiago por esta beca, no esta beca sino con ese premio esa vez, fue muy interesante porque por primera vez estuve en un hotel, solo en una pieza, con baño privado. Me entiendes? Allá no teníamos baño, era este cuarto al fondo del patio que era un pozo negro. Entonces empieza uno a abrirse mundo y a comparar, yo decía hay otras cosas que no conocía que existen. Hoy día la gente lo puede ver por televisión, pero en ese tiempo no teníamos esa información, estamos hablando que veníamos del campo. Ah estuve en Valparaíso, ver el mar, ver las cosas, para mí fue todo... Llego allá y me doy cuenta que hay un sentido de comparación. Es como lo que

estamos hablando hoy y que le estaba explicando a la gente, que nos vamos a ir a España ahora, vamos a ir a pintar a España y allá me reciben y todo pagado.

Como se te abren las fronteras, se rompen los cercos, aquí estamos hablando de la pregunta tuya que tiene que ver con la infancia, pero también con edad, como que estamos cerrando los círculos o los ciclos, en el sentido por ejemplo de que afuera ahora, así como viaje a Santiago ahora en Europa me atienden todo pagado (pasajes, hoteles, estadía), voy con él como ayudante [su hijo Sebastián], allá tengo otro ayudante, te contratan máquinas, todas las cuestiones. O sea, como que ya salimos a andar al mundo, entonces es otra cosa.

Y yo veo con modestia, porque vengo de modestias. Modestias me refiero yo que ahora estoy de allegado en la casa de los hijos, tengo un cuarto, pero estoy haciendo grabados, estoy haciendo cosas, viajo, viajo con él [Sebastián] y después me voy a mi taller. Pero es por un problema de salud, porque hace poco me intervinieron el corazón por un infarto que me dio. Ya llevo un año en eso. Como que ahora me estoy dando de alta para salir a andar, porque tampoco quiero vivir pegado o chupado en la cama.

Con eso tú puedes recorrer desde la infancia a cómo nos hemos educado, pero además yo soy muralista, entre comillas, pero no tengo título de muralista, sino que ha sido de la práctica en la calle -es parte del acervo cultural que te da la calle-. Pero además el arte, y por eso es que también yo viajo mucho, el arte o el muralismo de calle, no tiene nada que ver con lo que ustedes puedan conocer del muralismo mexicano, es distinto, es muy distinto, son leyes distintas, o sea... pintadas en la calle y en la calle el espectador está en movimiento, no va a visitar. El viajar a estudiar a Santiago significó como el típico migrante del campo a la ciudad.

**A.A: Era la época**

M.G: Exacto, en donde están mayores accesos a la educación, al trabajo, a las oportunidades. En el campo las cosas son más cerradas. Entonces ese primer viaje con este profesor que te marca, que te incentiva, es impresionante. La vocación del profesor o del maestro para levantar o visualizar los talentos de los niños.

Hay errores que se cometen y que yo aprendí, estudié en una escuela que fue la Experimental de Educación Artística, pero esa escuela era para niños superdotados y lo más incómodo es que decían “estos niños tienen talento” entonces uno tiraba una raya y se creía la muerte.

Es muy posible que yo no tenga talento, es muy posible que yo no sea un buen pintor, hay otros que son muy buenos pintores, pero sí hay 2 cosas que la gente tiene que apreciar. Una cosa es lo que uno hace con las manos, la creación y otra cosa es el contexto de vida que ha tenido. Como era mi cama, como era donde dormía o el frío que yo pasaba, las herramientas o materiales que tenía cuando niño, las oportunidades que después tuve cuando empecé a salir del campo a la ciudad. De comparar una cama pobre donde dormían 3 hermanos a tener una pieza... para mí era todo nuevo, podía tener una pieza, una cama para una sola persona, un baño privado y podía ducharme, cuando no tenía nada de eso. Entonces empiezas a comparar y abrir mundo.

He estado en muchos países, he estado en el Reina Sofía, en el museo donde veo el Guernica, imagínate eso ¿eso cómo lo pago?, he estado en El Prado, en el Louvre, he viajado harto y ha sido producto de esto. Pero no sólo es una cosa de pintar, sino que también las oportunidades, por eso que cuando hablo de la “biografía” es en estas cosas.

Hay mucha gente que ha vivido lo mismo que he vivido yo, que migra del campo a la ciudad, que son obreros, que son familias campesinas cuando se hace la Reforma Agraria y empiezan a migrar. Pero algunos han tenido suerte y otros no.

**A.A:** Debe pasar mucho que hay otros niños, incluso compañeros tuyos que también dibujaban bien, pero el profesor no los vio y se pierden oportunidades.

M.G: Exacto, se han perdido en la sociedad

**I.P:** Ese cuaderno que tuviste que preparar para el concurso ¿lo tienes?

M.G: No, incluso eso era con composiciones, con ilustraciones con colorear, todas cosas de niños, pero eso ya no debe existir, imagínate la cantidad de años. En ese tiempo no quedaban los registros que quedan hoy.

Esa es una cosa súper interesante que también aprendí, si ustedes me preguntan por fotos de infancia no tengo, porque para tener fotos había que tener plata para contratar al fotógrafo, y quienes tienen fotos, la clase alta tiene el álbum familiar o algo por el estilo, nosotros no teníamos nada de eso. Hay fotografías del pueblo que aparecían en los diarios, pero álbumes familiares el obrero no tenía. Yo que salí como a las 10.11 años, con esa beca me vine a estudiar a Santiago ya después no volví a Curicó. Una vez que fui con una polola, hace muchos años, reunieron a toda la familia y nos sacamos una foto familiar y para eso tuvimos que contratar y pagar a un fotógrafo, por una foto y por su ida.

Así se puede decir que se arma una biografía, entender el contexto, el recorrido, el origen. Ahora, tampoco estábamos muertos de hambre, teníamos lo mínimo, éramos ocho hermanos y saca la cuenta con el trabajo de un obrero. Hoy mismo, ustedes mismas, suponiendo que tengan ocho hijos ¿cómo vas a educar ocho hijos? Entonces en ese tiempo existía mucho la solidaridad familiar, los hijos se repartían en la familia, el que tiene menos hijos recibía sobrinos, 'mándamelo pa' acá, aquí va a trabajar, va estar en el campo, aquí por último tenemos frutas y legumbres', se repartían, se ayudaban.

Hoy los valores de la sociedad son distintos, el individualismo. Hoy tú dices 'ya, me puedo hacer cargo de uno pero por un año... no toda la vida'. Hoy día nadie va a tener ocho hijos, uno o dos, porque no es sólo alimentarlos y educarlos, sino que también uno mismo se tiene que desarrollar, esta sociedad está muy competitiva.

En el fondo yo fui una suerte dentro de los ocho hermanos por salir, rompimos el cerco. Este es un cerco entre la pobreza, romper el cerco de la pobreza o el cerco de las oportunidades

**A.A: ¿A qué se dedicaron tus hermanos?**

M.G: Se repartieron. Cuando uno terminaba cuarto medio, existía en los liceos de educación gratuita, 2 o 3 años de lo que se llamaba la carrera para ser "normalista", profesor normalista, entonces entraban a la Escuela Normal y uno se especializaba para hacer clases por uno o 2 años, a diferencia que ahora entras a estudiar pedagogía por 4 o 5 años. Hoy día no existe ser profesor normalista. La mayoría de mis hermanos fueron profesores, muy buenos profesores de educación básica. Tres o cuatro están trabajando, a punto de jubilar, han hecho su vida y también han superado... no digo la pobreza, están con sus limitaciones, pero ya no con esa precariedad que vivimos cuando éramos chicos. De hecho, eso que yo les hablaba de la cama, del dormitorio, muchos de mis hermanos no lo conocieron. A veces le converso a mis hermanos de cómo éramos cuando chicos y no lo recuerdan porque no lo vivieron así

**I.P/A.A: ¿Tú eres el mayor?**

M.G: El segundo o tercero. Ah y eso es otra cosa súper difícil, la relación entre los hermanos cuando se tienen que defender unos con otros. Una cosa es con los de afuera, se defienden como núcleo para sobrevivir como familia, pero dentro era dura la pelea entre los hermanos, por ejemplo si éramos 3 durmiendo en una cama el más fuerte se llevaba siempre toda la ropa y el otro quedaba cagao' de frío.

Esas son cuestiones que al final van produciendo ciertas distancias, siempre el más fuerte va sobreviviendo y el más débil va perdiendo. No es que así deba ser la vida, así no debe ser la vida y eso no es lo que sueño para mis nietos, para mis hijos. De ahí viene también, para que se entienda, lo social, el trabajo social.

El trabajo social mío no sólo está en el contenido de la obra de lo que uno hace, sino también en la actitud de cómo entrego en la vida, por qué pinto los murales, por qué salgo a la calle, por qué estoy preocupado de las cosas sociales, etc. Es porque vengo de esa cosa, no estoy hablando sólo de la conciencia social de origen, sino que también de la dignidad de ese origen y de cómo vives. O sea, yo podría en este momento ganar mucha plata trabajando para una gran empresa y vendiéndome. Pero la dignidad de cómo hago estas cosas le da también contenido.

La biografía es para poder entender la obra, la seriedad del trabajo que se ha hecho, la persistencia, la continuidad de la obra que se ha hecho, se va entendiendo del origen de donde uno viene. Porque el mejor ejemplo que le puedo entregar a mis hijos es ser persistente, vencer los obstáculos.

Cómo nosotros solidariamente tenemos que pensar en los cambios sociales o en una sociedad más constructiva, más solidaria, más equitativa, más justa. Si bien vendo las obras acá, porque tengo que vivir, pero el precio es más barato o a veces incluso lo regalo. Pero llega un momento en que tengo que vivir, tengo que llevar plata para la comida o darme un gusto. Esto para que entiendan el sentido de la biografía.

**A.A: Por eso nos interesa tanto tu biografía, porque sirve para eso, para entender mejor la obra y tu proceso artístico**

M.G: Claro, por ejemplo, hay una cosa súper interesante y que ahora lo tengo más claro, porque tengo que dar mañana una charla en Inacap del proceso de la obra.

A lo mejor yo no soy una persona que tenga talento o que sea muy buen artista, yo sé que hay otros que son mucho mejores artistas, pero sí tengo conciencia de la historia o del tiempo en que he vivido este proceso, entonces por lo tanto te fijas en que hay un proyecto personal pero que también es colectivo, o sea, esta galería no es mía (para mí, para vender mi obra, para mi ego), sino que participan otros.

El mural de afuera no es 'el mural del Mono' hay varios otros que pintaron ahí. Ahora tenemos un proyecto en el Cementerio General, para convertirlo en un museo a cielo abierto, y es un proyecto donde voy a pintar yo un mural, pero no es el proyecto del Mono, sino que van a ir 10, 15 o 20 artistas; en 3 años, que se hagan 10 murales por años, va a haber 30 murales más. Ahí es cuando te digo que estos son proyectos sociales y en esos proyectos sociales es donde estoy involucrado. Entonces no está en abrirme camino sólo en lo personal, sino que también en lo colectivo. Ahí es cuando yo digo 'es un sueño colectivo'.

**I.P: tengo la impresión de que eso colectivo, eso social es muy tuyo, muy personal**

M.G: Es por la historia vivida. Ah! Incluso hasta en el amor. En serio, porque uno quisiera haber tenido pareja toda la vida, pero la inestabilidad económica, las situaciones políticas inestables, la dictadura... ¿entienden? Muchas veces me han dicho '¿oye, pero has tenido tantas pololas', y no, es porque a veces no hemos tenido plata y a veces esas cosas producen inestabilidades en las relaciones, o lo viajes, o las inseguridades en la época de la clandestinidad.

Yo tuve peleas y separaciones de decir 'oye andai' peliando y luchando por otra gente y acá arriesgando a tus hijos' y yo estaba luchando también por los hijos, por eso es que estaba en contra de la dictadura. Entonces eso también es para entenderlo en el contexto. De hecho, me acostumbre más a trabajar en mi taller en soledad, en silencio y solo, incluso sin horario. En todo espacio donde uno vive está creando, sea el comedor, el baño, la cocina, para mí la cocina es la oficina, entonces me cocino y por mientras estoy dibujando. En un hogar normal eso no es así.

**A.A: Retomando lo otro, ganaste cuando chico este premio para viajar a Santiago y Valparaíso (...)**

M.G: Eso me abrió la posibilidad de presentarme a... Había unos exámenes de admisión en la Escuela Experimental de Educación Artística. Iban a presentar a mi hermano mayor, pero mi hermano mayor se había pasado la edad, tenía como 16 años. De hecho, yo estaba justo en la edad, pero no había vacante para el curso que yo venía, que sería como el sexto o séptimo de hoy día, en ese tiempo existía hasta sexto básico y después hasta sexto de humanidades, sería como eso, primero de humanidades, y me dicen que no hay vacante, que tendría que repetir, hacer de nuevo el año y yo dije bueno, con tal de salir de allá y mi papá también, entonces preferí repetir y por eso salí tarde de la escuela.

De hecho, el otro día estuve sacando la licencia media, tenía que presentarla por un trabajo en la Usach que estamos haciendo un seminario, una cosa así, y mi hija me ayudó a sacarla y me dice 'oye, que erai' mal alumno', porque pasaba con un 4,5 apenas. Y es verdad era mal alumno, pero no era mal alumno, no tenía plata, nunca tuve cuaderno, siempre tuve hojas sueltas, nunca tuve libros, nunca tuve bolsón. Yo viví solo, sin la familia, mi familia estaba en el campo, mi papá nunca supo cómo entré a la universidad. O sea, hay toda una historia ahí, muy fuerte.

**I.P: Esa soledad a esa edad, estar muy lejos de la familia y de lo que uno está acostumbrado a ver (...)**

M.G: Exacto, imagínate, desde los 11-12 años hasta los 16 años y sin cuadernos, sin plata... hay toda una historia fuerte, pero también con deseos de superarla. Había un camino que tomar ahí. Encontrarse con lo fácil e irse pa' allá, que tampoco era tan fácil, porque éramos 8 hermanos. De hecho, me pasó en un momento dado en que yo volví al sur y mi papá me dijo 'tú ya saliste de la casa, no puedes volver

a la casa, te las arreglaste solo todos estos años y vas a tener que seguir arreglándotelas solo, es así'.

Ahora, no es que hubiese sido malo mi padre, es que la realidad era así. Incluso hay muchos escritores de esa época, Máximo Gorki, Panaia Estrati (?), etc., que relataban todas las historias vividas en estos países pequeños y pobres, en donde estaba la migración del campo a la ciudad. El campo en esa época para entenderlo, después viene la Reforma Agraria con Frei en el 67' (?) pa' delante, pero el campo era un latifundio, el latifundio era de una pobreza, de una explotación.

A mí me tocó vivir eso, la reconversión del campo a la ciudad, pero también del latifundio, de ese feudalismo, de esa pobreza extrema a lo que empieza a haber en la Reforma Agraria, que no nos tocó a nosotros, a mí generación o a la generación de mis padres, le vino a tocar a la otra generación.

**A.A: ¿Y cómo fue la experiencia de estar en el Liceo, más allá de la precariedad que describes?**

M.G: Fue la familia. Hasta el día de hoy me encuentro con mis compañeros. Yo llegué a un internado, pero resulta que el internado, con la precariedad que tenía, estuvimos como 2 años internos, entonces yo tenía mi cama, baño, no tenía que salir a andar, pero viene el terremoto del 60' y se cae el internado. Entonces dicen que todos los niños se tienen que ir para las casas de los apoderados ¿y qué apoderados tenía yo? En el campo... mi abuelo vivía en Nos, eran inquilinos de fundo aquí en Nos (a la salida de San Bernardo), entonces yo llegaba pa' allá y ellos apenas tenían para ellos, imagínate una carga más... y más encima tenía que viajar y llegó un momento dado en que no tenía para el pasaje, aunque pagara escolar... pero además ¿y el almuerzo? Y ahí empiezan los conflictos... o me voy de regreso a mi pueblo o apechugo aquí. Siendo chico yo empecé a apechugar acá. Pero además ya estaba militando en la Jota, ahí estaba la familia que te afianzaba, si no

tenías que comer en una casa ibas a otra o los compañeros te llevaban un pedazo de pan.

### **A.A: Te fuiste quedando entonces con los compañeros, no dejaste el Liceo**

M.G: Exactamente. De repente le decía a mi hija, no es que yo hubiera sido tonto o mal alumno, no tenía las condiciones para estudiar, para hacer las tareas, para hacer las cosas. Y de hecho, yo era buen alumno en matemáticas, en todas las cosas, pero no tenía las tareas. Me habría gustado haberme sacado un 7 en todas las cosas, me hubiera dedicado, pero no tenía las condiciones, en la comida, el alojamiento, los pasajes... de hecho, después que salí del Liceo con cuarto medio, con ese promedio 4,5, creo que los profesores me pasaron, porque de repente yo no sé nada de química y me saqué un 7, era para dar el promedio, porque me dedicaba a puro dibujar también, me era más fácil dibujar y pintar en la muralla que estar pintando en un papel que no tenía.

En la muralla con carbón o cualquier cosa puedes pintar -también ahí para que se entienda el muralismo-. Pero además, viene otra cosa, gano una especie de beca, libre de aranceles para pagar la universidad en la Universidad Católica, entré a la Escuela de Artes de la Universidad Católica.

### **Entrevista a Alejandro “Mono” González 2**

**Audio: AlejandroGonzalez2**

**Duración: 46:52**

Amanda Ausensi (A.A): Dices que ambas obras fueron realizadas en el año 2007 como parte de una exposición. ¿En qué contexto realizas esas piezas y cuál fue la motivación para producirlas?

“Mono” González (M.G): Esa exposición se hizo en la Biblioteca de Santiago, en una sala muy bonita que tienen del segundo piso, pero que está distante del público que va a buscar libros. Fue una exposición de muchas obras, de las cuales 4 o 5 estaban guardadas.

Por mi experiencia me invitaron a ser docente en la Arcis y trabajé muy bien con los alumnos. Alumnos que estaban becados, que tenían problemas económicos y había algunos que nos los dejaban dar exámenes porque estaban con deudas y yo conversé con Daniel Núñez -creo que estaba de Secretario General en ese tiempo- y la Rectora, para decirles que quería ayudar a solucionar ese problema y ofrecí hacer un canje de obras, como patrimonio para la Universidad. En ese tiempo estaba inestable el asunto, pero no se pensaba que iba a quebrar o que se iba a cerrar... Y aceptaron [mi propuesta], no sé qué precio les pusieron, pero yo entregué 4 o 5 obras, que fueron de esa exposición en la Biblioteca de Santiago, eran cuadros grandes, incluso había unos mucho más grandes, trabajos muy limpios, muy gráficos y bueno, quedaron dentro de la Universidad.

(...)

A.A: ¿Cómo reaccionó por ese gesto tuyo?

M.G: Fui con él a instalar los cuadros, no es problema, incluso yo podría haberlo hecho por él y por muchos otros estudiantes, además que las obras yo nunca las guardo, para qué las quiero...

A.A: Pero ¿qué te dijo?

M.G: Hasta el día de hoy está muy agradecido y sigue siendo como un referente en ese sentido, a mí me da vergüenza y me da no sé qué contarle, porque las cosas son así no más, eso no está hecho como para que... ahora, cuando me dijeron que habían rescatado las obras, me pareció interesante la historia, el recorrido... además que esos bastidores no son telas hechas por profesionales, esos bastidores los hice yo.

(...)

Lo que más me duele de esto dejó todo botado, el quiebre de la Universidad me dejó muy dolido por los estudiantes y porque, además, era una Universidad crítica muy interesante, en el fondo, habría sido muy interesante que continuara una universidad de ese estilo, yo estaba muy identificado con ella, con la Escuela de Cine, incluso yo preparaba bien las clases, me entusiasmaba, aprendía con los alumnos.

A.A: De hecho, en ese correo que envías, te refieres a tus años de docente en la ARCIS como “la mejor época, con alumnos extraordinarios”.

M.G: Pero si hicimos una exámenes de actuación, de montaje, de puesta en escena buenísimos, o sea yo con aplausos, yo estaba feliz, incluso veía que estos muchachos era como mostrarlos a un público mucho más amplio. Muchas veces conversé con Daniel Nuñez y con “Margota” de poder sacar la universidad para afuera, o sea tenía una calidad de alumnos muy buena.

A.A: Y sobre tu trabajo y metodología como docente y la relación con tus estudiantes ¿podrías contarnos más sobre eso?

M.G: Yo trabajé muchos años en cine con muy buenos directores, con Andrés Wood, Ricardo Larraín, Jodorowsky, películas que ya tienen veinte tantos años de antigüedad, entonces soy como una de las primeras generaciones de trabajadores de cine ya más profesionalizado, por lo general la gente que trabajaba en escenografía tanto en cine como en televisión, era gente que venía de la construcción, carpinteros, etc., yo venía del teatro, venía de la escenografía más el asunto del arte. Por lo tanto, el cine o el trabajo que nosotros hacíamos era de mucho ingenio y de mucho aprendizaje sensible, no éramos carpinteros ni maestros ‘chasquilla’. Por primera vez incluso, gente de las bellas artes como Juan Carlos Castillo, Lepe, etc., pasaron a ser directores de arte. (...)

Entonces, lo que yo hacía en clases en la U. era prácticamente traspasar esa experiencia de trabajo, conocimientos de los materiales, conocimiento de la ligazón de las artes visuales con el cine y del teatro con el cine. Yo estudié Diseño Teatral, entonces de ahí viene, no estudié pintura, no estudié mural, eso viene de la calle,

esa es otra escuela. Trabajé muchos años en el Municipal pintando telones de teatro, de ópera y ballet. En el fondo, esas cosas les transmitía a los alumnos, la práctica.

(...)

A.A: Decías que como docente, le diste bajada a toda tu experiencia en el mundo audiovisual y eso lo llevabas al aula ¿podrías hablar un poco más de cómo era particularmente tu metodología en esas clases?

M.G: Lo primero que me daba cuenta cuando los muchachos entran a estudiar cine (y artes en general), ellos parten con lo más conocido, los que estudian cine piensan en Hollywood o piensan en las grandes producciones y no se dan cuenta que cuando salen a terreno se van a encontrar con que no tienen presupuesto y que tienen que inventar para producir, tienen que aprender a producirse y para eso hay que procesar mucho el ingenio y en Chile, nosotros trabajamos muchas películas y efectos con mucho ingenio, más que con tecnologías. Entonces el ejercicio era mostrarles una escena y preguntarles cómo se imaginan que se hizo y después, yo les explicaba cómo lo habíamos hecho, todos los pasos que dimos para llegar a hacerlo, con qué material (dónde lo conseguimos) y con cuánta plata lo hicimos. Entonces era un proceso creativo para resolver un problema, que es lo que hacemos con la pintura o lo que a mí me pasa con el mural, hay un muro y tengo que decidir cómo lo enfrento, qué herramientas o qué mecanismo ¿me entiendes? Es ese el proceso, entonces en el fondo era muy teórico y práctico. Las puestas en escena de sus problemas, cuando nosotros hacíamos el examen, el examen era poner en escena una obra pequeña de ellos y ver cómo la resolvían, con qué ingenio, con qué materiales, cómo los conseguían y cómo lo podían hacer. O sea, partir de la base que no tenemos nada, ese era mi trabajo y era bien interesante, porque además ayudaba a descubrir materiales, a producir ingenio y ayudaban a los muchachos a abrirse, a no tenerle miedo al cómo resolver los problemas. Y en la medida que los van resolviendo, van reconociendo materiales, van descubriendo

cosas y van encontrando respuestas, esa es la tarea. Y esa era la metodología, muy práctica y además transmisora de experiencias.

Me interesa mucho lo que tiene que ver con la historia, aceptaba y me entusiasmaba el cine que tenía que ver con la historia de país, porque de alguna manera la he vivido yo y podía aportar, y además incentivaba a dejar un mensaje. Ese era el concepto o metodología que yo aplicaba con los alumnos también, reconozco que era un curso bastante... no digo político, pero sí histórico, respecto a contarles y traspasar a los niños la experiencia de porqué me involucré en películas con historia de país y de memoria. (...) Son cosas que nosotros de alguna manera a través del arte tenemos que hacerlo, no digo que sea panfleto, si tú miras las 2 obras que tienen lo que menos quiero es que sean panfleto, que no sean cosas obvias, en ese sentido, lucho por la metáfora visual, por el contenido, por la poesía, por esa magia que debemos tener para decir las cosas, no tiene gracia de otra forma.

A.A: Sobre los estudiantes, resaltaban que eran alumnos extraordinarios ¿como fue tu relación con ellos, por qué te quedas con esa idea?

M.G: (...) Un problema fue que muchos muchachos no tenían buena base, cuando comencé a mostrar películas chilenas ellos veían películas de afuera y conocían poco del cine chileno, lo mismo pasa en bellas artes. Yo les hacía ver cine, por lo menos una vez a la semana les mostraba una película chilena y la analizábamos, la desarmábamos. Tiene que ver mucho con la identidad, cómo nos vamos armando una historia país, historia nuestra, cultura propia.

Agradezco haber hecho esas clases, estoy retirado de eso ahora, no por la edad, sino porque me dediqué a las murallas y salir a andar al mundo. Siento que de alguna manera el cine me ayudó muchísimo en la imaginación y en el conocimiento, conocí a cineastas que admiro mucho. Tenemos que ser amplios de conocimiento, siempre considerarse un ignorante para poder seguir aprendiendo.

Yo no tengo título, las Universidades en Chile te exigen tener título, ese ha sido un problema y trabajo más afuera del país. Me invitaron 2 Universidades a hacer clases en el 2020 y como no tengo el título me decían que no se puede y no hay problema,

pero a mí me encanta hacer clases, dar charlas y producir conversatorios, creo que algo podemos transmitir de lo aprendido o de la experiencia, pero bueno... Ya tiré la toalla, me dedico a hacer lo que tengo que hacer, no andar golpeando puertas para hacer clases.

Yo estudié del 67 al 70, abandoné la carrera en el 70 porque me dediqué por entero al gobierno popular hasta el 73, pero vino el golpe... Y en el 83 volví a reincorporarme a la Universidad, hice todo el año y empezaron las protestas, fue el año en que se iniciaron las protestas antidictadura y me volví a involucrar en la clandestinidad, entonces al final, abandonaba la carrera por meterme a la cosa política. Ahora estoy en conversaciones con la Universidad para ver los ramos y cosas que me faltan para terminar, para no dejar las cosas sin terminar, porque lo que más les exijo a mis hijos es que saquen su título y hagan sus diplomados y magíster, tengo que dar el ejemplo. Es muy importante sacar el título y terminar la profesión, la política y la historia me absorbieron más ¿me entiendes? Eso fue un problema, pero tampoco me incomoda, son decisiones que tienen que ver con la historia. (...) O sea, uno tenía que tomar opciones, o las escuela o meterse a la calle, a donde estaban las cosas, elegí la calle y la escuela mía ha sido la calle, ha sido el trabajo político y eso me ha nutrido para la creación. Entonces, en eso también me da cierta felicidad, porque al fin y al cabo no te digo que uno es autodidacta y sea auto-formado, porque nos hemos formado en colectivo, somos producto del colectivo.

### Entrevista a Pabla González Ruiz, hija de Alejandro “Mono” González y Magíster en Historia del Arte

**Audio: PablaGonzález**  
duración: 2:10:50

Ignacia Palma (I.P) ¿Qué nos podrías decir sobre el “Mono” González como artista, como figura pública, qué piensas de él?

Pabla González (P.G): Como artista admirable absolutamente. Tiene una capacidad de desarrollar cosas de la nada que lo he visto pocas veces. Más allá que sea su hija o no. Veo a otros artistas y conozco otros artistas y se da cuenta que el proceso creativo que tiene es impreso.

I.P: Con otro tipo de muralista ¿qué comparación podrías hacer?

P.G: El “Mono” es muy espontáneo. Tiene una preparación. De decir, ya, por ejemplo “voy a trabajar tal muro, mide tanto por tanto”. Vamos en la micro conversando y me dice: “Ya, ya sé lo que voy a hacer. ¿Tienes un papel?”. Y empieza a bocetar. Y con medidas y todo. Es súper matemático para preparar esas cosas. Es súper matemático para sacar las cuentas, la composición, cuánta pintura va a ocupar, cuáles son los colores que va a ocupar, dependiendo de la calidad del muro, de la textura del muro o de qué está hecho el muro. A mí eso me impresiona. Me parece demasiado admirable. Su capacidad de organización.

Podemos estar hablando de algo súper cotidiano y de repente se le ocurre una idea. Constantemente la mente de él está trabajando. Estaba en el hospital, cuando le dio un infarto, y seguía. Necesitaba dibujar y leer, nada más. Me pedía libros, me decía: “necesito tal libro, porque se va a relacionar con el mural en tal sentido”, de ahí iba sacando frases e ideas.

Amanda Ausensi (A.A): En cuanto a su ideología, carga valórica, los contenidos que trata...

P.G: Nosotros igual chocamos mucho en eso. Siento, a veces, que se suaviza un poco. Yo soy más radical dentro de toda mi familia. También lo entiendo, porque está más viejo. Quizás antes podía arriesgarse más a tener un discurso mucho más marcado y ahora no tanto.

A.A: ¿Qué ves que le faltaría para marcar más o ser más radical?

P.G: Con todo esto del 18 de octubre y esas cosas, el “Mono” se demoró harto en entender lo que estaba pasando. Tiene una capacidad de reacción, con las cosas que están pasando en el momento, más lento. No las asimila al tiro. Después de que pasan los días, empieza a asimilar ... Yo creo que eso tiene que ver con la vejez. Como que él hizo lo que tenía que hacer de alguna forma.

Ahora, está mucho más creando que marcando discursos. Sus discursos van por otras partes.

I.P: ¿Tú crees que la política ya no es tanto...

P.G: Sí. Sigue participando activamente en el Partido Comunista (PC), sigue asistiendo a reuniones. Conversamos mucho de eso. Pero también ha tomado una cierta distancia, porque cree que son los jóvenes los que tienen que hacerse cargo de eso. Por ejemplo, el año pasado le dieron la medalla de honor Emilio Recabarren y no le dijo a nadie. Me llamó a mí. Fuimos. Después de eso, nos pidió que lo acompañáramos a una reunión de La Jota. Él daba una charla para impulsar los nuevos tiempos que venían dentro de las Juventudes de la BRP.

I.P: Las temáticas hoy en día del “Mono” ya no están tan relacionadas con política. Decías que se había ido suavizando.

P.G: Sí, porque está en un estado más contemplativo del entorno y de los lugares que visita.

A.A: ¿Tú sientes que está con una intención más estética, más de belleza que con un fin político?

P.G: No, no sé si de belleza, pero sí de rescatar el entorno. Por ejemplo, en Lota, rescatar la historia de Lota. Es político, pero no radical. Esa es la crítica que le hago

yo. Cuando fue a pintar al cementerio en Bolivia, fue justo para las fechas del 31 de octubre, primero de noviembre... Trata de empaparse del entorno. Entonces, antes de viajar me hizo buscar un montón de información. Después, llegar allá, empezó a preguntar historias del lugar. Está en eso, en rescatar el patrimonio del lugar.

Mi crítica va en cuanto al activismo de los sucesos políticos actuales que él lo hace muy desde lejos. Hace varios años que lo estamos molestando con mis hermanos, porque le decimos que es guerrillero de escritorio a estas alturas.

I.P: Y como figura pública, ¿qué rescatas de él? Una cosa es ser artista, pero después está ese artista que está en el espacio público.

P.G: Como artista es una cosa y como figura pública es otra. Porque, ahí, ya tiene un rol más político. Cuando lo entrevistan, se manda sus buenas frases para el oro. Nosotros siempre lo conversamos. Hay una predisposición a reflexionar las cosas antes de que salgan estas entrevistas. Nos damos diferentes ideas.

I.P: ¿Qué piensas tú de esta figura pública?, porque es tu papá.

P.G: Es difícil. Es difícil salir con él. Uno quiere ir a almorzar tranquila y no puedes. Mucha gente se le acerca y no es que sea molesto, pero hay una cuestión de ego ahí súper fuerte. Tiene un ego súper grande. Y en eso, abandona ciertas cosas que debería preocuparse como padre por ser esa figura pública. Él lo tiene súper claro y lo hemos conversado un montón también. Para él era mucho más importante: primero estaba el partido, segundo está ese artista y ya último la familia.

corte: 17:39 - 23:11

(Pabla habla sobre la relación de familia, su relación inexistente con su papá)

I.P: ¿Qué nos podrías contar sobre la vida del "Mono": su vida en el campo?

P.G: No vivía en el campo, campo. Si era una familia bien compleja, porque su papá viajaba mucho, era sindicalista, obrero. Se lo llevaron detenido varias veces en la época de Ibáñez del Campo. Tampoco tuvo un papá muy presente. Eran muchos hermanos y la típica de la época es que te repartían por todos lados. Lo bueno que tenía la mamá del “Mono”, que curiosamente mis papás son primos, muy lejanos si, la mamá de mi papá y la mamá de mi mamá son primas. Ellas vivieron juntas en algún momento en el campo en esta repartición de hijos que era usual. Entonces, en esta repartición de hijos se dieron cuenta de que el “Mono” tenía este dote, este talento artístico. Y lo mandaron a Santiago a la Experimental Artística.

I.P: Tengo entendido que él se gana una beca para esta escuela y venirse a Santiago.

P.G: No se gana una beca. Lo traen, lo postulan como cualquier niño y él tenía que ingresar, no me acuerdo si a sexto básico o algo así, pero no habían cupos para sexto. Él quería quedar a toda costa e insistió e insistió, lo pasaron al curso anterior y repitió un curso. Alcanzó a estar un año. Eso fue en el 67 o 69, ya no me acuerdo. Vino el terremoto y ahí se acabó el internado, porque el edificio quedó destruido. Y el “Mono”, la única opción que tenía para quedarse en Santiago era irse donde unos tíos que tenía muy lejanos en Nos. Irse de Nos a la Experimental artística era como la vida entera.

I.P: ¿Qué más sabes de esa época del cambio del campo a Santiago?

P.G: Como digo, no era tan, tan campo. Cuando él estaba aún con su mamá en Curicó, le ayudaba a hacer volantines o a repartir almuerzos y le daban una propina. Era bueno para ir al cine, ir a la matiné. En una de esas se perdió un día, porque se puso a perseguir un circo. Tiene historias súper extrañas de pueblo chico más que de campo.

De hecho, la relación con los animales era súper distante hasta que empezó a vivir de nuevo con nosotros.

(En la Experimental) Me contaba que dibujaba harto con tinta china o que se le daba vuelta el café y cosas así anecdóticas. Pero tampoco había mucho para poder hacer. Era EL cuaderno que tenía. A veces no tenía ni zapatos. Entonces, tenía que esperar que el otro hermano llegara del colegio en la mañana para que él pudiera ir en la tarde y cambiarse los zapatos.

I.P: Entonces, llega a Santiago y luego parte a Nos

P.G: Claro, ahí se enferma. Le da tifus, luego se mejora y siente que está perdiendo esto de ir al colegio que era lo primordial para él. Toma una decisión bien extraña. Porque el “Mono” vivió muchos años en la calle. (10 u 11 años). De hecho ahí, ya era militante del PC de Curicó. Toma la decisión de dejar Nos, tampoco había plata para el traslado, para ir al colegio y vivía en la calle.

corte 28:10 - 29:12

El “Mono” vivió en la calle hasta que terminó la enseñanza media, nunca dejó el colegio.

P.G: Y en la calle aprendió muchas cosas de sobrevivencia que yo creo que hasta el día de hoy las usa y que le sirvieron demasiado en la clandestinidad. Si no hubiese sido por ese periodo, yo creo que en clandestinidad quizás no hubiese sobrevivido. En la calle siendo tan chico, aprendes un montón de cosas: desde pelear en la calle, poder defenderte que es lo primordial, de generar estrategias para poder salir adelante, sobrevivir, cómo vas a comer, qué vas a comer, en qué momento.

Más que un espacio público, es habitable.

Después de eso, el “Mono” conoce a la familia Barnechea. La familia Barnechea es fundamental. Esa es como la familia del “Mono” en realidad. (Esto antes de que entre a la universidad).

Susie Barnechea lo invita a su casa. Y en su casa la mamá... Esto era un matriarcado, no había papá ni nada de eso. Muchos hijos, todos buenos para el arte y para conversar, leer, estudiar ... Y la mamá, la Mena, se transformó en la mamá de mi papá. Y ella le dice: "tú no puedes estar viviendo en la calle. Ahí hay una pieza, ármate tu estudio, aquí no hay para comer, pero nos podemos arreglar con lo que tenemos, entre todos aportamos." Y ahí se fue a vivir donde la Mena. Ella lo recogió.

Corte: 31:32 - 32:28

P.G: Esta familia fue fundamental para que el "Mono" se desarrollara, porque yo creo que nadie le había dado el impulso ni el espacio para poder hacer lo que quería hacer. De ahí postuló a la Católica en arte y se ganó una beca. El problema es que esa beca le pagaba el arancel, pero no tenía plata para la micro, para comer y estaba en "la China". La familia Barnechea vivía en Roberto Espinoza, como en Franklin, y se tenía que ir caminando hasta Lo Contador. ... Al final no le dió. Estuvo unos meses. Después estuvo como un año sin hacer nada. Se encerraba, pintaba, dibujaba, qué sé yo.

Hasta que la Mena le dijo: "ya, usted mijito tiene que cortar esto, tiene que parar, porque si no, no va a llegar a ninguna parte. Va a tener que ingresar a la universidad de nuevo". Ahí fue cuando postuló a la U. de Chile. No sabía si entrar a arte todavía o qué. No sé si fue Fernando Marco que fue su profesor en la Experimental o la misma Mena, pero lo presionaron a sacar una carrera que tuviera que ver con algo relacionado con arte, pero que le sirviera también para trabajar. No podía estudiar arte por estudiar arte. Que eso era demasiado burgués. Y alguien le dijo: diseño teatral.

La cosa es que fue a postular a diseño teatral y había que dar las pruebas especiales, presentar los trabajos, llevar una carpeta. Llegó atrasado y no lo querían recibir. Y se encontró con Guillermo Nuñez en la calle y como lo identificaba, le dijo: "maestro, por favor, atiéndame, recíbame los trabajos, lo puede ver". El "Mono" era bien 'patiperro', para todos lados. Ahí, lo hizo entrar de nuevo, presentaron las cosas

y lo aceptaron. Ahí se le abrió otro mundo. Ya en la universidad era otra cosa también.

Conocer otra gente, otras cosas. Se formaba algo bien bonito, porque había más diversidad que ahora. Estaba el presidente de las Juventudes Socialistas, estaban los de teatro, estaban los de diseño teatral y todos se juntaban ahí mismo en la Universidad, se quedaban hasta a dormir en la Universidad. Se formaba, de verdad, esta idea de grupo interdisciplinario en donde todos se apoyaban y se hacía política. Había algo de mucho respeto entre los compañeros independiente de la posición política que tuvieran. Ahí también tuvo mucho apoyo, mucha ayuda de los compañeros que tuvo en la escuela de teatro. Por ejemplo, de repente “pateaba la perra” porque no tenía nada para comer, pero “ándate para mi casa”, iba donde una compañera y se quedaba ahí a dormir. “Ya te faltan materiales, yo te ayudo”. Mucha más solidaridad.

A.A: ¿En qué momento deja esta vida media gitana y ya se comienza a establecer, a independizar?

P.G: El “Mono” deja la universidad, porque no terminó diseño teatral. Lo abandonó, porque estaba full metido en política. Viene la clandestinidad, viene el Golpe de Estado. En ese caos tiene que resguardar sus distintas casas. Pasa al periodo de pasar a clandestinidad. En eso llega a la casa de mi mamá.

Corte: 38:35 - 38:46

(La Brigada Ramona Parra ya estaban activos)

A.A: En diseño teatral, ahí se liga con la BRP.

P.G: Cuando está terminando diseño teatral se empieza a armar esto. Por qué se empieza a armar, porque necesitaban a alguien que tuviera estudios universitarios que se relacionara con arte para poder hacer la propaganda política.

A.A: Antes de las brigadas se hacían carteles.

P.G: Al principio eran puros rayados y la idea era que los rayados quedaran más bonitos y eso desencadenó en otras cosas.

A.A: ¿Y el “Mono” fue el precursor de eso, de esa estética de la campaña?

P.G: Uno de los precursores.

I.P: ¿Qué recuerdas de lo que te contaron sobre el “Mono” cuando estuvo en la clandestinidad? ¿Cómo hicieron frente al trabajo? ¿Qué sabes de ese periodo?

P.G: Muchas cosas que no puedo revelarlas [...] Pasó por varias casas, estuvo bien complicado. En todo eso, nunca dejó de ser activo. En la Brigada, se disolvió, él tomó otro rol. Lo cambiaron de rol. Dejó de estar en propaganda y pasó a seguridad.

I.P: No más como artista, sino como militante, ¿no?

P.G: Exacto, como militante. Ya no se necesitaba ese rol artístico. Había que sobrevivir y para eso se necesitaban otros perfiles. Fue un periodo bien complicado, porque trabajó con gente que, lamentablemente, denunció a mucha gente. Una de las razones de porqué mi papá se casó con mi mamá fue porque necesitaba un respaldo. Dentro de la clandestinidad, los que se van a (...) son los solteros y los que no tienen familia. Necesitaba tener un manto, de hacer una vida normal entre comillas. Se casan muy en clandestinidad también, muy bajo perfil.

En esto de formar este manto de normalidad, el primer intento fue poner una verdulería y no funcionó.

corte 42:49 - 46:31

(El “Mono” tenía distintas pegadas dentro de la clandestinidad: repartía el diario El Siglo en bicicleta)

P.G: Se quedan sin plata, sin nada, como que la cosa no estaba andando. Y llegan los cheques Matta. Carmen Waugh. Carmen fue fundamental.

Corte: 47:05 - 56:31

(El "Mono" viajó dos veces a Cuba entre el 70 y el 73; tres semanas hospitalizado tras el infarto; el infarto es un hito, hay un antes y después; semanas antes del infarto estaba pintando en Quilicura)

I.P: En relación con el mundo, con ustedes, con las artes, ese post infarto tiene que haberlo afectado.

P.G: Sí, ha afectado en varias cosas. Por ejemplo, cuando estaba en el hospital se volcó mucho a trabajar con esta idea de las ofrendas. La idea del crecimiento de los árboles y dejarle ofrendas a estos árboles. Es como los chemamull. Y empezó a dibujar árboles, el tránsito del árbol desde el crecimiento hasta que ya se quedaba sin hojas y estaba seco. Trabajó mucho con eso y bocetos. El Mono tenía que hacer el mural con el Inti en el Bellas Artes, pero estaba en el hospital. Entonces lo que hizo fue mandarle los bocetos desde la cama. El "Matu" y mi hermano fueron a reemplazar al "Mono" al mural. El "Mono" nunca estuvo en el mural. Ahí empezó esta etapa más calmada. Igual anda corriendo.

Corte 58:14 - 1:04:26

59:30 (En octubre estaba pintando para el Metro)

P.G: Le está pagando el Metro y las críticas van para ese lado. La gente hace esas conexiones y de hecho ha recibido críticas: que no está en la calle, que está pintando para el Metro.

(Ahora, se fija más de donde vienen las platas que financian los proyectos; Lollapalooza no le gustó nada, lo de las grúas: no le gusta que hagan publicidad a costa de su trabajo)

I.P: ¿Cómo describirías al “Mono”, cuál crees que es su característica principal o que lo defina a él como artista?

P.G: En una palabra: gestor. Constantemente, no sólo para él, hacer proyectos o hacer murales, sino que constantemente está gestando proyectos para otras personas. Es muy bueno para gestar cosas, no solamente para él. Es súper generoso. O por ejemplo, unos cabros chicos: “queremos hacer una documental con usted”. - “Ya po’, ¿cuándo empezamos?”. Creo que ‘Gestor’ lo define absolutamente.

corte: 1:05:44 - 1:06:30

A.A: ¿Cómo se te fue dando ese interés, posiblemente heredado del “Mono”, en el arte?

P.G: Nada que ver con el “Mono” (trabajaron en escenografía, como trabajo familiar)

Corte: 1:06:37 - 1:25:00

A.A: Como historiadora del arte ¿qué nos podrías decir a nivel estético, técnico, conceptual, de estilo personal de la obra del Mono, como muralista?

P.G: Tengo un libro de cabecera que es “El Arte contra las Élités”, de Josep Renau. En ese libro habla sobre el arte público y de cómo tiene que ser la perspectiva del espectador en cuanto al arte público. Le pasé ese libro al “Mono”, porque siento que tiene mucho de ese libro en lo que él hace. Por ejemplo, viendo la composición del muro, el “Mono” sabe perfectamente cuales van a ser las direcciones en las cuales las personas lo van a ver o en qué posición está el muro. Si está en una calle, desde

dónde tiene que empezar la composición, desde dónde una persona puede apreciarlo mejor, cuál es la distancia que tiene la persona para poder ver el mural. Josep Renau habla mucho de eso. De estar cerca del muro y ver una cuestión absolutamente abstracta y alejarse y ver la composición completa. Eso es algo que el “Mono” tiene muy interiorizado y probablemente no tenía un sustento teórico para poder darse cuenta de eso. Es instinto, no es algo que quizás tuvo en la Universidad. Quizás eso lo tuvo en cuanto a la composición de la escenografía, del telón, del decorado, de la dirección de arte. El tiro de cámara, por ejemplo. El “Mono” es súper bueno para ver películas e hice clases de cine en el Arcis muchos años.

Al “Mono” le gusta ir a los museos y esas cosas. Se trata de nutrir mucho de las obras de otros artistas, pero también es muy sesgado de repente, porque es muy bueno para lo clásico.

Sabes lo que ha variado con los años, los colores han ido cambiando. A medida que está más viejo, han ido cambiando los colores.

A.A: Pero siguen siendo puros o ¿está usando matices?

P.G: Ahora, la mayoría de las veces manda a hacer colores. Antes, eran los colores que habían. O antes pintaba con las brochas que había. Ahora, él lleva sus brochas, le molesta mucho cuando él pide material y no le compran lo que él pide. En el que más se nota es en el mural que hizo en Franklin hace poco. Ahí se puede ver absolutamente el cambio, porque los matices son absolutamente distintos. Y eso viene también de la conversación con otros artistas con las residencias que ha estado haciendo afuera.

A.A: Post infarto y tomando en cuenta estas residencias, tú sientes que sí hay un cambio o una evolución por así decirlo.

P.G: Sí, hay una evolución, absolutamente. Una evolución a través de los años gigantesca también. El “Mono” pasó haciendo esculturas, por ejemplo. Hizo muchos años escultura. Trabajaba mucho y se encerraba, era adicto a la poxilina. Y se

encerraba con la poxilina y con madera y todo eso, y empezaba a armar puras esculturas chiquititas. Hasta el día de hoy, hace hartos grabados. Hizo grabados cuando yo era muy chica y después lo dejó y después volvió. Hizo muchas escenografías, hacer teatro en Chilevisión era una locura. [...]

Se demoró en darse cuenta de que quería volver (al arte). En el 2001, empezó de nuevo con el colectivo de la BRP. Ahí después pelearon, me acuerdo, se separó del grupo, porque sentía que tenía que hacer obras solo. Si bien siguió manteniendo la estética de alguna forma, han cambiado muchas cosas. Yo sé perfectamente cual es el mural del "Mono" después. (Como en el 2005 se desliga de la brigada).

A.A: Y como estilo de él, en términos estéticos, ¿cómo lo describirías?

I.P: Tal vez para alguien que nunca ha visto sus murales, ¿qué dirías para describir?

P.G: Hablar del gran formato y de cómo arma la composición del espaciado. Me impresiona demasiado. No sé cómo tiene esa capacidad matemática. [...] En términos estéticos es difícil definirlo, porque es muy figurativo para algunas cosas.

A.A: Claro, es figurativo porque se reconocen las figuras, pero no son realistas.

P.G: Y para otras cosas muy abstracto.

I.P: Si tuvieras que explicar en breve para alguien que no estudió historia del arte, que no entiende de estética, ¿cómo lo podrías describir en palabras simples?

P.G: El arte del "Mono" es un arte monumental, público, accesible. Tiene la simpleza del lenguaje, porque no es que trate de abstraer todo. Hay gente que lo ve y lo entiende todo. No es necesario que haya un mediador para entender. Es simplemente el muro con el espectador.

I.P: ¿Cuál es tu mural favorito de él?

P.G: Hay varios. El de Franklin ahora me tiene así ... por la paleta de colores. Es complejo abandonar los colores siempre tan brillantes. Ahora está más calmado, trabajando en otras tonalidades. Supo apreciar muy bien la estructura del muro y el color del hormigón. Está ahí, pero está como camuflado. No interrumpe en el pasar. Uno sabe que el mural despoja la estructura de ser estructura.

A.A: Y a nivel técnico, yo veo la obra del “Mono” y es figuras delimitadas con brochas gruesas, negras, colores puros. Quizás eso lo está variando, pero en general trabaja con colores puros, brillantes, fuertes, no matizados. ¿Agregarías algo más a eso?

P.G: Agregaría la parte de la obra menos conocida de él que son las esculturas. Es buen escultor. A mí me gustan sus esculturas. [...]

El mural que hizo ahora en la USACH. Quería hacer un mural con relieves. [...] El trabaja con otras materialidades, trabaja con otras cosas.

Corte: 1:36:40 - 1:40:31

(Los tacos de los grabados (el molde, tallados en madera), la xilografía, el boceto como obra en sí)

P.G: Dentro de toda esa cuestión pictórica, el proceso creativo que hay detrás, es súper importante. Y los colores que usa también son súper distintos. Usa acuarelas y papel volantín para los grabados.

A.A: ¿Qué opinas sobre las dos últimas versiones del premio Nacional de Artes Visuales, en donde el “Mono” fue candidato y sobre el prácticamente nulo reconocimiento del arte popular y callejero por parte de la Academia?

P.G: Cuando estudié historia del arte, uno de mis profesores que me evaluó mi tesis y que me ayudó mucho en mi examen de grado, Guillermo Machuca, dijo en Historia del Arte que “eso que pintaban los muralistas no era arte”. Hay ahí un tema entre el reconocimiento y el arte público que yo creo que es difícil que se pueda zanjar.

Siempre ha habido ese problema. Laureano Guevara siempre tuvo problemas, como muralista, para que le reconocieran sus obras. La mayoría de los muralistas en Chile, ha sido un tema. El más reconocido puede ser Fernando Daza o Matilde Pérez (mural de luces, en el Paseo Las Palmas; ya no existe), en relación a ese arte público.

I.P: Por lo que recuerdo, el arte nace justamente en las cavernas, nace por querer contar, antes que la palabra está el dibujo. Entonces, cuando el arte se vuelve snob o académico es ahí donde hay un desprecio, ¿no?

P.G: Ahí está el conflicto. El “Mono” puede tener muchos contactos, pero el arte de él no está dentro de las galerías tradicionales. No es un arte que va a vender en Alonso de Córdova. Al “Mono” le va muy bien afuera. El “Mono” ha hecho súper pocas exposiciones acá.

A.A: ¿Tú no crees que haya una próxima reivindicación al respecto?

P.G: No, por varias razones. La primera es la falta de valorización del arte público. Si bien ahora hay un boom del arte público, del muralismo y todo eso, sigue siendo un arte que está fuera de la Academia. Si bien se está estudiando, los académicos lo dejan de lado.

A.A: ¿A qué le atribuirías eso de que sigan dejándolo de lado?

P.G: Mercado. Hay un nicho de mercado ahí. Uno no hace una curatoría en cualquier parte, sino que uno lo hace en una galería que vende.

A.A: Machuca, ... Los profesores que tuvimos en Historia del Arte, se las dan de súper vanguardistas al presentar conceptos o teorías nuevas dentro del mundo del arte, pero siempre refiriéndose a obras de artistas de élite.

P.G: Claro, que están posicionados, pero posicionados dentro de ciertas galerías.

Corte: 1:45:52 - 1:46:20

P.G: La exposición del “Mono” en el Bellas Artes (2017), ¿cuántos años han pasado hasta que pudo exponer en el Bellas Artes?. Ni siquiera pudo ser una exposición netamente de él, sino que fue una intervención en el hall.

El “Mono” ganó varios premios en su juventud, como el del Hospital del Trabajador [...]

El “Mono” fue muy reconocido en su juventud en los años 70. Le vendió unos cuadros a Heiremmans, que era de ultraderecha. Hubo una instancia en donde el “Mono” pudo acceder a la galería a pesar de estar haciendo cosas en la propaganda. Y a parte la conexión con Matta, le abrió mil puertas y la conexión con Carmen (Waugh). Su primera conexión fue a través de Carmen, no fue con Matta. Carmen apadrinó a mi papá y es una figura fundamental para que mi papá se desarrollara. [...]

Corte: 1:48:35 - 1:50:02

A.A: Para cerrar lo del Premio Nacional, ¿tú crees entonces que no ves posible que gane?

P.G: Por otras circunstancias además. Hay una cuestión política. Y en esa cuestión política, el “Mono” tenía muy buenas conexiones en el periodo de Bachelet y podría haber sacado el premio, pero está muy bien que se lo haya ganado Paz Errázuriz. [...]

Corte: 1:50:24 - 1:51:13

P.G: La primera vez que postuló, el “Mono” estaba súper ansioso. “Si con esto vamos a ganar”. La gente muy vuelta loca, votando, full propaganda por todos lados. Cuando no se lo ganó que le “dio la depre”. Es arte público, estos huevones no lo

van a valorar. Hay una cuestión de mercado de por medio, quién vende, de la visibilidad de otro tipo. La visibilidad que tiene el “Mono”, si bien aparece en algunos libros como Puño y Letra, siempre está ligado a lo político. Es muy anticomunista (Chile). [...]

Corte: 01:51:56 - 1:57:25

P.G: Han pasado súper pocos años desde que el “Mono” empezó a pintar de nuevo como obra propia. Desde que empezó a pintar de nuevo, a que postulara... él no tenía idea de que podía postular, llegó alguien que no conocía ... y no quería postular. Y dijo: “aahh hay gente que confía en mí”. Y que considera su trabajo un arte. Eso hizo un cambio la primera vez que postuló. Y darse cuenta que... el ego se le elevó mucho más. [...]

Corte: 1:54:07 - 1:57: 20

P.G: En los premios hay que hacer lobby. El “Mono” tiene un lobby muy bueno a nivel social, por así decirlo, de la gente. De hablar de ir a la galería, la gente le va a hablar, ... pero no tiene el otro lobby.

Corte: 1:57:50 - 1:58:02

(El reconocimiento del artista tras la muerte)

P.G: La postulación del “Mono”, ahora, viene de eso también, porque se va a morir.

Corte: 01:58:09 - 01:58:45

A.A: ¿Cómo describirías la importancia del Mono como artista muralista, tanto para Chile como para el extranjero, desde que formó parte de la Brigada Ramona hasta hoy?

P.G: Puedo responder sin ser historiadora del arte. [...] La relevancia que ha tenido el “Mono”\*. Siento que el “Mono” vino a cambiar, de alguna forma, la estética de la ciudad en un momento en donde no estaba pasando. Porque empezar con la propaganda política para la primera campaña de Allende, simplemente con escribir cosas, pasar de eso, a pasar a una cosa más figurativa que con sólo mirarlo tuviera un mensaje, ya eso es gigantesco. Y salir prácticamente a pintar en todas las comunas de Santiago, en todas partes.

Después moverse, porque se movió mucho también con esto de la guerra de Vietnam por ejemplo, anduvo en Valparaíso, lo mandaban a Concepción... andaba pintando para todos lados. Y, formar equipos de muralistas en regiones marcó una diferencia en los años 70. Donde el muralismo era súper acotado. Fernando Marcos o Laureano Guevara, muralistas chilenos, que estudiaron en México. Ellos fueron profesores de mi papá en la Experimental Artística. Viene de ahí su pasión por el muralismo, de estos profesores. Entonces, el cambio, la relevancia que hizo el “Mono” ... desde que no había ni un solo rayado en las calles, que empezara a aparecer la propaganda política y que después eso se transformara en figurativo y que después todas esas cosas se borrarán, y que en los 90 empezaran a salir de nuevo.

El que quizás esa gente que él preparó como equipos de muralistas tuvieron hijos y que después esos hijos en los 90 fueron grafiteros, también salieron a rayar, te deja una trascendencia. [...] Esa relevancia de poder situar a las personas dentro de la ciudad como un espacio habitable a través de la pintura, marca absolutamente la diferencia.

Corte 2:02:56 - Fin el audio

(Agotok: colectivo que hacen murales, tienen un libro. El “Mono” se los encuentra pintando en Gran Avenida en sus principios y les ofrece pintura. No cualquiera hace

eso, dice Pabla) ; (La importancia que tiene el “Mono” para la ciudad, el arte y la ciudad)

P.G: Yo creo que el “Mono” es el referente gráfico de la calle. (2:06:05)

Se puede decir que la BRP da inicio no sólo al rayado, sino que a la pintura en la calle.

### Sobre los Cheques Matta

**Audio: PablaGonzález2**

duración: 12:46

Pregunta fuera del audio: En una nota de Culto, La Tercera (8 sept 2017) hablas sobre las cartas que el Mono le escribió a Matta (1ra carta 1972) en donde le pide consejos: nos puedes contar en más detalle de qué trataban esas cartas y cómo fue la relación de amistad entre ambos

P.G: Son alrededor de seis a siete cartas (correspondencia entre el “Mono” y Matta) que van desde el 72 hasta el 77. En la primera carta, el “Mono” le pidió consejo porque quería saber si era factible irse a Cuba a vivir. No me acuerdo si era la primera o segunda vez que viajaba a Cuba. Y su idea era quedarse allá. Y quizás fundar brigadas allá como la BRP acá. Entonces, en esa carta de consejo que también era una carta muy personal porque también le pedía consejos amorosos. Él se quería ir para allá, porque estaba esta chica que se había ido a Cuba que había sido su polola, quería quedarse allá un poco por eso. Su idea era hacer la revolución allá también (esto antes del golpe, en el año 72).

Entonces, Matta le responde que en el fondo da lo mismo en el lugar donde esté, porque siempre se puede hacer la revolución. Su relación es, de verdad, de maestro a aprendiz. El “Mono” tenía un libro que estaba trabajando, que ya estaba listo

I.P: ¿Se lo publicaron?

P.G: No, no alcanzaron a publicarlo. Estaba listo y lo trabajó con Miguel Rojas Mix que trabaja mucho ligado a la Historia del arte, investigador, periodista. “América Imaginaria” es uno de los libros más importantes. Y ese libro como proyecto estaba andando, el “Mono” también le pide consejo de eso. Y le dice: “mira yo te voy a dar datos con quien personas hablar”. Le da el dato de La Casa de las Américas, con San Martín que era como la directora de La Casa de las Américas en ese momento. [...] Entonces, se da esa dinámica entre maestro y aprendiz en la primera carta. (El “Mono” viaja a Cuba por un tiempo, pero ya sin la intención de quedarse para siempre). [...] Tenían reunión de partido allá. No solamente del PC, también estaban los del MIR. Reuniones de diferentes agentes que estaban trabajando en Chile en pro de la UP. [...]

El “Mono” fue allá porque necesitaban ver cuáles eran los agentes que se estaban movilizandoy el “Mono” no solamente estaba formando lo de la brigada, sino que también era encargado de propaganda. Y al ser encargado de propaganda, tenía un rol más preponderante. Tenía que ir a ver cuáles eran las tendencias que se generaron en Cuba para poder hacer propaganda allá y cómo traerlas acá y tratar de replicarlas o acomodarlas a la realidad chilena. Ellos ya se conocían (con Matta) cuando le escribió esa carta. Ellos se conocieron en el 70 por Carmen (Waugh). Fue Matta quien pidió a Carmen que buscara quien estaba trabajando con la BRP y fue Carmen quien contactó al “Mono”.

A.A: A raíz de ese contacto surge el mural de El último gol de Chile, ¿no?

P.G: Sí, por eso los quería contactar (Matta a la BRP). Lo contactó antes de que tuvieran el muro. Quería trabajar sí o sí con la brigada.

I.P: Tú leíste todas las cartas

P.G: Sí, las tengo todas.

I.P: ¿Qué te llamó la atención?

P.G: Todo. Todo, porque de primera la imagen tan lavada de Matta como el gran artista chileno que triunfó en el extranjero y que las obras valen mucha plata. Un montón de cosas que se salen de su pensamiento en el fondo. Al leer las cartas uno se da cuenta que son otros sus motivos, sus movimientos.

I.P: Y sobre lo que escribía el “Mono”, ¿algo que te había llamado la atención?

P.G: Lo que pasa es que las cartas del “Mono” se perdieron. Tengo sólo las cartas de Matta. [...] Las cartas se guardaron, se enterraban y luego varios años, cuando tenía cuatro o cinco años, esas cartas salieron de su escondite. [...]

Las próximas cartas están más distanciadas (en el tiempo). Creo que una de ellas es del 74. Mi papá ya se había casado con mi mamá y lo felicitaba por eso. La cosa es que ya era dictadura y él propone mandar bocetos a Chile a ayudar y colaborar con los compañeros que estaban en clandestinidad.

I.P: Es en el 74 que Matta empieza a mandar estos cheques para ayudar a los amigos, incluido el “Mono” y ese proceso cómo era, desde que se envían hasta cómo se cobran , cómo funcionaba?

P.G: El funcionamiento, él lo tramitaba todo a través de Carmen. Ella era los ojos de Matta acá. Ella le gestionaba todo, desde que se compraba calcetines hasta el hotel donde se quedaba. Ella gestionaba todo. También era la de más confianza. Carmen recibía estos Matta cheques y los repartía a cada persona que correspondía. Ella entregaba sólo los dibujos con formato de cheque.

I.P: ¿Sabes cómo los cobraban?

P.G: El “Mono” tiene uno sólo, le llegó uno sólo a él. Fue especialmente Carmen a dejárselo a él. No me acuerdo si se lo dejó en la casa o en el Teatro Municipal, porque después entró a trabajar clandestino al Municipal. Hay uno que recibió hartos

Matta cheques que era el otro que le tocaba distribuir, era Alberto Pérez que es artista. Y Alberto Pérez nunca repartió esos Matta cheques, por lo que yo sepa. [...] Se expusieron cinco de esos cheques en La Moneda cuando fue el bicentenario de Matta. Se supone que él no los repartió. Carmen repartió todos los que tenía que repartir. [...] Sé que los dos eran de su confianza. [...]

Les explica ahí que pueden armar una mueblería, haciendo...

I.P: En tu investigación tú revelas, en esta nota de La Tercera que los cheques no fueron el único medio que Matta inventa para ayudar a sus amigos en Chile durante la Dictadura, sino que también había esta idea de la mueblería a cargo del “Mono”.

P.G: Claro... no resultó. De hecho la mueblería estaba en San Francisco y ahora es una iglesia evangélica. Ese espacio era de una persona particular, en donde se les arrendó el espacio y él tenía un taller de enmarcaciones en la parte de adelante y en la parte de atrás se armó esta mueblería.

I.P: ¿Cuál era el proyecto, de qué estaría a cargo el “Mono”?

P.G: Matta enviaba bocetos para que ellos hicieran los muebles, pero ellos tenían plena libertad de poder modificar esos bocetos y esos planos para poder crear.

I.P: Pero ¿tendrían la firma de Matta?

P.G: No, tampoco. Ninguna firma. (Los mandaba) Como una colaboración. Por muchas razones no resultó. Primero, Matta mandó una cierta cantidad de plata y esa plata era para comprar insumos. Les mandaba recomendaciones de con quién tenían que ir a hablar para comprar maquinaria, ... Pero estando en clandestinidad se hacía cada vez más difícil poder trabajar. Si lograron comprar materiales, máquinas, ...

I.P:¿Quién más estaba además del “Mono”?

P.G: Es súper difícil eso, porque no puedo revelar esa información. [...] Eran como tres personas, entre militantes y una persona que estaba más ligada al arte.

La idea era que este taller estuviera detrás de este taller de enmarcaciones, porque tenían que tener un mando. Tener una normalidad dentro de ese taller.

**Entrevista a Sebastián González Ruiz alias “Perro Seco”, hijo de Alejandro “Mono” González, diseñador gráfico, artista visual y muralista.**

**Audio: SebastianGonzalez1**

**duración: 13:29**

Sobre la postulación al Premio Nacional de Artes Plásticas 2019 : otros postulantes

S.G: Fue muy extraño, porque nosotros entregamos la carpeta un martes y el jueves o el viernes, ya estaba saliendo el premio a Vilches.

Yo creo que ni siquiera revisaron los documentos de nadie, o sea, más allá del “Mono”.

I.P: ¿Tú crees que ya tenían al ganador

S.G: Yo creo que sí.

A.A: Yo revisé el jurado y este año (2019) invitaron a dos artistas especialistas y los dos fueron estudiantes de Vilche.

S.G: Si po’, curioso. Igual cuando nosotros vimos quienes se estaban postulando, Donoso, Beltrán, Vilches... qué sé yo. De inmediato sabíamos que iba a ganar Vilches. Eso lo conversamos el Mono y yo, sí. No lo conversamos el resto de la

gente, porque hay un equipo detrás que trabajó, qué sé yo. Entonces, no queríamos ser mala onda con nadie, pero nosotros sabíamos que Vilches se lo iba a ganar.

Es un lobby muy grande la Católica... Incluso en un momento pensamos que se lo podía ganar la Lotty (Rosenfeld), porque justo cuando The Clinic sacó una nota sobre ella, se le detectó un cáncer terminal. Entonces, nosotros dijimos que a lo mejor se lo daban a ella. Como una cuestión de salud, para apoyar, pero no.

¿Y a quiénes más han entrevistado?

Corte: (01.53 - 02.20)

Yo les podría sugerir, ahora que se viene el Festival de la Puerta del Sur... vamos a tener invitado internacional. Por ejemplo, viene un español que está arraigado en Italia con quien hemos trabajado en Nápoles, en Ibiza... Bueno, el Mono trabajó con él en Bolivia. Es muy cercano al Mono, casi familia. Yo lo veo como un hermano más. Al Mono lo tiene como gran referente, muy bien considerado. "Tono" (Antonio) Cruz.

Él es muralista, artista visual. Es español de Canarias, pero está radicado en Nápoles.

Corte: (03.25 - 4.46)

No sé si lo ubicas, al "Matu", Matías Noguera, un muralista también. Con él estuvimos pintando parte del mural del metro, parque Bustamante y también en lo de Bellas Artes, cuando el Mono estaba enfermo.

Estaba en "Inti" y llegamos nosotros dos a pintar el mural y, si bien, yo y el "Matu" no tenemos nada que ver las gráficas del Mono; tenemos gráficas completamente distintas; igual le aplicamos mano a la obra y todo lo que nos enseñó el Mono lo aplicamos ahí. Entonces, la gente no se dio cuenta que el Mono no estaba ahí.

I.P: ¿Y él (Matu) sería una suerte de discípulo del Mono?

S.G: No sé si discípulo en sí, pero sí hemos trabajado en un par de cosas. El discurso del “Matu”, en lo visual, de alguna forma ha sido demasiado influenciado por el Mono.

Lo que pasa es que, hay pocos artistas que se toman el tema muralismo de manera profesional o que te puedan hablar de una trayectoria tan larga, que sé yo... porque los grandes muralistas chilenos o están muertos o se cambiaron a otra cosa o “picaron” en el muralismo. El Mono es uno de los pocos que continúan con una línea constante. Y de hecho, una de las peleas con lo del Premio Nacional fue más que nada profesionalizar el tema del muralismo en Chile. La pelea era esa en realidad, no era tanto la candidatura del Mono. Si el nombre del Mono... podría haber sido cualquier otro muralista.

A.A: Claro, era un representante.

S.G: Claro, por ejemplo: ni la Universidad de Chile ni la Católica en sus clases de arte, tienen muralismo.

La Chile tiene algo relacionado al mural que está en la cuestión de arquitectura. Tienen un curso chiquitito que hacía Sebastián Cueva de qué se yo, arte urbano. Pero no era algo específico.

A.A: No sé si conoces el Museo de Arte Popular Americano

Corte: (07.08 - 07.19)

A.A: Ese museo pertenece a la Chile y la U. de Chile no tiene cátedra de arte popular.

S.G: Es ridículo. Ese es el punto. Mucha gente que está saliendo de la Chile ahora, (07.33) XXXX el muralismo, pero quedan en un limbo porque no saben de donde agarrarse, cachai, pa' trabajar.

Y qué es lo que pasa, hay otros muralistas que salen de la (07.43) XXXX que son, que se yo, que estudian arte, profesor, o licenciatura en arte y también no lo ven como algo...

I.P: Pero también hay literatura al respecto, en cuanto a Chile.

S.G: Sí, sí hay, pero de chilenos que escriben sobre Chile no. De afuera tú pillai' con un montón de trabajos. Por eso es que llama tanto la atención. Y por eso llegan tantos periodistas, investigadores, tesis a Chile, buscando los murales que aparecen en esos libros. Encuentran algunos, que sé yo, pero se sorprenden y se llevan el golpe de que aquí no hay tanta información.

A nosotros nos pasó que cuando estuvimos en Hanoi, yo estaba obsesionado porque mi temática está toda vinculada con el tema de la guerra y la dictadura, que sé yo.

Y yo estaba súper ansioso de ver cosas sobre la guerra y no hay nada. O sea, años de guerra en Vietnam y llego allá y recién en Saigón pude ver un par de cuestiones, pero el resto nada. En Hanoi casi ni se toca el tema. Entonces, jejeje, pasa exactamente lo mismo acá. Cachai, con el muralismo. Es raro.

Corte: (08.41 - 11.33)

Sobre las novelas históricas ficcionadas:

S.G: Hay una novela, Los Años de Allende, de hecho aparece el "Mono", nombrado, mencionado... Yo no he leído la novela, pero conozco al autor. El "Mono" aparece mencionado, conversando con los personajes principales.

En el contexto de una exposición que hicieron las Brigadas Ramona Parra e Inti Pereo en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), si no me equivoco en el año 71. De hecho, el director del MAC era Guillermo Nuñez. Todo el mundo dice que esa fue la primera relación que tuvo Guillermo Nuñez con el "Mono", pero anterior a eso, Guillermo Nuñez fue uno de los que seleccionaron al "Mono" cuando entró a la

escuela de teatro de la Universidad de Chile. Mucha gente no sabe que el Mono estudió diseño teatral. De hecho, hay una anécdota.

**Audio: SebastianGonzalez2**

**duración: 1:34:57**

S.G: La anécdota, ésta me la contó mi viejo directamente. Él se presentó. Hay una prueba especial que se hace para entrar a la Escuela de Teatro. Escuela de Teatro se llama independiente si estás estudiando actuación o diseño teatral. En esa prueba tú tienes que mostrar tus aptitudes. Quien va a hacer diseño presenta su carpeta, portafolio de trabajo. Bueno, el “Mono” presentó su portafolio de trabajo y lo echaron para fuera. Le dijeron que no. Estaba súper cabizbajo.

En esa época la Escuela, las oficinas en sí estaban donde funcionaba el MAC (Museo de Arte Contemporánea) donde está el parque Forestal. Él presentaba su carpeta ahí, frente a los profesores. Justo llegó Guillermo Nuñez y le preguntó: “Pero, ¿qué onda, porque tan triste, qué te pasa?. - No, es que maestro, mire. Les mostré esto y quedé fuera - Y dijo: a ver, pasa, déjame la carpeta”. Le quitó la carpeta de las manos y se fue para dentro y dijo: “ya, toma. Estás adentro. No puedes estar triste”. Cacha. Guillermo Nuñez no lo conocía.

Dudo que don Guillermo se acuerde de la anécdota, porque don Guillermo es súper generoso con la gente, con los jóvenes.

La mayoría de los libros que vende en el Persa, la mayoría se los regala a los jóvenes. Da lo mismo si tienen plata o no. Esa fue una de las primeras anécdotas. Lo otro, también, que el “Mono” tenía una vínculo muy cercano con la Escuela de Teatro. Yo creo que las mayores influencias las tiene ahí.

Todos hablan de la Experimental Artística, de la relación que tenía con profesores de la (escuela) experimental. Donde estaba Fernando Marco, qué sé yo. Que de hecho, los menciona Eduardo Castillo en el libro Puño y Letra como grandes

influencias, qué sé yo, de muralistas chilenos. O que hayan sido ayudantes de Rivera, Siqueiros, blablabla.

Yo creo que la primera gran influencia la tiene la Escuela de Teatro, de la mano de Víctor Jara y de aquí el Mono. Esa es una cuestión que nunca se comenta, porque en parte nadie se ha dado el trabajo de buscarlo o de comentarlo, qué sé yo, documentarlo. Pero a la vez también, hay una suerte de mito que se crea alrededor de la Experimental Artística, especialmente por una pérdida de identidad post dictadura. Entonces, andan ansiosos de buscar una identidad y buscar referentes vivos de la Experimental Artística. Entonces por ejemplo, se agarran del Mono u otros artistas que han pasado por ahí y lo intentan vincular, sí o sí, a la Escuela. El "Mono" estuvo en la escuela, tiene un muy buen recuerdo de la escuela, pero no es la gran influencia que tiene.

La influencia la tiene más la Universidad de Chile y la tiene también con esos profesores. Que Guillermo Nuñez le haya permitido a las Brigadas pasar al Museo de Arte Contemporáneo es una cosa que ningún otro se hubiese atrevido. Las iniciativas que se dieron en arte popular durante el gobierno de la UP (Unidad Popular), tanto de Guillermo Nuñez, Nemesio Antúnes y como otros artistas o gente que tenía algún cargo o dar posibilidad de plataforma, también son buenas influencias.

Lo mismo pasa con Matta, que cuando Matta viene a Chile también viene apoyado por el Bellas Artes o el MAC. Son los nexos que también se crean.

Lo de Víctor Jara también pasa lo mismo, porque hay una suerte de experimentación que va más allá del tema teatral, o sea, la vinculación de la danza, la vinculación con lo visual, con la puesta en escena, la performance por así decirlo del arte, que tiene relación con la performance de arte callejero, como insisto, son las mayores influencias.

Lo otro es el tema político, absolutamente. Como casi todos los artistas de esa época, salvo Nemesio Antúnez que era cercano a la Democracia Cristiana (DC), casi todos militan en el Partido Comunista (PC).

Entonces, hay un enlace que la gente, yo no sé si no lo quieren hacer o simplemente no lo han tomado en cuenta. ¿Se entiende?

A.A. Para partir, ¿qué nos podrías decir sobre el Mono González como artista, como figura pública, qué piensas de él en ese aspecto?

S.G: Como figura pública, yo creo que... sin discutir lo visual, sin meterme en el aspecto estético, porque esa cuestión, creo que da para otro tipo de pregunta.

Yo considero que es una persona bastante generosa y que se ha mantenido vigente por ... que ha sido capaz de vincularse con los jóvenes. El problema que tiene la mayoría de los artistas es que se olvidan del contexto y muchas veces se quedan encerrados. Y necesitan salir de vez en cuando. Entonces, eligen ciertas ocasiones para hacerlo y principalmente son a través de intermediarios, como galeristas, mediadores, qué sé yo.

El “Mono” es diferente. El “Mono” toma la iniciativa y él “vive la calle”, sale a la calle, está en el contexto. Lo vive. O sea, el “Mono” tiene una especie de generosidad con los jóvenes porque también sabe cuales son las dificultades por las que la gente pasa para poder crear arte en este país.

Un país súper crítico, no sólo con los artistas, sino que con todo el mundo, intenta tirarte siempre para abajo de todas formas. Quien logra surgir acá es como sobrevivir en la selva. Yo creo que no hay país más complejo que éste en todo sentido. Entonces, el Mono no solamente se apoya en los jóvenes, sino que también intenta apoyarlos. Entonces el contexto está ahí. Se mantiene joven porque se vincula con muchos jóvenes.

I.P: ¿De qué manera los ayuda? ¿los apadrina...?

S.G: Mira hay distintas formas. Hay una suerte de apadrinamiento, hay una forma de decir, mira, trabaja conmigo. Hay otra por ejemplo, no sé, estuvo haciendo clases en la Universidad del Arcis, clases de cine y a los chicos, más que cine, les enseñó un montón de otras cuestiones, o sea, casi como una escuela de filosofía.

Entonces, ya el sólo hecho de ser generoso, de compartir la experiencia, ya sea buenas o malas, y eso requiere mucha autocrítica, les permite también a lo jóvenes de tomar pauta y decir: ya, ok, a lo mejor mi camino va por ahí, a lo mejor no va por ahí...

Ser sincero también consigo mismo, o sea, decir: mira tú eres bueno para esto o para esto otro. También aconsejarlos, el consejo.

La mayoría de la gente acá tiende a ocultar información. Tiende a no ser generoso. O sea, si por ejemplo, conocen una convocatoria y quedarte callado, avisarle a los amigos, por ejemplo.

Lo del festival de La Puerta del Sur es una plataforma para jóvenes, nosotros no cobramos ni un peso por el trabajo que estamos haciendo. Ninguno de los gestores que trabaja, somos 5, cobra ni un sólo peso. Y eso todo nació a partir de iniciativas del "Mono". Porque él sabía que todos los festivales de grafitis te piden un portafolio, casi haber pintado la Capilla Sixtina para poder participar. Y lo otro, incluso así no te pagaban. Entonces, logró conseguir fondos, mover aquí, mover allá para lograr traer gente, tanto de afuera que se pudiera vincular con cabros que están recién empezando acá y, a la vez también, pagarles un sueldo.

Imagínate a un cabro que recién se está metiendo en el muralismo que queda seleccionado y por un mural que realiza en cuatro semanas se gana 500 'lucas'. ¿Quién te gestiona eso?

A.A: Y ¿todos los materiales también lo ponen ustedes?

S.G: Claro, los materiales los gestionamos. Por ejemplo, ahora lo estamos gestionando con Recoleta. Ellos confían en nosotros, porque saben que no estamos detrás de ninguna marca, no estamos detrás de sponsors, no estamos detrás de publicidad, ni siquiera, para nosotros.

Todo esto se está haciendo muy por debajo, como dicen: “hacerlo piola”. Eso es ser generoso, creo yo. Eso es una apreciación, claro, pero uno dice “ya”, pero es poco objetiva porque tu eres el hijo. Pero, pregúntale a cualquier persona. Yo creo que el respeto se lo ha ganado gracias a esa generosidad. No es una cuestión de pensar de una forma egoísta. No cualquier artista va y arma su galería en el Persa que es un lugar popular, donde incluso, no es un espacio cerrado. Nosotros hicimos todo lo posible por encontrar un espacio abierto. La gente, aunque no tuviera la plata para pagar una serigrafía, la pudiera ver. Y si la quiere volver a ver, va el otro fin de semana y la vuelve a ver.

A.A: Generoso y también tremendamente consecuente con su discurso.

S.G: Entonces, eso también es lo otro, ser consecuente. Tú no puedes decir una cosa y no cumplir. No solamente estás traicionando al otro, sino que te estás traicionando a ti mismo. Ser consecuente sobre todas las cosas.

A.A: Sebastián, ahora el “Mono” González como papá.

S.G: Aaahhh, como papá, ahí también es difícil. Yo con él tengo una relación súper extraña. Por qué extraña, porque yo siempre trabajo con él en muchos proyectos. Si bien yo tengo mi carrera artística, yo también trabajo, tengo mis propios proyectos, siempre nos vinculamos de alguna forma en alguno que otro proyecto. O sea, de los proyectos en el año, 3 son con el “Mono” y son grandes.

I.P: Pero con el “Mono” artista o con el “Mono” ... (papá)

S.G: Es que esa es la cuestión, es que muchas veces el “Mono” artista no deja espacio al “Mono” papá. Entonces, la relación que tengo yo es una relación más profesional que, por ejemplo, pueden tener mis hermanos.

El “Mono” muchas veces... Recién estaba hablando con él, me estaba avisando que estaba tomando el avión de París a Santiago y me dice: “Cómo estás tú, cómo está el Benito -que es mi hijo- están todos bien en la casa... Oye, el viernes vamos a ir a arreglar la galería, el sábado tenemos que hacer esto...” Y a la vez, yo también le digo: mira, pasa esto, esto, esto. Tuvimos una reunión en esto, esto, esto. Entonces, es una relación muy profesional. Siempre es muy profesional.

A.A. Y ¿antes de trabajar juntos?, porque entiendo que tú empezaste a trabajar mucho con él cuando sufre este infarto el año pasado (2018)

S.G: Nosotros veníamos trabajando un poquito antes de eso, pero nunca tan vinculado. Lo que pasa es que antes trabajábamos en escenografías juntos. Yo tenía un taller de escenografía y él también, conseguíamos muchas pegas juntos. Hasta que cachamos que la pega no se podía seguir estirando, porque los canales, el teatro, el cine ya no estaban dando pega. Dijimos, entonces, que teníamos que hacer la última gran pega y buscar otro proyecto. Ahí surgió la galería. Y es una necesidad total, porque no teníamos pega, no había más pega.

Y lo otro, es que nos estamos llenando de trabajos en los talleres, tanto mi taller en La Florida y el taller de San Bernardo, se están llenando de grabados y no teníamos donde ponerlos, no teníamos que hacer con ellos.

Y antes de eso, la relación era más papá - hijo. Pero es una relación, no digo distante, pero sí de fin de semana porque mis viejos están separados. Entonces, no es una relación del papá de todos los días. No puedo decir nada, porque el “Mono” siempre ha estado presente. No lo veo de la misma forma de como veo mi relación

con mi hijo. Yo vivo con mi hijo de lunes a domingo. Estoy presente en todas las situaciones.

El “Mono” estaba ahí, y ahora entiendo yo a la distancia que tenía un trabajo no solamente artístico, también político que no le permitía estar todos los días ahí. Hay una cuestión política que no se toca, donde el “Mono” estuvo en la clandestinidad. Tengo recuerdos de haber estado en el Teatro Municipal los fines de semana viendo como pintaban los telones de teatro. Todo el mundo le decía Marcelo, no le decían Alejandro. Existía un “Mono” oculto, que no podía decir que había sido muralista y que había creado las brigadas. Se contaba, se rumoreaba. Y después, enterarme a los 16 años recién de que mi viejo había militado en las juventudes, en el Partido Comunista, que estaba en la clandestinidad con nombres falsos. Incluso tuvo alguna participación con el frente. Esas cuestiones la gente casi todas no las sabe.

Yo tenía esta idea de mi papá como pintor de telones. De hecho, de telones que no tienen nada que ver con lo que pinta ahora que es una cuestión hiperrealista, más todo un tema de la carpintería con la escenografía. Otro rollo nada que ver, entonces yo tengo 2 papás.

A.A: Tú decías antes que lo encontrabas como artista muy generoso y consecuente. ¿Tienes recuerdos de eso como papá? Pese más lejano, quizás, por esta cuestión de la separación, pero de todas maneras cálido, presente...

S.G: Sí, sí. Yo creo que independiente a cualquier cosa, incluso a circunstancias económicas, problemas que, claro, todos vivimos en algún momento. En mi casa, por ejemplo, cuando a mi viejo lo sacaron del Municipal igual se vivieron momentos medios complicados. No había para darse grandes lujos, pero aún así salíamos, siempre tuvimos todo asegurado: educación, salud... Nunca nos faltó nada. Yo sé que eso es esfuerzo de los dos, de mi vieja y del “Mono”, ambos. Independiente de cualquier diferencia siempre se apoyaban. Y eso también habla de generosidad.

Toda la gente con la que nosotros hemos trabajado en murales o en escenografía, tiene un buen recuerdo del “Mono” y siempre hablan de una relación como muy paternalista, muy papá, ahora muy de abuelo. Porque él siempre tiene esa visión, como andar recogiendo hijos. Yo siempre digo, anda recogiendo hijos ajenos. Con nosotros también era así. Nunca nos faltó nada, siempre nos apoyó en un montón de cuestiones.

I.P: Tú tienes un hijo, ¿qué edad tiene?

S.G: 11, ahora va a cumplir 11 años

I.P: Y se ha ido traspasando esa herencia muralista, artística

15:35 corte

El “Mono” nunca me dijo: métete en el arte. Fue mi vieja que me metió diseño, fue mi vieja que me metió en el arte. Y ella no tiene nada que ver con arte. Ella era profesora de educación básica. La influencia del arte no viene del “Mono”, viene de mi mamá.

De hecho, el otro día se lo comentaba a una periodista de La Segunda que también trató de sacarle un perfil al “Mono” y a la familia. Le dije, te voy a decepcionar completamente porque no te voy a decir que el “Mono”, a mí, me influenció para el arte. De hecho, el “Mono” hizo todo lo posible para sacarme de ahí.

A.A: Me llama mucho la atención eso último. Tú igual te dedicas al diseño gráfico, a la escenografía, al muralismo que son las áreas en las que se desempeña el “Mono”, entonces, pese a que quizás él no te quiso ligar al arte por su propia experiencia, de todas maneras me imagino que ahí hay un interés heredado en el arte.

S.G: Sí, lo hay. Y vuelvo atrás con la otra pregunta, porque por ejemplo mi hijo habla de escenografías, de escenarios, sabe cuales son las diferencias. Su mamá es diseñadora teatral, o sea, su futuro ya está complicado, ya está completamente influenciado. Claro, porque tú vives en un contexto.

Mi viejo si bien está vinculado al diseño gráfico, él no es diseñador gráfico, pero sí es diseñador teatral. Yo ya trabajaba en escenografía como tramoyista cuando me metí a estudiar diseño. En 4to medio yo ya estaba trabajando, salía a cortar madera, armar cuestiones... Eso lo aprendí en el taller con mi viejo. Y por porfía, porque él no quería que yo me metiera. Al final, los maestros que trabajan con él fueron los que me enseñaron. Él me quitaba las herramientas y yo las sacaba escondido.

corte 18:08 - 18:55

Estos últimos años después de lo del mural del "Inti", yo creo que el "Mono" me ha permitido, me ha ayudado, me ha aconsejado..., pero de la misma forma en que aconseja al "Matu", al Tony Cruz. Ya estamos más profesionales hablando. No digo de igual a igual, porque es imposible esa cuestión, pero si hay más un respeto. Antes me miraba y no decía nada, me dejaba ser. Ahora es más: Oye, qué bacán lo que estás haciendo; por qué no te organizas una exposición; estás como para ir a París a exponer; está este contacto, manda un portafolio". Porque hay más confianza.

I.P: Ve más sólida tu trayectoria.

S.G: Claro, ése es también el otro tema que es mucho más sólido. Sabe que ya no estoy probando. Por ejemplo, yo doy una clase de diseño editorial a niños de ilustración. Digo niños porque son de primer año, están recién saliendo de 4to medio. Todos quieren ser ilustradores. Les digo, de los 20 que hay en la sala, cinco van a ser ilustradores. Porque tienen que aprender que no es sólo dibujar el fin de semana. Va llegar un momento en donde van a odiar dibujar.

Yo ya pasé esa etapa y el “Mono” se dio cuenta de que yo ya pasé esa etapa. Que no me quedé pegado en la escenografía o en el diseño gráfico, sino que ya pasé esa etapa.

A.A: ¿No tuvimos aprehensiones por lo precario que puede ser este campo laboral?

S.G: Por eso no estudié arte y estudié diseño. Más sólido.

Corte 20:49 - 21:08

A.A: ¿Por gusto, quizás te hubiera gustado estudiar artes visuales?

S.G: Sí, me hubiera gustado, pero por otro lado, el mismo “Mono” me contaba que tenía que tener cuidado porque están esas carencias que se ocultan en las artes, cuando uno estudia arte. Por ejemplo el tema de que no hay una cátedra sobre el muralismo y que ellos te inventan que el muralismo no es un arte mayor, sino un arte menor. Ya lo puedes hacer, pero no le des tanta importancia.

Es muy subjetivo a los profesores que hay. El problema está que, por ejemplo, en la Chile están los mismos profesores que hace 30 años. Al final de cuentas, siempre te encuentras con lo mismo. El problema está que a ti te forman de una manera, pero lo principal es salir y complementar tus estudios por fuera. Yo estudié en el DUOC que es un instituto técnico profesional, ni siquiera a la Chile o la Católica, sino un instituto chiquitito donde te enseñan a usar programas. Sabes que tienes que complementar. En ese caso, ahí, el “Mono” me aconsejó bastante bien. Me dijo: tienes que ir a complementar tu cuestión afuera, sigue estudiando. Y a mis hermanas lo mismo.

corte 22:23 - 22:36

S.G: A través del DUOC, me fui a estudiar al *School of Visual Arts* y ahí descubrí de golpe que el diseño podía transformarse también en arte. Era todo lo contrario de lo que me estaban diciendo en la escuela del DUOC. Me decía: tú eres diseñador, no eres artista.

A.A: Una entrevista que le hicieron para el diario Castellón Plaza (2019) a propósito del mural que hicieron en Fanzara dijiste que de tu padre has aprendido el método y que siempre cuando llegan a un sitio conversan con la gente para aprender del lugar y proyectarlo en el mural, podrías hablarnos de esa metodología de manera más detallada?

S.G: Gráficamente mi trabajo es muy distinto al del “Mono”, el “Matu” también, su trabajo es muy distinto a la del “Mono”, pero hay un método que te enseña él a través de talleres abiertos. Por ejemplo ahora está la Universidad abierta de Recoleta donde también tiene un taller de muralismo.

Ese método tiene relación con no desprenderse del contexto. ¿Qué significa eso?. Hay una diferencia bien grande. Esto no lo dice el “Mono”, pero yo lo he comprendido porque vengo de la escuela de diseño.

Entre decoración y arte hay una línea súper fina. Uno de los problemas que hay aquí en Chile es que la mayoría de la gente adquiere, no digo que compre porque adquiere ya sea de forma gratuita o por comprar decoración. Pero no tiene conocimientos de arte ni de estética.

De hecho, hay gente que sale de la escuela de arte y no saben de estética. O anda a preguntarle a un alumno de diseño y no sabe de estética. Entonces, la apreciación estética es siempre contextual. Yo creo que resuelve las mismas preguntas que puede resolver un periodista: el por qué, el cómo, el cuándo. Y en eso tu puedes también proyectar tu trabajo, porque la garantía de que ese trabajo perdure, no solamente físicamente, sino que vaya más allá. Y que se documente que es lo

importante de un trabajo artístico, tiene relación con ese contexto. De cómo puede replantearse las cosas y también puede anteceder que algo suceda o que se repita.

Por ejemplo, el trabajo del “Mono” es cíclico, habla siempre de ciclos, del hombre, del trabajo, los trabajadores, son ciclos. Uno dice: el discurso setentero, pero no son un discurso setentero, son cuestiones que están pasando ahora y que se siguen discutiendo hasta el día de hoy. ¿Qué es lo que cambia? Cambia el medio. La forma en como se dicen las cuestiones, pero a final de cuentas, eso está ahí.

Ahora, metodológicamente hablando para poder trabajar con el contexto necesitas hablar con la gente, trabajar con la gente, vivir con la gente. No te puedes abstraer. No puede venir un compadre de La Dehesa a pintar un mural a La Legua.

Primero porque no lo van a dejar entrar. Segundo, el tipo quizás qué te va a pintar. La gente de La Legua no necesita decoración. Y esa es la diferencia que hay entre pintar en Banderas o pintar esto acá, que se ve muy bonito, bacán por el artista, que entretenido, pero es su trabajo, se lo respeto, o levantar un museo a cielo abierto en San Miguel. ¿Cuál es la diferencia entre eso?

Entonces, esa metodología te permite separar el arte de la decoración. Ya, pero uno dice, ya, si es pintura. La pintura no va a matar a nadie y tampoco te va a garantizar una mejor calidad de vida. Sí, pero va a lograr que la gente se cuestione cosas. Por ejemplo, por qué en San Miguel están pintando murales y no arreglan la plaza que está ahí. Por qué no mejoran la recolección de basura si el municipio puede pintar murales. Empieza la gente a cuestionarse cosas y empieza a arreglar cosas que a lo mejor pueden ser mucho más trascendentales, pero tienen que partir por algo.

A.A: Acercarse a hacer preguntas, muchas veces uno se puede acercar, pero no por eso te van a responder. ¿Cómo logran armar ese vínculo?

S.G: Necesitas tener una sensibilidad y esa sensibilidad se logra con los años. No puedes armar una encuesta y preguntar qué quiere que yo le pinte en su muro, porque tampoco es un menú. Cuando te presentas a un trabajo artístico, no sabes a los que te vas a presentar. Hay cuestiones que te llegan de golpe.

Hay un libro sobre el proceso de cómo armó un proyecto para el Museo de la Memoria en Argentina. Que él, la verdad, pensaba que el proceso argentino de la dictadura era muy parecido al proceso chileno y se dio cuenta que era una cuestión completamente distinta. Como no podía hablar con los muertos. ¿Qué hizo?, se documentó a través de libros, ensayos, películas. Él armó todo un cuento a través de eso.

Entonces, tu armas todo ese contexto, te presentas ante él y empiezas con cuidado a elaborar una idea. A veces también las ideas te llegan de golpe, porque la misma realidad te choca y te pega un combo de una y te deja botado. Cuando vas a lugares muy precarios, la gente tiende a entregarte lo poco y nada que tiene. Cuando entran en confianza, lo poco y nada que tienen te lo ofrecen. Es súper generosa.

Por ejemplo, en La Legua hace poco tiempo atrás, el Estado expropió un sector de Coca-Cola. Estaba la planta de Coca-Cola grande que está por Carlos Valdovinos, se expropiaron. Y la calle Mataderas que estaba cerrada la abrieron, la transformaron en una avenida. Y La Legua botó los muros que daban a La Legua de emergencia, así, dejaron de ser callejones y se transformaron en espacios abiertos. El asunto es que los muros eran bien feos. Y los vecinos se organizaron y a través de un concejal, Hugo XXX (min 28:22), armaron un proyecto para ir a pintar. Como la gente no tiene idea de murales ni nada por el estilo, hicieron una convocatoria abierta. Cualquiera podía ir a pintar. Algunos artistas profesionales fueron a pintar. No tenían nada, ni siquiera la pintura. Ni siquiera te podían gestionar el muro. Si pasaba Carabineros te preguntaban ¿por qué estás pintando acá?

Ellos se consiguieron de a poquito los permisos, fueron gestionando algunas cuestiones, te invitaban a almorzar, te llevaban algo para tomar. Esa generosidad que uno dice: pero fuiste a La Legua a pintar y ¿no te pasó nada?. No, porque los mismos vecinos te cuidaban. Entonces, lo poquito y nada que tienen, te lo entregan, porque ellos ponen valor a tu trabajo, porque saben que de alguna que otra forma los estás escuchando.

Yo estuve en el Art Santiago y costaba un mundo hablar con alguien, porque todos los locos pasaban, miraban y te decían: sí, está bonito, sí; está bonito para mi oficina. No están ni ahí, porque están adquiriendo algo. Como pueden pagar, creen que están viendo un menú. Estas otras personas valoran lo que estás haciendo, porque saben que de alguna manera, tú los estás escuchando a ellos. Es una conversación.

A.A: En esa misma entrevista que cité, dices que tu trabajo no tiene nada que ver con el suyo, el del “Mono” en lo visual, pero sí en lo que quieren decir. ¿De qué manera te transmite tu papá esa ideología y valores, que son parte de sus murales y grabados desde que comenzó a pintar a fines de los años 60’ y que hoy ambos comparten?

S.G: No creo que sea sólo de que venga de él. Creo que cualquier artista, van a hablar con Guillermo Nuñez y Guillermo debe tener 20 años más que el “Mono” y habla de las mismas cosas. Incluso, habla mucho antes. En su último libro, Me gusta la poesía, habla de cuando él estaba en Praga en el año 50 o 60, y ya estaba cuestionándose cosas que están presentes en el trabajo del “Mono”.

Lo mismo pasa con Venturelli, con Chávez. Entonces, no responden sólo a coincidencias porque sea mi papá, sino que son cuestiones que están latentes y que, ojalá, no estuvieran. Tienen relación con una temática social y que la gente, lamentablemente, no quiere ver, no las quiere tocar. Yo aunque quisiera alejarme de lo del “Mono”, llego igual. Porque vivimos vinculados al mismo contexto.

corte 30:50 - 31:25

Uno coincide no sólo porque hay una relación, sino que coincide porque la relación que existe va más allá de nosotros.

corte 31:32 - 34:12

A.A: Entonces, dices en esa entrevista que se asemejan en el contenido, pero no en lo visual, ¿cuál dirías que es tu estilo o sello personal?

S.G: Tenemos el método, en tema técnico, la técnica, lo mío es más relacionado a lo escenográfico. Ambos tenemos como protagonistas a las personas, pero el "Mono" retrata a las personas de manera directa: los rostros, los puños, la marcha en sí. Yo retrato lo que está detrás de las personas, lo que vendría siendo el espacio escenográfico. Estoy muy metido con el tema de las fábricas abandonadas o las que todavía existen. El tema de la ciudad en sí, el paisaje. El paisaje se transforma en personaje. Entonces, como quiero retratar paisajes, obviamente tiene que tener otro carácter técnico. No puedo retratar un paisaje con la técnica del "Mono", porque va a quedar una cuestión muy extraña. Aunque quisiera copiarlo, no me va a salir.

Mi trabajo tiene más relación con la mancha, con el gesto. También son, de alguna forma, cosas que me han llegado a través del "Mono". La influencia que tiene de Palmer o de Nuñez en el trabajo del "Mono", también trabajo político, también me influyó. Yo creo que está más cercano a eso. Gracias al "Mono" que al "Mono" así directamente.

A.A: Has dicho que es un aprendizaje constante viajar con él, ¿cómo ha sido trabajar juntos?

S.G: Difícil y bueno a la vez. El "Mono" es muy disperso y cuesta aterrizarlo a cuestiones más concretas. Yo creo que yo soy más concreto, de andar con la

agenda y sentarme a conversar. El “Mono” es como: juntémonos tal día y después se le olvida.

Yo entiendo que uno puede estar pensando en distintas cosas a la vez. Si tienes un viaje como delegado cultural a Vietnam, por ejemplo, no puedes estar haciendo cuestiones a medias. Tienes que planificar todo. Sin quererlo me ha tocado ser una especie de secretario del “Mono”. Lo hago con cariño, pero algunas veces es difícil porque tenemos encontrón. Le digo: cálmate, relájate y aterriza esta cuestión, porque tenemos que terminarla ahora ya.

Uno de los mayores aprendizajes fue enseñarme a fluir. Antes, cuando recién estaba partiendo, me preocupaba mucho si no me salía el esquema tal cual como estaba y él me enseñó a fluir. Son 40 años más que yo de experiencia.

Estábamos los tres en una conversación con Guillermo Nuñez y él me dice: “mira Seba, lo peor ya pasó o incluso podría pasar de nuevo, pero podría ser peor. Así que la situación que estás viviendo ahora, sé lo más tranquilo y calmado que puedas, así que calma”.

corte 37:52 - 1:06:47

(53:00 tomar apuntes desde ahí para datos inéditos y la BRP)

A.A: ¿Por qué “Perro seco”?

S.G: En parte la culpa la tiene el Pillán que es el perro del “Mono”. Ese apodo me lo gané en el DUOC cuando estaba estudiando. La idea de la editorial viene del DUOC. (editorial Perro seco, ver nota en El Mercurio cuando el Mono se ganó el Altazor)

corte 1:07:29 - 01:11:58

S.G: Nemesio Antúnez. A mí me gusta mucho Nemesio Antúnez, pero mucha gente lo pone en valor porque fue director del Museo de Bellas Artes, por todo el trabajo que hizo, por el rescate del arte popular. Pero durante el gobierno de la UP también hay muchos críticos sobre él.

De hecho, el otro día en una entrevista a Vilches lo menciona y hablan de que Balmes y otros artistas lo tiran para el lado porque era demócrata cristiano, porque no estaba tan vinculado por la izquierda. Pero hay un quiebre que tiene Nemesio Antúnez, a penas se produce el golpe. Toda la obra de Antúnez cambia post golpe. De hecho, la primera obra que tiene una iconografía es La Moneda en llamas. Entonces, ahí te habla de que no se puede rechazar el contexto, por más que quieras, no puedes.

A.A: ¿Qué opinas de los grafitis y de los rayados?

S.G: Si estás en la calle, lo más probable es que te van a rayar, es parte de. Yo estoy a favor de que los murales duren un cierto periodo y que no sean murales eternos, porque se terminan volviendo invisibles. Todos pasamos frente al Santa Lucía y casi nadie ve el mural que está ahí. La gente pasa y nadie se para a mirarlos, salvo los turistas. El mural dura cuando es una novedad. Lamentablemente.

Hay otras formas de redescubrirlo. Por ejemplo lo que pasa con el mural de Venturelli que está en el GAM que es todo un proceso de redescubrirlo. Es distinto. Pero deben tener un tiempo finito y después de eso que pase a...

A.A: ¿Un problema de idiosincrasia?

S.G: No creo, porque pasa en todos lados. El "Mono" terminó de pintar en París hace un par de semanas atrás y al otro día estaba todo rayado el mural. Es un tema de sociedad. Es un tema cultural con respecto al sistema. Aquí te enseñan que para ser un mejor artista que otro, debes ser, uno más conocido, segundo más osado y

tercero más innovador. Te venden esa idea de que tú tienes que pasar por encima del otro.

Si nosotros organizamos un festival con grafiteros, nosotros les enseñamos a convivir unos con otros y a respetar el trabajo del otro. Eso es lo que pretendemos con los festivales del mural. No es que el mural sea mejor que grafiti, sino que el grafitero tiene que considerar que hay espacios y espacios para rayar.

Si me preguntas si estoy de acuerdo con que hayan rayado la escultura de Matta. No estoy de acuerdo con eso, absolutamente, yo no voy a rayar eso. Hace un par de semanas atrás, para el 11 de septiembre rayé todo el Paseo Bulnes. Porque sé que va a ir un equipo y lo va a limpiar. No voy a estar limpiando cualquier cuestión. Hay que tener criterio. Lo otro, lo que no me gusta son las firmas. Esa cuestión de estar rayando y firmando la calle. Yo encuentro que hay formas más sutiles de hacerlo y que no necesariamente es la imposición del ego. A mí lo que me molesta, no es que rayan, es la imposición del ego.

I.G: Y ¿en los festivales hay grafiteros con quienes se crea diálogo?

S.G: Sí, siempre hay diálogo, se crea diálogo. El Inti partió haciendo 'tart', el "Sequi" partió haciendo 'tart'. Todos partieron rayando en las calles. Lo que pasa es que vas madurando. Vas creando ese criterio.

Nos preguntaron en el Bellas Artes y una de las preguntas fue: "¿qué opinan ustedes de los grafiteros?". Estás hablando con la mayoría de la gente que partió rayando en la calle. No pregunten cuestiones que son obvias. Tampoco puedes hacer una valoración estética, porque si empezamos con que esto es bonito, esto es feo. Puede llegar otro y decir: a mí me parece que todas las paredes grises son bonitas. Se quedan todas grises. No puedes hablar de criterios estéticos.

A.A: ¿Y los trabajos que han hecho ustedes en el último tiempo son consensuados en general o también de repente se toman un espacio?

S.G: Son consensuados. El último trabajo que hice yo en Bulnes, obviamente, fue sin permiso. Pero mi intención no era ni la osadía, ni tampoco estar marcando un lugar con una firma. Sino que simplemente marcar un mensaje, dibujar estos aviones. Y lo otro es que hay distintas plataformas. Antiguamente en los 90, no existían el Instagram ni Facebook. Ahora cualquiera puede ser un grafitero.

Puedes hacer un montaje fotográfico. Lo hablamos en Fanzara con una amiga muralista, me decía que hay un tipo, argentino, que no pinta murales, sino que hace un Photoshop y lo sube a Instagram y tiene como 1.200 *likes*. Y la gente no se da cuenta. Incluso, el tipo llega a ser burdo, porque por ejemplo recorta el auto y pone la foto encima del auto. La gente es tan ilusa, pretendiendo tener esa fama.

Hay otras formas de canalizar.

I.P: Sobre lo que estábamos hablando al principio, ¿a qué se debe que el “Mono” no ha ganado el premio Nacional?

S.G: Yo creo que el “Mono” no necesita ganarse el premio Nacional. De hecho, tuvimos una gran discusión sobre eso. Le dije, “Mono” te presenté al premio. Yo creo que no lo necesita. Vilches necesitaba el premio para ser conocido. Quienes lo conocemos somos gente que está en el mundo del arte. Si le hablas a cualquier persona sobre quién es Vilches, no va a tener ni la más mínima idea. Nosotros lo respetamos, sabemos que hay una trayectoria. Pero el “Mono” al revés, quizás necesita el premio para llegar a la Academia para que se transforme en clase. Vilches necesita el premio para poder salir a la calle.

I.P: ¿Qué significa para ti como artista mural y para el muralismo que el “Mono” llegue a ganar el premio Nacional?

S.G: Una puesta en valor, quizás. Pero también me da miedo que se termine transformando en un instrumento y se encierre en la Academia. Ese es el miedo que tengo yo del mural. Que se termine creando una escuela “Mono” González, como la escuela mexicana. Los tipos tuvieron que esperar que Rivera y Siqueiros se murieran para poder hacer algo más allá. Y hasta el momento no hay muralistas mexicanos conocidos por culpa de... es como lo que decían de Picasso: que se muriera Picasso y que deje a los otros pintar. A mí me da miedo, no el “Mono” o que cualquiera, se termine transformando en una institución. Ese es el problema que tienen las personas, que la poesía chilena se transforme en Neruda o en Huidobro, en Parra. Que la ficción se transforme en Bolaño.

El problema que tenemos nosotros y en general en Latinoamérica es que a las personas las transformamos en instituciones. No hay ficción en Argentina si no pasa que lo comparan con Borges. Se reduce a la persona, aunque la persona no lo quiera. Lamentablemente eso pasa siempre que la persona se muere. La figura de Parra. El “artista maldito”. Yo creo que a Van Gogh le daría vergüenza esos museos gigantes.

I.G: Al mismo tiempo es un poco contradictorio, porque... Según tu experiencia ¿hay un por qué el arte del muralismo no haya llegado o no forme parte de la enseñanza artística académica?

S.G: Tengo una teoría, va a quedar grabada, es como premonitorio. Aquí en Chile, la ilustración por ejemplo no era tema hasta que salió Galería Plop. Y ahí el DUOC dijo: ahí hay negocio, vamos a hacer la carrera de ilustración. No existe mercado en Chile para esa cuestión, o sea hay, pero muy reducido no para tener una carrera profesional tan grande. Los primeros ilustradores chilenos venían de Barcelona, han estudiado en Buenos Aires, han estudiado afuera. O eran diseñadores gráficos de la Chile o la Católica. Todos vinculados a la publicidad. Pero ahora tú tienes en el INACAP ilustración, en el AIEP, en el DUOC...

Todos hablan del boom de la ilustración, pero ¿existe?. La Plop se fue a la quiebra y montón que estaban en el centro se fueron a la quiebra. Todos se fueron a la quiebra. En el mural todavía no le ven, recién le están viendo el bichito. ¿Cómo se ve ese bichito? Hay muchas más galerías de arte urbano que antes. Hay festivales y un montón de cuestiones. Hecho en casa, por ejemplo, donde viene una marca de cerveza que te dice: te vamos a grabar y te vamos a poner el dron...

Eso es una movida mundial. ¿Cuál es la diferencia? En París, tú tienes una escuela en donde te enseñan muralismo. Pero aquí todavía no le pillan el bichito, después va a ... En algún momento, alguna institución va a colocar el muralismo dentro de su malla. Van a empezar a hacer cursos de muralismo. No les ha sido útil.

I.P: Que forme parte de la Academia, que se enseñe le da un valor, ¿no? un valor de arte.

S.G: Pero es que ese valor va a quedar dentro de la Academia. Al final de cuentas es la Academia para la Academia. Ellos se cierran. Lo que pase en la Academia le da lo mismo a la gente que está aquí. En general, pasa mucho que aquí la gente no vive, sobrevive. La gente no está preocupada de ese tipo de cosas. La Academia, también, están ellos encerrados en sus cuatro paredes, pretendiendo ser algo que ya no son. Creyéndose el cuento de las vanguardias, cosas que ya no existen.

Creo que todavía lo postmoderno les toca la puerta, eso que ya está súper pasado. Estamos en un post, post, postmoderno. Aquí en Chile, la educación está muy ligada a un tema económico. Si existe un mercado laboral, ahí recién, empiezan a ajustar los engranajes educacionales, las mallas curriculares y contratan a los expertos. Entonces, cuando el mercado demanda, comienza la oferta. Lamentablemente, esta Academia está vinculada a esa oferta. La Academia, sea lo que sea, ya sea Art Santiago... es oferta y demanda.

Por eso te digo, ese límite entre decoración y arte. Es difícil. También hay un tema de imagen país. El mural es reconocido afuera, el muralismo chileno es reconocido afuera. Tampoco le han tomado el peso. Nos pasó en Vietnam, el embajador que era Claudio Denegri y el primer secretario, los dos nos contaban que estaban chatos de vender conservas. Porque al final los embajadores se transforman en vendedores de productos, o son promotores del Sernatur o venden cosas. Entonces, aprovechar esas instancias culturales para llevar a la gente otras cosas. Y esas cuestiones están todas monopolizadas, como la Fundación Neruda.

I.P: ¿Crees que se valora más al “Mono” afuera que aquí?

S.G: Yo creo que sí, como artista. Acá hay una valorización histórica que no se puede negar, pero sí creo que como artista más afuera. Lo que pasa en general, eso pasa en todos lados.

A.A: Además que sea por esto del muralismo que no es Académico, porque es comunista, ¿les atribuirías algo más de por qué no es tan valorado acá?

S.G: Porque les rompe el mercado por sobre todas las cosas, porque no es comercial. Y no pasa sólo con el “Mono”. Por ejemplo que Guillermo Nuñez esté en la galería de nosotros vendiendo sus obras, y ni siquiera vendiéndolas, regalándolas; que él haya comenzado a colocar y pegar las cosas en la calle. Guillermo Nuñez en los 90 comienza a pegar cosas en la calle.

Las galerías no lo quieren vender, porque es un formato extraño, se puede conseguir barato. ¿Dónde está la exclusividad de Guillermo Nuñez? Para afuera, cuando un artista es muy prolífico, significa que es muy barato. Entonces, ¿dónde está el valor del artista? Es del paleolítico esa apreciación cultural que tienen acá los galeristas. A más exclusiva la obra, más cara. Eso es una tontera. Afuera, el artista no es sólo la obra de arte. A ti te valoran completo, es una unidad. Es su contexto, su discurso. Es lo que presenta, es la investigación.

De hecho, yo encuentro que es más interesante la investigación, el texto que lo que presenta en sí. Eso en general para todos los artistas. Es lo que está detrás.

corte 1:26:41 - 1:27:39

Sobre la Galería del Persa

S.G: no es un espacio de contracultura. Es un espacio donde se pueda tener una puesta en valor, pero en un contexto diferente. Que no fuera sólo un espacio de arte para vender. Esto es un pasillo, la gente va a comprar piratería y se encuentran con una serigrafía y te preguntan: ¿qué es una serigrafía?. Qué mejor que hablar con las personas que la producen.

I.P: Cuéntenos cómo ha sido esa experiencia (Galería del “Mono”) en estos cinco años.

S.G: Ha sido diversa, porque hemos tenido buena onda y mala onda de los administradores, por ejemplo. Porque ellos nos miraban raro, éramos los bichos raros. Ellos creían que nos íbamos a ir a la quiebra, pero no es nuestra fuente de ingreso mayor. A veces no ganábamos ni uno, pero seguíamos pagando el arriendo sin ningún problema.

Para nosotros es un espacio de encuentro, más que una galería es un espacio de encuentro. Ahora pasó de la anécdota de que íbamos a quebrar a, mira, qué bacán. Han resistido, son una competencia. El mismo Persa ha modificado las cosas y ha creado una galería de arte adentro que sigue, más o menos, el modelo nuestro. El problema está en que no puedes pretender ser lo que nosotros hacemos colocando un vendedor. Porque la gracia es que la gente vaya a compartir con Guillermo Nuñez, premio Nacional de Arte. Te lo encuentras en un pasillo en el Persa. Puedes hablar de su obra o sus libros. Hablar con el “Mono” que te cuenta

todos los detalles técnicos. Hablar conmigo que con mi poca experiencia te puedo conversar de algunas cosas y así va. Mientras que hablar con un vendedor lo único que te va a decir es una lista de precios. Intentan copiar el modelo, pero no pueden.

La experiencia con la gente es diversa, porque llega gente y te dice: ¿Cuánto vale eso? - La serigrafía vale 80 'lucas'. -pero, ¿por qué tan caro?. Y ahí uno le explica. No es que acepten al tiro que vale 80 'lucas', pero sí lo valoran, entienden, se sorprenden. Porque, claro, lo reconocen y comienzan a interiorizarse. Después reconocen otras cosas que son mucho más globales. Se sienten identificados y ahí hay otra vinculación. Nosotros no los vemos como consumidores o clientes. Los percibimos de igual a igual. Hay una conversación, un diálogo.

El arte no es sólo reflejo de lo que tú estás viendo, sino que, también, es reflejo de ti en sí y del resto. Tú te ves reflejado en arte. Nosotros vemos ahora las pinturas del proceso de la Revolución francesa, las vemos ajenas, claro, porque nosotros no vivimos el proceso. Pero los que sí lo vivieron entienden que sí hay un relato. Lo mismo pasa con las pinturas murales, con Rivera o pintores argentinos.

**Entrevista a Felipe Baeza, Magíster en Artes, mención Teoría e Historia del Arte, de la U. de Chile. (Respuestas entregadas vía correo electrónico)**

-¿Por qué el arte popular, el muralismo o bien el arte alejado de las tendencias contemporáneas continúa siendo algo marginal, escasamente considerado por la academia?

R: Sinceramente, no creo que esa afirmación sea del todo cierta. O podría decirse que es una situación que ha ido cambiando en, quizás, la última década. Si entendemos por "academia" a la formación artística dentro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y en las otras escuelas de arte universitarias, hace un

tiempo que ya es posible ver a esas disciplinas incorporadas a los programas de estudio relacionados con la historia del arte y la investigación artística.

El arte popular por sobre todo es un asunto que se viene estudiando con cierta consistencia. Puede ser que no se hallen incorporadas en los programas de creación artística, y sólo sean consideradas como referentes visuales; pero eso responde a que los y las creadoras del arte popular y el muralismo no tienen cabida en las escuelas de arte universitarias. El saber del arte popular pareciera no ser –o se quiere que sea– susceptible de sistematizarse en un programa de estudio universitario. Se mantiene la tradición de concebirse como una práctica transmitida de generación en generación, ajena a las escuelas de arte.

A mediados del siglo XX, el muralismo sí integraba los planes de estudio de la carrera de Bellas Artes en la Universidad de Chile, pero era un tiempo en que la relación arte, ciudad y vida pública era otra.

Se esperaba que las y los artistas se integraran a la sociedad, desde las artes aplicadas a la industria hasta el rol que jugarían en la planificación estética de la ciudad. Sin embargo, las modificaciones en los planes de estudio derivados de la intervención militar en la dictadura, alejaron al arte del espacio público popular y lo circunscribieron a la industria, lo empresarial e institucional. El espacio público popular sirvió como soporte para intervenciones contestatarias al régimen, lo que definió su carácter efímero, transitorio y eminentemente crítico.

Como derivado de lo último, tras la recuperación de la democracia, el circuito del arte (escuelas, museos, galerías, crítica) subsumió las prácticas artísticas subversivas (las y los principales artistas y teóricos del período dictatorial se integraron a las plantas académicas de las escuelas de arte), definiendo así la concepción estético-artística de finales del siglo pasado y comienzos del actual. Esto impidió cualquier posibilidad para las artes populares de integrarse a la academia, relegándolas a meros referentes.

Sin embargo, insisto, quizás hace una década que lo popular y la perspectiva decolonial han comenzado a problematizarse desde las artes visuales. Tan sólo hay que observar cómo las temáticas relacionadas con el territorio, la cultura de los pueblos originarios y lo local, están presentes en la mayoría de los certámenes artísticos nacionales y en los envíos a instancias internacionales. -las temáticas sí, pero interpretadas desde el lenguaje del arte contemporáneo

-¿Qué crees que hace falta para remover y ampliar la escena actual más allá del “arte elitista”?

R: Otro contexto político-social. Un contexto que, me atrevo a afirmar, se está dando con la Convención Constituyente y su perspectiva plurinacional. –Recordemos que, actualmente, Elisa Loncón preside la convención–. No sería raro que a lo largo de esta década, las artes populares y la estética de los pueblos originarios ingresen a las escuelas de arte nacionales. Es más, me aventuro a proyectar, es posible que una actualización en ese respecto sea imperativa para las futuras plantas académicas de las escuelas de arte.

-A partir del siglo XX, la biografía del artista se ha relegado parcial o totalmente dentro del campo de la historia del arte, frente a otros conceptos que han devenido como fundamentales. Considerando ese cambio de enfoque, ¿te parece relevante volver a considerar al artista dentro de un análisis de su producción, es decir, entender la singularidad de la subjetividad tras él para la descripción y comprensión de su obra? ¿Por qué?

R: Sí, es probable que la biografía del artista no haya tenido un rol preponderante en la historia del arte local reciente. Pero la pregunta sería por qué debería tenerlo. Metodológicamente, por qué se le debería dar importancia. Si el objeto de estudio de la historia del arte es la obra (perspectiva iconológica), o es las relaciones del

arte con la sociedad y las instituciones (historia social), es una opción metodológica que la biografía del artista quede fuera del análisis.

Al menos hace cuatro décadas que el arte chileno ha devenido en un proyecto crítico respecto del contexto político-social. Los elementos representacionales constitutivos de las obras han devenido significantes que articulan un significado denunciante, paródico, irónico respecto de la contingencia. Por tanto, los ejercicios historiográficos del arte reciente en Chile han insistido en estructurar un discurso que sitúa críticamente a la obra en su contexto de producción. Por tanto, el análisis de la obra, desde diversos aparatajes teóricos, es lo que ha determinado la aproximación especializada al arte.

Ocuparse de la biografía de los artistas, entonces, supone una opción metodológica. La pregunta es, nuevamente, con qué fin ocuparse de ella. En lo personal, me interesa estudiar y comprender los procesos tanto técnicos, ideológicos como mentales tras la creación de una imagen u obra. Y para dilucidar aquello, creo que es importante hacerle ciertas preguntas a la biografía del artista; sobre todo considerando el cúmulo intenso e infinito de imágenes a la que es sometido el ser humano durante toda su vida en los tiempos actuales. En este sentido, importante es averiguar cuáles fueron sus primeros referentes visuales, en qué formato los consumió y de qué manera influyeron en su trabajo artístico ulterior; dónde se formó profesionalmente y con quiénes, y de qué manera esas o esos maestros potenciaron o cuestionaron su bagaje visual.

Si hoy en día, quizás como nunca antes en la historia, el artista es tan solo uno más de los profesionales o aficionados productores de imágenes, en un mundo globalizado e invadido por las mismas, cobra una importante relevancia develar algo de la subjetividad tras la creación de una obra. Para distinguirla, singularizarla, para reconocerse en ella.

-La trayectoria del Mono González es amplia. Fue uno de los fundadores de la BRP, ha trabajado en producciones de cine y teatro como escenógrafo, fue profesor de la Universidad Arcis, ha realizado talleres de muralismo y grabado, y ha pintado muros en varias locaciones del país, del continente y en Europa. ¿Cómo describirías el aporte o relevancia del Mono para el mundo de las artes visuales y para el país en general?

R: El aporte del Mono González es inmenso en la creación de una iconografía nacional e incluso latinoamericana. Una figuración que representa con gracia y solidez a las masas populares tanto en su alegría como en su sufrimiento. En esos anchos trazos que dan forma a sintéticos rostros, el pueblo se reconoce. Es una estética que ha trascendido generaciones, una imaginería que ha sobrevivido al paso del tiempo porque revive con cada manifestación popular, y que hace sobrevivir también discursos y otras prácticas artísticas similares y afines. Mantiene vigente el ansia del ser humano por la representación, por el arte figurativo. Algo que se comprobó una vez más en nuestro país en el contexto del estallido social que comenzó en octubre de 2019.

Desde mi punto de vista, la obra del Mono González posee una pregnancia que la hace trascender, algo que no muchas obras de arte contemporáneo pueden ostentar.

-¿Cuál te parece que es el lugar que ocupa el arte político o ligado a la política en estos tiempos?

R: Hace varias décadas que el arte político ocupa un lugar privilegiado en el campo del arte chileno e internacional. De hecho, una de los fundamentos en que se ha sustentado la enseñanza artística contemporánea, radica en concebir que producir arte es un acto político en sí mismo.

Dos casos completamente recientes lo confirman: la performance titulada Un violador en tu camino del colectivo femenino Las Tesis, y las intervenciones lumínicas en el espacio público de Delight Lab en el contexto del estallido social. Ambas fueron experiencias de alto impacto social y mediático, que han operado como un espejo de las demandas sociales. Su éxito (sobre todo el de La Tesis, cuya performance trascendió las fronteras nacionales y se replicó espontáneamente en varios otros países) reafirma la vigencia de la práctica artística como acto político, y a mi juicio emplazan a las y los artistas contemporáneos a repensar sus estrategias de visibilización de obra. La verdadera trascendencia del arte político pareciera encontrarse fuera de los muros de museos y galerías.

-Por segunda vez el Mono González fue presentado como candidato para el Premio Nacional de Artes Visuales. ¿Cuáles crees que son los motivos o dificultades para que no ganara dicho reconocimiento?

R: Difícil pregunta. Desconozco los criterios del jurado y no me atrevería a discutirlos sin estar informado. Mas, respecto de lo único que podría pronunciarme, es aseverar que es un artista que sin duda merece tal reconocimiento.

-¿Consideras que lo denominado como “arte popular” es efectivamente arte? ¿Por qué?

R: Sí, por supuesto. Para mí, el arte siempre ha tenido que ver con un saber hacer, con manejar con destreza una técnica. También con el vínculo a una tradición, una determinada manera de concebir la creación de piezas de uso y valor estético. Considero que las llamadas artes populares cumplen con aquello, además de invitar a disfrutar y apreciar estéticamente objetos de uso cotidiano. Creo que el arte, lleve el apellido que lleve, nos enseña a mirar, a sentir, a vivir el mundo desde una óptica estética.

-¿Qué nos puedes decir sobre el muralismo, cómo te referirías a su aporte o a lo significativo que ha sido en Chile y en Latinoamérica?

R: De partida, debo declarar que el muralismo no está dentro de mi área de especialización, por lo que temo no poder responder con la debida profundidad la pregunta. Es más, desde mi punto de vista, es una práctica que se quedó en el siglo pasado, pues hoy no la veo inscrita en el campo del arte ni presente en el espacio público. No al menos con la importancia que tuvo en el pasado. Por otra parte, la potencia con la que ingresó el grafiti en el país durante los noventa, volvió difusa la distinción entre ambas prácticas, pues ambas comparten el espacio urbano como soporte.

Pero lo cierto es que, durante el siglo XX, en Latinoamérica tuvo una presencia importante como representación de las demandas y las poéticas populares. Una disciplina en la que confluyó la pintura mural, las tradiciones vernáculas y el sentir del pueblo. Hoy, creo, todo aquello, por lo menos en Chile, parece haber sido relegado solamente a las estaciones de metro.

### Entrevista a Tomás Peters, sociólogo y Doctor en Políticas Culturales

**Audio: TomasPeters**

**duración: 1:29:16**

Amanda Ausensi (A.A): ¿Nos podrías compartir una definición de lo que se entiende hoy por muralismo en Chile en comparación con lo que se hizo en México en su origen?

Tomás Peters (T.P): El muralismo es una manifestación estética, política y cultural ancestral que ha servido, generalmente, como un dispositivo pedagógico de muy alta relevancia simbólica y narrativa. Que permite poder construir relatos de sociedad imaginarios de lo común y que, comúnmente, no son utilizados

exclusivamente por el Estado u organizaciones de orden público, sino que son, principalmente por segmentos de la sociedad considerados como los subalternos o periféricos o agentes no gubernamentales que buscan, a través de este tipo de expresiones construir un relato territorial simbólico, unir grupos humanos.

En el caso mexicano, yo creo que son unos de los mejores exponentes dentro de esa lógica, porque después de la revolución mexicana, fue necesario construir esta gran Nación, esta compleja Nación que venía no sólo saliendo de la guerra con EE.UU., sino que también necesitaba reconstruirse simbólicamente, a través de un relato que fundía dos grandes historias. Que eran la historia española y la gran presencia indígena que, a pesar del genocidio español con las poblaciones indígenas, se mantuvo durante el tiempo. Esto combinado, además, con un proceso de industrialización muy relevante en México desde la segunda mitad del siglo XX para adelante.

En el caso chileno, esa suerte de elemento también fue muy importante. Por el hecho de construir una suerte de relato del Chile de la primera mitad del siglo XX. Pero que se ve muy bien elaborado, muy desarrollado durante el año 60, de la década del 60 hasta el 73. Porque luego sabemos que el Golpe y la dictadura, se sitúa al muralismo como elemento que no tiene un rendimiento analítico, no tiene rendimiento poético, no tiene rendimiento simbólico. Porque la pared se desplaza de la visualidad a un eslogan. “Pinochet no más”.

Se transforma en algo más bien contingente que aparece y desaparece. Y que es borrado, eliminado. Es lo que Errázuriz y otros la llamaban el “golpe estético”, donde se eliminan ese tipo de elementos en las paredes, en la ciudad. Lo que ocurre es que la publicidad empieza a ganar terreno en ese tipo de plataforma, en ese tipo de soporte.

Después, durante el 90 para adelante, la ciudad ya no dio espacio, sino en elementos más bien periféricos de las ciudades. Comúnmente, las ciudades no

ofrecen muchos murales. Excepto por ejemplo, este famoso de Gabriela Mistral que está en el cerro Santa Lucía, en el eje central de la ciudad. No existe un mural que sea reconocido masivamente como: “ Ah, sí el mural que está..”, a diferencia de México. El estadio Azteca o el estadio que está dentro de la UNAM donde está el mural de Diego Rivera es como “ooohh”, entramos y vemos el mural. [...]

El Museo abierto que ha hecho ese tipo de trabajo, pero es más bien expresión periférica. Están en las poblaciones, se sitúan en lo estético y narrativo de las fronteras de la ciudad.

En Chile tiene más bien esa particularidad que el mural simbólicamente se comprende como un elemento más bien periférico, narrativo marginal antes que un elemento que se sitúa en un registro de relevancia histórica de resguardo. No es por culpa del mural en sí, sino que con la dictadura no sólo se borraron, sino que sobre todo fueron desplazados por las pancartas publicitarias que vinieron a reemplazar ese relato de sociedad en la ciudad.

A.A: ¿Por qué crees, suponiendo que estás de acuerdo, que el arte popular, el muralismo o bien el arte alejado de las tendencias contemporáneas ha sido y continúa en muchas ocasiones siendo algo marginal, escasamente considerado por la Academia -en cuanto a instancias o cátedras prácticas como teóricas- y también marginado de las élites.

T.P: Yo tengo una hipótesis al respecto. Tiendo a pensar de que aquí hay un rol muy importante que va a jugar la Academia y también el mundo intelectual de este tipo de ámbito es que - y aquí sitúo a Richards en la Escena de Avanzada- es que ellos hacen muy claramente la diferencia entre lo estético político del arte y lo político... llamémoslo así dentro del registro de la teoría del espejo o la teoría del contenido ... estética del contenido, muy tempranamente cuando llega el Golpe. Es decir, lo dice la teoría de Richards en relación a la Escena de Avanzada, es que esas imágenes narrativas como los murales, etc., que pertenecían a esta estética

de izquierda más bien servían como un espejo. La teoría del espejo del arte. El arte debía reflejar lo que acontecía socialmente.

Cuando llega la Escena de Avanzada [...] van considerando un poco ese tipo de expresión artística como algo que no se introduce correctamente en los paradigmas del arte contemporáneo. Que debe ser no sólo críptico, no sólo un elemento de complejidad, sino que tiene que, ojalá, tener una lógica del despiste de lo obvio. No reflejar la sociedad, sino que jugar con los recursos estéticos para, no sólo teorizarlos, sino que también complejizar las formas estéticas visuales en un registro teórico de xxx, en un registro estético que lograra, entre comillas, a sincronizarse con la discusión teórica artística del norte.

Entonces, todo lo popular empezó a tener un criterio de esta estética de izquierda narrativa básica que usufructúa políticamente, pero que no tiene una condición teórico política estética propia.

En términos simples, la necesidad de complejización estética que tuvo desde los 70 hasta la actualidad, eso fue consignando de menor valor lo popular, fue ganando terreno lo estéticamente complejo y lo estéticamente, entre comillas, de calidad o estéticamente de reconocimiento internacional como elementos que se situaban con mayor densidad teórica, con mayor reconocimiento simbólico y también con apoyo estatal.

De hecho, la matriz institucional chilena siguió un poco con esa lógica de financiar la excelencia artística y desplazar las culturas populares como un elemento financiable y reconocible dentro de las políticas públicas de cultura.

Interrupción: 10:16 - 12:00

T.P: Creo que durante la dictadura se fraguó un menosprecio por lo popular. Por lo comunitario, por lo territorial, por lo que no tiene la lógica de la excelencia.

La xxx de los consejos que es un modelo tomado de Inglaterra o del mundo anglosajón, el Art Council de Inglaterra es lo mismo que el Consejo de la Cultura en Chile. La idea de ellos es siempre financiar por parte del Estado la excelencia artística. Eso significa que lo popular, lo no tan bien elaborado, lo artesanal, como que, no entra en ese registro. Por eso que después se hicieron políticas más específicas para ese ámbito: artesanía, etc.

Pero el primer foco, en las primeras décadas, fue más bien en el registro de la excelencia artística.

A.A: En los últimos años se crean instancias dirigidas a la artesanía, este reconocimiento de tesoros vivos y el Registro Nacional de Artesanía. Por otra parte se han hecho varios festivales, ha habido una proliferación como te decía en los últimos 10 años, yo creo, de murales. Especialmente en la capital, pero también en regiones. El “Mono” González, creo que tiene un mural en cada región, a lo más le falta una. Entonces, igual se ha ganado su espacio, de cierta manera. Me queda la duda de ¿por qué, considerando estos reconocimientos que hace el Ministerio de Cultura antes el Consejo y estas instancias como los festivales, por qué la Academia sigue bloqueando este contenido? Al menos, cuando yo estudié Historia del Arte, salí en el 2011, prácticamente no se habló del muralismo más allá de México, a principios del siglo XX hasta ahí llegamos. Entonces, por qué sigue tan reacia la universidad, la Academia a estos contenidos, considerando además, por ejemplo, que la Universidad de Chile tiene a su disposición el Museo Popular de Arte Americano.

T.P: Aquí lo que uno puede hacer es tirar hipótesis de por qué ocurre esto. Una hipótesis posible es el tema del capital simbólico ... La figura del artista requiere ir construyendo la propia figura del artista y eso significa que el o la artista tiene que elaborar una trayectoria propia, comúnmente formativa académica, que logra ir introduciendo una propuesta estética discursiva en los espacios institucionales, que le van permitiendo ir construyendo esta suerte de capitales, esta suerte de recursos

simbólicos que lo van identificando como: “aahh tu obra, ahora, vale la pena ser trabajada.”

En cambio, en el mundo del mural comúnmente tiene un criterio de colectividad, de participación difusa, de algo efímero, que está, además, fuera de la institucionalidad. No ofrece un reconocimiento, también para el teórico o la teórica, que le permite poder identificar como: esta es una obra que ya viene trabajándose históricamente y que el o la autora le permite poder ir identificando una trayectoria de, y que es administrable bajo la lógica de: esta es su obra, esto es su conjunto de obras. [...]

El mundo del arte en Chile necesitó configurarse a través de figuras simbólicas que también lograran legitimar a la Academia o a los teóricos para poder tener una asociación que permitiera [...] que ambos fueran creciendo juntos a nivel simbólico, de reconocimiento entre los pares.

En cambio, los murales, lo popular, justamente no ofrecen eso. Están en un registro menor, en un piso de la escala de menor reconocimiento, porque es considerado como lo popular, lo más bajo.

No se puede establecer una trayectoria de un individuo que. De hecho la sociología tiene un nombre, el régimen de la singularidad que sitúa la importancia que el creador increada, que el creador es más importante que la obra en los tiempos actuales.

Cuando uno habla de murales, yo mismo aquí asumo, yo ubico dos nombres de muralistas: uno es el “Mono” González que está vivo etc., identificable la visualidad del “Mono” y el otro es el Inti que hace grafitis con una estética muy particular, que tiene reconocimientos y ha expuesto en Francia... Más allá de eso, te puedo nombrar nombres infinitos de artistas contemporáneos, pero tengo muy poquito del registro de los murales.

Creo que tiene que ver con un tema de la Academia, porque la Academia necesita legitimarse siempre como un espacio de relevancia simbólica. Y eso ¿se logra dónde?. Lo que la modernidad ha ofrecido como espacio de reconocimiento que es el Museo de Bellas Artes, que es la galería x, que es el texto escrito con la teoría, que es la elaboración argumental en base a pirotécnica teórica estética, en base al catálogo de papel *couché*, en base a todos esos elementos.

A.A: Y ¿eso crees que se va a seguir manteniendo, es muy difícil de remover ese muro?

T.P: Es difícil o siempre va a ser considerado como un elemento... siempre como un margen o una nota al pie dentro de las figuras más tradicionales del arte contemporáneo. Esto se va a radicalizar mucho más con estas nuevas estéticas relacionales que señalan que la obra hoy en día ya no puede ser la obra por sí sola, sino que también tiene que tener un vínculo sensible con la persona. [...] pero siempre dentro del resguardo del cubo blanco. De ahí se saca el lado social del arte.

El mural en sí no tiene un elemento, porque el mural tampoco se puede resguardar tan significativamente como sí se puede resguardar una obra. El mural se deteriora y se pierde, tampoco tiene criterio aurático como sí lo tienen ahora.

Creo que es difícil que en el futuro esto cambie. Creo en la condición efímera. Tal vez el registro fotográfico puede tener más rendimiento que la obra, que el mural en sí.

A.A: ¿Qué nos puedes decir sobre el muralismo, cómo te referirías a su aporte o a lo significativo que ha sido en Chile y en Latinoamérica? Y ¿piensas que el muralismo, como arte popular, tiene más reconocimiento fuera que dentro de Chile?

T.P: En general, el muralismo en Chile no tiene reconocimiento ni afuera ni adentro, el muralismo chileno. Lo que podemos encontrar son figuras más particulares, más precisas. Más nombres que crean que los murales que circulan.

El muralismo yo lo veo más bien, dentro de mi prejuicio, como un ejercicio de capital social, de generación de capital social comunitario, más que una expresión artística propiamente tal en un registro estético, ético y político. Como se entiende modernamente en términos de arte, arte con mayúscula.

Cuando me refiero a la idea de capital social comunitario, este concepto de capital social comunitario, es un concepto que introduce comúnmente la CEPAL u organismos internacionales que señalaban de que cómo se pueden regenerar los territorios. Y los territorios se pueden regenerar a partir del famoso concepto de capital social que traducido dice que son las relaciones de confianza, reciprocidad y cooperación entre las personas. Esos elementos permiten construir comunidades sostenibles y culturalmente activas para superar problemas sociales tales como pobreza, delincuencia, violencia.

Los murales en Chile y en general en Latinoamérica, muchas veces, son utilizados como un dispositivo para poder fortalecer comunidades, para hacer partícipes a las comunidades de un elemento común que les permite, entre comillas, apropiarse de sus entornos para que se sienta una suerte de una comunidad protegida y de reconocerse.

De hecho, el concepto de capital social es muy importante en ese sentido, porque tiene tres dimensiones bien importantes:

La confianza. Yo establezco una relación de confianza cuando trabajo con un otro por un bien común.

La reciprocidad. Para tener confianza yo tengo que tener reciprocidad que es un criterio ético de la lógica del don de Marcel Mauss. Es un concepto antropológico básico que dice que cuando yo te hago un regalo a ti, tú quedas como prendado conmigo, en deuda conmigo. Entonces, tú sientes que tienes que, en algún momento, devolverme en igual valor ese regalo. Quedas en deuda con un otro. Y eso requiere que en algún momento tú debas devolverle la mano a esa persona. Si no lo haces, rompes la confianza, el vínculo que has generado con el otro. Cuando tú le regalas a un otro, lo que dice la teoría es que tú generas un vínculo de dependencia con un otro. Quedar en deuda con la otra persona, eso se llama el don y eso se construye con la reciprocidad. Tú me das y yo te doy.

La cooperación. No sólo quedo en dependencia contigo, sino que también tengo que cooperar en conjunto para alcanzar un fin.

Esos tres elementos comunes, confianza, cooperación y reciprocidad, esos elementos se supone que la teoría dice que instancias como la creación de un mural colaboran a eso. Porque hacen un bien común y ese bien común permite reforzar los vínculos sociales.

Cuando me preguntas cuál es para mí la noción del mural yo lo vinculo a ese ámbito.

A.A: Una cuestión más ligada a la comunidad, a lo social no tanto a lo artístico, a lo estético.

T.P: Sí. Tiene un elemento estético sin duda

A.A: Estético, quito esa palabra, me refería más bien a lo artístico a lo puramente artístico.

T.P: A la concepción más bien contemporánea hegemónica de arte con mayúscula.

A.A: Recientemente el “Mono” González recibió el premio de Arte y Memoria de Joan Jara que viene de la Fundación Víctor Jara y siguiendo el hilo que estabas diciendo, ese premio entonces en tu opinión, sería por la labor que ha hecho el “Mono”, el personaje “Mono” González, y no tanto por su obra, sus murales, los murales en sí mismos digo.

T.P: De hecho la Fundación Víctor Jara tiene un elemento de trabajo comunitario. Está muy vinculada al trabajo territorial y a los sectores de pobreza, a los cordones urbanos. Trabaja mucho en ese ámbito. Desconozco el criterio del jurado, pero este premio al “Mono” González es a una trayectoria de una persona que, a través de una estética propia, siempre ha establecido un vínculo... que su obra es una obra que afecta. Afecta sensibilidades de las personas, pero también afecta socialmente. Tiene implicancias sociales en el grupo en donde él está.

El “Mono” no está pintando solo, cuando llega pide los tarros de pintura a la gente. Él marca con negro el dibujo y después todos llegan y empiezan a pintarlo. Ese gesto, ese dispositivo participativo es lo que encuentro es la gran fortaleza del trabajo del “Mono” que va llegando después a configurarse en un espacio común. Y eso lo tienen muy pocos artistas.

Yo siento que lo del “Mono” es verídico, es real. El “Mono” tiene un elemento sensible de trabajo territorial comunitario, como un elemento de corazón. Yo creo que no es visto como muchos otros artistas, que tú crees conocer, que más bien utilizan a las comunidades para su propio beneficio.

Creo que muchos artistas contemporáneos tienen, como se le llama en la Academia, un extractivismo sensible de estas comunidades. Le roban a las comunidades antes que le regalan.

El “Mono”, yo creo que regala. En cambio, muchos artistas contemporáneos utilizan a los inmigrantes para su propia su propia obra, utilizan a las comunidades.[...]

Los muchos artistas en Chile tienen un poco esa condición. Yo siento que la del “Mono” no, tiene una condición sensible real, de compromiso político real con aquel que participa

A.A: La trayectoria del Mono González es amplia. Fue uno de los fundadores de la BRP, ha trabajado en producciones de cine y teatro como escenógrafo, fue profesor de la Universidad Arcis, la única Universidad que le permitió hacer clases sin tener un título universitario, ha realizado talleres de muralismo y grabado en Chile y en el extranjero. Además ha pintado muros en varias locaciones del país y también afuera. ¿Cómo describirías el aporte o relevancia del “Mono” González para el mundo de las artes visuales y para el país en general?

T.P: Si me pidieras escribir una reseña biográfica del “Mono”, yo lo describiría como un animador sociocultural. Esta figura del animador sociocultural surge durante la Unidad Popular. Eran aquellos personajes, aquellos artistas, aquellos gestores y gestoras que estaban encargados en las casas de cultura que se empezaron a armar inicialmente, que después no pudieron seguir. Pero el “Mono” es una de esas personas que lograron mantenerse, a pesar de todo, en el margen por una decisión propia y donde su trabajo dinamiza o espera dinamizar las sensibilidades de lo común en los territorios marginados.

En ese sentido, lo considero más bien como un activista y un activista puro... no lo quiero esencializar. Son de esas pocas figuras de la segunda mitad del siglo XX en Chile que hicieron un poco el principio de Roberto Matta cuando hacía sus propios murales. Pero Matta derivó en la expresión artística global, europea, surrealista, etc. En cambio, el “Mono” fue, entre comillas, ese ayudante que fue el mejor alumno, pero al mismo tiempo fue el que se distanció de su maestro. Hizo realmente el trabajo de los territorios, de poder elaborar un espacio narrativo, simbólico, cultural, de animación cultural.

El mundo del arte, de la estética lo valora en ese ámbito, en esa condición. Yo creo que el “Mono” en algún momento va a entrar dentro del Bellas Artes. Va a entrar más al Bellas Artes, más que al MAC. Va a entrar al Bellas Artes como esa figura que logró, efectivamente, constituirse como lo hizo en la literatura Pedro Lemebel, como lo hizo en el teatro Andrés Pérez. Creo que en el mundo de la visualidad va a quedar el “Mono” González como esa figura que no logró reconocimiento en vida, no logró el mundo de la academia que lo va a ver después como un mártir. Un mártir de la visualidad. Lo va a reconocer, lo va a reelaborar, lo va a situar como la figura que es.

Pero, actualmente, el mundo del arte no lo incluye porque lo considera -esto es una polémica lo que voy a decir- lo considera como el pariente pobre de la cultura. Lo considera como un artista que se mancha las manos con barro. No es lo *cool*, no es *queer* el “Mono” González. No habla en idioma inclusivo, no habla desde una performatividad estética en GTV.

El “Mono” es un comunista. Es un hijo del siglo XX. Y como tal, es un actor social relevante, pero que nunca estuvo sincronizado con la discursividad que la hegemonía *cool*, *trendy*, vanguardista, académica ha establecido como el criterio de medición de lo que debe ser reconocido y lo que no.

[...]

Su matriz, es una matriz marxista de que el pueblo por el pueblo.

A.A: El “Mono” fue presentado como candidato para el Premio Nacional de Artes Visuales por tercera vez. Respecto a esto, ¿qué crees que significa este reconocimiento para la Academia, para quienes sí los obtienen?

T.P: Los premios nacionales comúnmente son reconocimientos de trayectoria que lo que buscan es poder situar un reconocimiento simbólico de una generación. Los

premios sirven como un elemento generacional. La gente que participa en las decisiones, comúnmente, quiere reconocer a aquellos que formaron parte de un grupo, de un colectivo, de una historia común que se va distribuyendo según lógicas de vínculos históricos, más bien de trabajo común.

Sobre todo, tiene un elemento también de -aquí suena a excusa- los premios nacionales tienen muchos elementos de pedagogía. Se premian mucho a aquellas personas que han tenido una trayectoria pedagógica, de profesor, de haber formado generaciones.

Vilches. La obra de Vilches para mí no tiene mucha relevancia, pero a Vilche se le premia por haber formado, por tener una experiencia pedagógica en la Universidad Católica que es el lugar más hegemónico que hay y, por haber formado a 40 generaciones de personas. Multiplica eso a nivel de reconocimiento. Gazitúa también tiene una experiencia pedagógica. (Eugenio) Dittborn, bueno está a otro nivel. Alfredo Jaar también está a otro nivel. [...] Es más bien un reconocimiento a quien ha estado en mi sector, en mi parcela, en mi grupo, pero también tiene esta experiencia formal tradicional del pedagogo que ha formado generaciones.

En cambio en "Mono" González, yo creo que va a pasar mucho tiempo. Yo creo que no le van a dar el premio nacional. Creo que va a ser algo muy parecido como le pasó a Lemebel, a Violeta, a Víctor Jara. Va a pasar como esas voces que son recordadas como: aahh, la gente que estuvo con el pueblo. Y la gente que está con el pueblo, no necesariamente, es la gente que la Academia reconoce como tales.

Esto lo dice la teoría, la gente que gana los premios nacionales son los que más se olvida. No es gente que después sea reconocida como relevante en la Historia. Los que quedan son aquellos que -esto es populista de mi parte- son aquellos que el pueblo recuerda. O lo que la cultura popular los sitúa como figuras.

Creo que cuando el “Mono” muera va a haber una despedida multitudinaria. Toda esa gente, toda esa masa va a ir. Lo van a despedir con el amor con que la gente lo recuerda. Pero, Gazitúa en el Parque del recuerdo, 40 personas. Vilches también, quizás más, porque tiene más estudiantes.

Los premios nacionales son más bien, más que premios, reconocimientos biográficos de grupos de interés.

A.A: Sobre lo que decías de la docencia, del currículum general de quienes han ganado; Vilches, tuve una conversación telefónica con él -él fue jurado este año, siempre uno de los integrantes de la comisión evaluadora es quien ganó la versión anterior- y me contaba que se fijan en cosas como la experiencia docente y también en la circulación que ha tenido la obra del candidato en el extranjero y acá en el país.

Y me hizo pensar que el “Mono” González si bien no ha hecho clases en una Universidad más allá de los años en la ARCIS -a él le gusta mucho hacer clases, pero le ha costado porque no tiene el título; pese a toda su trayectoria no le han abierto la puerta a falta de ese diploma- Igual ha hecho clases en talleres, en la calle, en seminarios, en encuentros. Su obra está en Europa, también ha hecho murales en Asia y en buena parte de Latinoamérica. O sea, tiene esos antecedentes, pero claro, son obras que están en la calle, que no están en museos y ha hecho clases en instancias más bien informales y no dentro de universidades como la Católica o la Chile. Siguiendo tu lógica es imposible que el “Mono” gane el premio.

T.P: Incluso, suma eso ... yo lo vinculo con el tema biográfico. Yo creo que nunca ha almorzado Brugnoli con el “Mono” para hablar sobre arte. Nunca han compartido un carrete con el “Mono” González tomando champaña en una exposición en el Bellas Artes. Te preguntaría, ¿quién le ha escrito al “Mono” González?, ¿qué teórico importante le ha escrito al “Mono” González?. ¿Le escribió Machuca al “Mono” González? [...] Zuñiga ¿haría un libro sobre el “Mono” González? ... Si también hay un tema de clase acá.

A.A: Además de eso, agregarías que también le quita puntos que sea comunista y que siga ligado al partido?

T.P: No. Gazitúa fue PC. Fue parte del Partido Comunista en su juventud y se sigue vinculando socialmente con él. Brugnolli también fue del PC.

A.A: No ves que sea un tema del PC, es más bien esto de las redes dentro del mundo de las artes.

T.P: Yo creo que es más bien un elemento de clase. ¿Has visto al “Mono” González, en su momento, en el Hotel W? Nunca. ¿Te imaginas a Brugnolli comiendo en el Hotel W con un artista? Sí, claro [...]

A.A: Y ¿puede ser otro factor que las artes populares, en general, tengan poco reconocimiento no sólo en la Academia y los museos, sino también en los medios de comunicación?

T.P: Sí.

A.A: De tener más reconocimiento en esas instancias, ¿crees que podría sumar puntos al “Mono” González y a la relevancia que pueda llegar a tener el muralismo en algún momento?

T.P: Yo lo veo difícil.

A.A: Aún cuando el muralismo, el arte popular llegara a tener más reconocimiento por parte de los medios de comunicación, de la Academia, igual tú lo ves difícil que se pueda hacer este tipo de.

T.P: Yo veo difícil que lleguen a los medios de comunicación. La matriz cultural nacional e institucional está más bien enfocada en los criterios estéticos occidentales blancos masculinos europeos del norte. Es también porque nosotros no tenemos un elemento indígena popular fuerte en esta Historia de Chile. Esto pasa también mucho en Argentina, en Uruguay. El mestizaje, entre comillas, que si bien fue temprano no dejó un espacio significativo o socialmente presente de la población indígena.

En México, en donde he estado muchísimo, las culturas populares son muy relevantes. En Perú, que ahora estoy dando clases en la Católica de Perú, los indígenas son un tema súper importante. La historia de los Incas está muy presente. En Bolivia, Paraguay, Ecuador también. En Brasil también hay otro tema que es la negritud. En Colombia, la negritud es otro problema.

En cambio, en países como los nuestros, lo popular no entró en la matriz de sentido del ámbito cultural, social y político nacional. Ahora último en relación con la Constituyente entró un rollo más simbólico. Pero igual la legitimación de la presidenta Loncón, su legitimación está dada por una voz autorizada europea. Hizo un doctorado en Leiden. Ella puede hablar, entre comillas, porque tiene un doctorado en Leiden en Holanda. Fue un doctorado de co-tutelas. Ella puede hablar porque la autorizó en norte.

A.A: Para terminar con lo del premio nacional [...] ¿Crees que haya otros criterios que valgan para esta comisión evaluadora al momento de decidir quién gana?

T.P: Sí, yo creo que tiene que ver con un tema nuevamente con el norte. Aplicaría, aquí, el criterio o el fenómeno del cine. Las últimas películas más significativas vistas en Chile en las últimas décadas, sacando a Krammer y Sexo con amor, son aquellas películas que han sido reconocidas en festivales del norte y que luego de, son vistas en Chile.

El “Mono” debería ser reconocido, que exponga en el Louvre como lo hizo Violeta Parra, que el “Mono” tenga una exposición enorme en el British Museum o que reciba el Orden al Mérito francesa. Que desde allá lo legitimen y de su legitimación foránea pueda tener, entonces, una legitimación interna. Si se logra eso -es una hipótesis- si se logra ese nivel de, desde la inscripción del “Mono” en los modelos internacionales de legitimación, ahí, los chilenos dirían: el “Mono” González huevón, quién lo diría. Vamos a hacer lo mismo que con la Gabriela Mistral. El “Mono” González es como la Gabriela Mistral en las artes visuales populares. Un tipo importante, relevante, ha hecho trabajo en terreno [...]

A.A: ¿Cómo definirías este concepto que has mencionado: “el norte”?

T.P: El norte es el espacio legitimador dado por el hombre blanco occidental europeo que define el canon o establece el criterio de valor y de reconocimiento de lo que es considerado valioso. El falo logo fono céntrico. Todo eso considerado como el valor, lo que importa, lo que define el cedazo de lo valioso. Y el norte hace eso. El norte establece el criterio de validez y de excelencia de una propuesta. Y eso es colonización y esa colonización nos llega en todos los ámbitos. [...] El hemisferio norte EE.UU y Europa.

A.A: En 2017 Mono González afirma “Voy al Nacional para instalar la identidad callejera en la Academia. Siempre me he preguntado por qué no le dieron el Premio Nacional de Música a Violeta Parra y hoy con la distancia estamos seguros de que lo merecía. Ella instaló esa identidad de patria popular y nosotros estamos en lo mismo”. De alguna manera, el Mono busca reivindicar esa “condición de obrero del arte” y el arte callejero como arte político-social, pero hoy el muralismo es más bien algo ornamental ¿a qué crees que se deba esa pérdida que tuvo el muralismo? y ¿qué dificulta esa reivindicación del arte popular-callejero? que hoy día está buscando el “Mono”

T.P: El gran causal de este fenómeno a nivel estructural fue la dictadura. [...] La figura del muralismo fue considerado como un elemento de propaganda, vulgar que

había que ser eliminado. Fue eliminado 17 años y luego con la recuperación democrática... No fue el mismo registro histórico que tienen la elites con Violeta Parra.

La dictadura fue aquel espacio donde, no sólo deslegitimó la expresión visual del mural, sino que también lo consideró como un elemento de propaganda, de bajo gusto, que ensucia el orden y también lo consideraba un elemento vinculado simbólicamente a la UP, y como tal, era un elemento que había que ser erradicado. Como el marxismo, había que erradicarlo. Había que erradicar esto de todas formas. Hay imágenes con los milicos y la gente pintando las paredes.

Creo que eso quedó fuertemente arraigado en la valorización de/ en la alta cultura durante la dictadura. Eso fue reforzado después durante los 90. Lo popular fue considerado un elemento, como es una reproducción y no tiene un criterio aurático; yo creo que ha calado hondo en el imaginario nacional de que el mural, si bien tiene un elemento importante para un barrio, para un segmento, es muy atomizada la figura del mural.

Es atomizada en el sentido de que sirve para un barrio. El mural hace sentido a un barrio, a un lugar, pero no a un colectivo nacional general. Y ese tipo de cosas nos van a llevar a que el mural tiene un rendimiento muy restringido en un territorio, en un espacio ínfimo, en un fragmento, en un detalle de la sociedad chilena. Y no en un ámbito más amplio, más general de reconocimiento donde todos vemos al huaso y a la bandera.

Ese tipo de cosas tiene un elemento que fue reforzado durante la dictadura. La figura de los tesoros humanos vivos es muy antigua, no es una invención chilena. En los años 50 ya existía, en Japón y otros lugares. Tesoros humanos vivos es un elemento importado por la Unesco y casi fue impuesto por la Unesco en nuestro país. Después se transformó en una política internacional de la Unesco. Por eso yo no creo en este reconocimiento mismo de los chilenos a las chilenas por lo popular.

Yo lo veo más bien como un elemento de imposición de la Unesco como criterios estandarizados de fortalecimiento de las entidades culturales locales.

En las convenciones de la diversidad, en 2005 por ejemplo, este tipo de cosas se señalan como elementos que tienen que estar. Organismos como la Unesco, entre comillas, influían a los Estados para que incorporaran este tipo de reconocimientos, porque este tipo de reconocimiento refuerza la idea de la diversidad cultural que desde la Unesco se ha definido como algo correcto o como algo positivo para la sociedad. Mucha gente ha resistido para eso, ha hecho programas, discurso para esto. Yo creo que las elites nacionales no estaban muy: Hay que hacerlo sí o sí. Como un tema imperativo. No, son más bien lógicas normativas de la Unesco impuestas en sociedades como las nuestras.

A.A: Dices que los murales tienen un espacio muy pequeño, porque su ámbito de relaciones sería sólo en barrios, pero si vemos en paralelo una obra de caballete o una pintura, su espacio de relación es la gente que va al museo que no suele ser mucha. Entonces, en términos cuantitativos no es tanta la distancia en ese sentido. La diferencia sería que esa obra está dentro del museo y la otra está en la calle. Difícilmente para el mundo de las artes, el arte callejero va a dejar de ser algo marginal.

Entonces ¿crees que hay alguna manera de remecer a la Academia, lograr una amplitud de miras? y no ahora, pero en algún momento, considerando el estallido social, los tiempos que vivimos hoy y la relevancia que ha tomado el arte político ¿crees que se presente en algún momento la oportunidad de que estas expresiones artísticas callejeras logren tener la relevancia, que el “Mono” González está buscando? Tanto dentro de la Academia, como también a través de premios y reconocimientos

T.P: Lo veo difícil. No lo veo tan claramente como para decir que sí, esto va a ocurrir, por fin abrirán las alamedas de la cultura popular y la Academia va a decir: uy, cómo nunca lo vi.

Las universidades y la Academia son un espacio paradójico. En las universidades tú puedes hacer lo que tú quieras, experimentar, jugar con los elementos teóricos y sociales, pero también la Academia siempre va a ser un espacio conservador, siempre va a ser un espacio que va a establecer un criterio de normatividad definido por grupos de interés. En este caso, los grupos intelectuales son los grupos que definen los cánones.

La Universidad de Chile es, probablemente, el espacio que más define cánones. En la Universidad de Chile cuando estaba Machuca, Machuca definía cánones de valor, por eso era tan importante Machuca. El tipo escribía y situaba nombres de artistas [...] los indica y cuando los indica los define, los establece ahí como: ah, ellos son. Creo que en general este tipo de cosas van a poder entrar, siempre y cuando, cambie un poco el paradigma de comprensión de qué es el valor de la manifestación artística. Y ese paradigma no lo va a hacer la Academia, lo va a hacer la sociedad. La sociedad los va a llevar a tener que elaborar una pregunta a otra. Eso lo veo difícil, no lo veo tan fácil, sobre todo, en el contexto actual, donde la digitalización de la manifestación artística, donde las inteligencias artificiales, donde lo estético, electrónico, digital, virtual, etc. va a ir ganando terreno cada vez más fuerte. Creo que gran parte de la figura bidimensional de la pintura va a ir dando paso a estos ejercicios más bien contemporáneos, experimentales digitales. Y eso va a ser una nueva legitimidad y lo otro va decir es demasiado análogo. [...]

En cambio las preguntas teóricas, las preguntas filosóficas van a mirar a este mundo que se abre que es inédito que es la tecnología y no creo que vaya a volver a esta lógica binaria, bidimensional, periférica que no tiene mucha relevancia, entre comillas. No ha manifestado una experimentación estética que permita utilizar los conceptos para ser aplicados ahí. Hoy día, Deleuze no lo puedes utilizar en un mural. Si puedes usar a Deleuze en toda estas lógicas xxx de los algoritmos, queda perfecto. Goce, goce intelectual. Exploración teórica.

A.A: Junto a todo esto, lo análogo, la falta de teorización, ¿sería quizás también un factor de porqué estas expresiones siguen siendo marginadas? La falta de exclusividad, de cercanía con la élite...

T.P: Sí, yo creo que va por ahí

A.A: Un arte dirigido a un público de masas, no a la gente que dentro de todo tiene que cruzar una brecha para llegar a lugares como en Bellas Artes.

T.P: Y no sólo una brecha física, sino que también una brecha intelectual

A.A: Claro, considerando todos los capitales culturales.

T.P: A la élite lo que le interesa, a los que nos interesa. Yo también soy parte de la élite entre comillas, no la élite económica ... Al final, ellos definen quienes están dentro del mundo del Arte, yo también, no tanto, pero sí estoy en juego.

Nosotros requerimos que la sociedad vea en nuestro trabajo un ejercicio de complejidad. Así como los médicos hablan con su andamiaje técnico, nosotros también tenemos que hablar con nuestro andamiaje técnico. [...]

El mundo intelectual, el mundo dominante del cual yo también soy parte en cierta medida, necesitamos -y hay un término popular para esto- fundamentar la pega. Eso significa que también se necesita usar un andamiaje teórico abstracto, complejo, dinámico que demuestre que nuestro trabajo es profesional, intelectual, académico, preciso. Y para eso necesitamos obras que nos ayuden a eso.

La descripción del mural la puede hacer mi abuelita, como la puede hacer yo. Yo le puedo poner un poquito más de ruido. No hay mucho ejercicio de jerarquización de la lectura. Tengo que demostrar que yo hago una pega, porque sé de lo que hablo. Y de lo que hablo también me ayuda, me entrega insumos para poder hablar mis parafernalias.

En cambio los murales no, los puede explicar el que vende helados en la esquina. Una persona que tiene cuarto medio y sabe leer, puede explicar un mural. [...] Todo ese andamiaje teórico me dice: ah, sí lo que ellos hacen está en otro registro. Por eso yo veo que la élite está a otro nivel con respecto a este tipo de oferta de los murales.

A.A: Esa falta de andamiaje teórico para acercarse a los murales -porque es un acto más próximo al naturalismo, al realismo...-, esta carga simbólica más encriptada, esa idea de la que hablas ¿la sostienes en relación al muralismo chileno o al muralismo en general en otras partes de Latinoamérica, en Europa?

T.P: Sí, yo lo veo general. Y nosotros somos una muy buena escuela en eso. Somos muy buenos estudiantes de esa escuela. Creo que en todas las sociedades latinoamericanas, las elites buscan igual a ese artista que le ofrece la posibilidad de poder poner a prueba su andamiaje teórico para poder discutir con él. Creo que es mundial, es global. Y nosotros, particularmente, somos buenos estudiantes, los mateos de ese curso.

A.A: Cuando decías que el “Mono” era un animador sociocultural y que tú le das más relevancia a su trabajo en cuanto a lo colectivo, a la carga social que tiene, más que a su peso artístico. Me quedé pensando en los muralistas mexicanos Siqueiros, Orozco, Rivera. Ellos allá sí son considerados grandes artistas, más allá del mural, por sus obras en general y se hizo hace algunos años una exposición de ellos tres en el Bellas Artes [...] Y son muralistas cuyas obras llegan al Bellas Artes en Chile. ¿Por qué la obra del “Mono” González no la estarías considerando como una obra artística? Pensando también en sus grabados. Vende sus obras en la galería que tiene en el Persa del Bíobío. También está en esa lógica de mercado entre comillas.

T.P: Sí, pero hay una gran diferencia histórica y política en esos dos contextos. Sabes que Rivera, Orozco, etc., Eran figuras muy cercanas a la elites. De hecho, su vínculo con José Vasconcelos. José Vasconcelos es el gran ministro de

educación y de cultural mexicano del siglo XX. Aprovechó el trabajo de estos personajes para situarlos en un registro de héroe nacional.

Además, le tocó que gran parte de la revolución rusa, primera y segunda guerra mundial, intelectuales que llegaron a México y vieron con el surrealismo, con las vanguardias... Por algo Frida Kahlo era pareja de Diego Rivera. Estaban ahí vinculados a ese escenario. En cambio, el "Mono" González acá en Chile es un periférico.

Yo creo que el "Mono" González es un bacán. Quiero explicar el fenómeno, más que tirarle mala onda a él. El "Mono" no está en la élite, creo que ése es el problema. El "Mono" no es un tipo de élite. No es un tipo que esté en los circuitos, porque siempre la élite va a tener un listado enorme de nombres por premiar. Brugnoli está convencido que le van a dar el premio nacional. Obvio que se lo va a ganar. Brugnoli ha sido el amo y señor de esto. El señor de la noche de las artes en Chile.

Y si no está en la lista de la élite, el "Mono" no va a ganar. Esa es mi hipótesis. [...]

Si cambia esto, hablaría muy bien de Chile, hablaría muy bien del país. Hay que cambiar un poco esta figura de la hegemonía.

A.A: El tema no es la obra del "Mono", no es que su obra carezca de arte. El problema es la falta de redes, de cercanía con la élite. A eso se reduce los obstáculos que tiene para llegar a obtener mayores reconocimientos.

T.P: Esa sería mi hipótesis sociológica del fenómeno. 01:14:56

A.A: No le estás quitando peso a su obra misma, porque en algún momento me hablaste de su obra no como arte. ¿No le estás quitando la categoría de arte a la obra del "Mono"?

T.P: No le pongo el término de arte con “a” mayúscula. Su obra es más bien comprendida en el mundo del arte -yo también lo veo así o lo veo cómo se podría entender dentro del mundo del arte contemporáneo en Chile- bajo un criterio más bien de animador sociocultural. Así yo creo que lo ve el mundo del arte. Así siento que podría inscribir al “Mono” dentro de un momento histórico. Su rol.

La obra del “Mono” tiene valor. Tiene su trabajo propio, tiene su estética, tiene su rollo. Si me ofrecen un cuadro del “Mono” González, prefiero uno del “Mono” que de Gazitúa. O al de Vilches que lo encuentro una ‘fomedad’. Yo creo que el “Mono” va a ser recordado por todo eso.

Los Gazitúa ya se olvidaron ayer. [...] Todos, quizás no todos, pero todos saben quién es el “Mono” González. Y si ven su obra, millones de personas cachan la obra del “Mono” González más que de Gazitúa, de Vilches y compañía.

La obra del “Mono” es una obra identificable, está en el metro. Es un personaje de la Historia. Así como: yo estuve cerca de Andrés Pérez, de Bolaño, de Violeta, de Gabriela Mistral ... La gente va a decir, yo estuve cerca del “Mono” González. Eso no va a ocurrir con Gazitúa ni Vilches. Esa es mi posición.

A.A: Para terminar, quería pedirte una definición o diferenciación entre arte popular y arte docto. ¿Cuál o cuáles son las diferencias?

T.P: El arte popular corresponde a un arte que no tiene un criterio de estándar estético occidental blanco dominante. El arte popular tiene más bien un elemento de expresividad cultural sensible que corresponde a una necesidad popular de expresar algo. No tiene un criterio de validez, no tiene un criterio de búsqueda de recursos económicos. No tiene que tener el reconocimiento, sino que es una necesidad social territorial de poder, materialmente, narrar su propia historia. Y que puede ser reproducida, en el sentido... el tachito de greda de Pomaire. Tiene repeticiones infinitas, pero es un elemento de cultura popular, se sabe de donde proviene.

En cambio, el arte culto tiene un principio de base que es la búsqueda del reconocimiento social de un segmento de la población. Busca ser legitimado, reconocido. Tiene un criterio de valor en su elaboración. Tiene un principio o necesidad de identificación en la Historia que, comúnmente es individual. Lo otro es colectivo. El arte culto tiene un elemento que utiliza plataformas institucionales y de élites para su inscripción histórica.

En cambio, el mundo popular no tiene ese criterio de inscripción histórica. Es más bien un criterio de sincronización de ese momento con un grupo humano. No tiene un principio de competitividad. El arte culto sí tiene un principio de competitividad, de búsqueda de reconocimiento, de poder. El otro no tiene un elemento de poder, tiene un elemento horizontal. El otro es completamente vertical.

A.A: ¿Cuál te parece que es el lugar que ocupa el arte político o ligado a la política en estos tiempos?

T.P: Lo que entendíamos por arte político ha desaparecido o está de cara caída. El arte político como lo entendíamos a los Richards está de cara caída. El arte que se autodescribía como político, ese arte que era de papel *couché* [...] Ese arte que se describía como arte político, estético-político. Esa condición política estaba mediada por la exhibición en un espacio institucional, conservador, de poder, como el museo. Esa autodescripción del mundo del arte político está de cara caída.

En cambio, el arte que conjuga políticas, el arte del territorio, las expresiones en las paredes, el estallido, la performance de La Tesis. Eso que está afuera del cubo blanco. Eso que se está estableciendo como nuevas poesías, cuánto rap, cuánto elemento estético, cuánta performances están haciendo afuera de. Eso está teniendo mayor rendimiento político que lo que históricamente nos hacían creer que era lo político dado por un reconocimiento institucional.

Ese otro está floreciendo, el que está en los territorios, el que está en la calle. Yo lo veo como La Tesis. Ese arte que se está situando en un espacio inédito visto

masivamente por. La Tesis tuvo más posición política que todas las obras de la Escena Avanzada. El puro gesto de La Tesis tuvo un elemento político radical. Ese tipo de arte de élite, hoy en día, yo creo que está completamente desprestigiado. Ese arte que utiliza el término político con un cinismo que es vergonzoso. Se apropió de lo político para un beneficio privado, individual. Que está en el papel *couché* en un catálogo.

Esas expresiones ahí (La Tesis), eso genera un cambio simbólico. Preguntas mucho más grandes. [...] Eso es político, profundamente. Cambió la forma de concebir una parte de la sociedad. Se fraguó una condición otra de la mujer en la ciudad después de eso.

A.A: ¿Crees que obras, murales y en particular el “Mono” González puedan entrar dentro de esta lógica del arte político de estos tiempos o sólo está ligado con lo popular?

T.P: Creo que sí, está en un registro político otro. El fomentar comunidades es súper político. Todo el mundo habla hoy en día de los territorios. Si hablamos de los territorios, el “Mono” González estuvo en los territorios. Cuando toda la Escena de Avanzada nunca estuvo en los territorios. Hoy en día cuando se habla más que nunca antes de lo político se le da ahí: el territorio. El “Mono” ha estado en las poblaciones mucho antes que todo esto. Eso, para mí, tiene una noción política inédita de reconocimiento. Pero ese reconocimiento, esa noción política del territorio del “Mono” requiere una sensibilidad distinta de parte de las élites. Sería un gesto de la élite darle el premio nacional al “Mono”.

Todo premio nacional es un premio del poder. El Estado te lo da. Todas las tesis dicen: qué es el Estado, ese poder que dice La Tesis que es del Estado. Ese poder te reconoce. Yo no sé si alguien quisiera ese reconocimiento. El Estado que es un macho opresor. Eso quieres que te dé un premio y te reconozca. Tú dices: raro.

A.A: Pero la lógica del “Mono” es más que por él, es querer llevar a lo que representa el muralismo, el arte popular a esa esfera.

T.P: Un premio nacional tampoco lo va a llevar a esa esfera.

**Entrevista a Eduardo Castillo Espinoza, Diseñador PUC y Magíster en Artes Visuales Universidad de Chile, Docente del Taller de Diseño Gráfico II. Además, es investigador y docente en historia del diseño. Otras variantes las aborda en su primer libro, Puño y Letra: movimiento social y comunicación gráfica en Chile, un terreno poco difundido: el de la propaganda política.**

Editor del libro Historia del Diseño Gráfico en Chile (Premio Altazor 2005); compilador del libro Cartel Chileno 1963-1973 (2004) y autor del libro Puño y Letra, movimiento social y comunicación gráfica en Chile (Nominado Premio Altazor 2007).

**Audio: Audio\_Eduardo.Castillo**

**duración: 1:48:14**

Ignacia Palma (I.P) ¿Qué te impulsó a querer investigar, difundir y enseñar sobre la historia del diseño ligado al movimiento social?

(5:37)

Eduardo Castillo (E.C): Todo esto partió en la época del magíster. Estaba realizando el Magíster en Artes Visuales en la Chile. Había ingresado al programa porque venía de un pregrado en diseño que era muy profesionalizante. En esa época la formación en diseño recién se estaba abriendo a la Academia, a la investigación.

La escuela en la que estudié, la Católica, hasta el año 1996 sólo entregaba el título profesional, no había licenciatura. En aquel año se crea el grado académico de licenciado en diseño. Y se crea principalmente por la gente que se estaba

empezando a desarrollarse en la Academia. Se crea porque, también, se vislumbra que era ello necesario para la gente que quería seguir estudiando.

Más allá de haber sido una primera generación, o parte de un primer grupo, que salió con grado académico, yo sentía al momento de salir que no sabía nada.

Tenía amigos que eran de la escuela de Arte o Arquitectura que me daba cuenta de que había toda una formación en historia, teoría, estética que era muy fuerte. También lo que provenía del instituto de estética de la Católica. Teníamos algunos profesores que eran de allá. Entonces, todo eso me motivó a seguir estudiando. [...] Entré al magíster en Artes Visuales que era un espacio no de investigación, sino más bien de creación. El espacio para investigación y teoría era el magíster de Teoría e Historia del Arte.

Pero entré a ese magíster, porque estaba justamente muy motivado por todos estos temas relacionados a la gráfica popular, muralismo, el diseño. Pero no el diseño de las escuelas, sino más bien el diseño alternativo practicado en el espacio político, en estos espacios, digamos de saberes y prácticas no tan institucionalizadas o no tan normalizadas.

Y en ese entonces, mi interés inicial por todo esto era, principalmente, más un proyecto de creación que una investigación. Con ese enfoque me gané un Fondart el año 2000 a partir de todas las ideas que había elaborado en mi época en el magíster. Y estaba pensando en una cosa totalmente distinta: en hacer tipografías, de alguna manera, crear a partir de ciertos referentes.

Pero cuando empecé el levantamiento de información para todo ello, me di cuenta que la información, los testimonios, la importancia de todo ese patrimonio y todo ese archivo visual que estaba disperso, oculto, que había sido resguardado mediante el riesgo, mediante también el sacrificio de muchas personas, merecía algo más. Y dije: bueno, esto no es creación, es una investigación.

Aquello significó que el proyecto mutase. Yo, más joven, digamos, inexperto, me entregué a ello porque pensé que era lo correcto, creí que era lo más ético que podía hacer. Eso me significó algunas dificultades porque el fondo que me había ganado era un fondo de creación. Los proyectos de investigación ni siquiera existían en ese tiempo en la institucionalidad cultural.

Me acuerdo que en la época cuando le presenté el avance más reciente a Claudia Toro, en ese tiempo era mi supervisora [...] en ese tiempo era parte, si no me equivoco, de la división de cultura del Mineduc.

Bueno, el asunto fue que efectivamente no existían proyectos de investigación, lo mío era un proyecto de creación que había devenido en aquello. Y el acuerdo fue que yo publicara el trabajo y a partir de esa publicación se reconociese el cumplimiento del fin para el cual me habían apoyado. Eso resultó por el lado de Ocho Libros. Me acuerdo que también toqué otras puertas. Hablé en LOM [...]

Un camino muy largo de terminar esa investigación, de actualizar información, de antecedentes nuevos que se sumaban, material valioso que mucha gente me facilitó. Fue un camino largo, fue un camino difícil en el cual pensé en desistir muchas veces. [...]

Creo que en un radio de cinco años pude cumplir ambos objetivos y destrabar esa situación. (Publicar para el Fondart y graduarse del magíster)

Que no sólo se debió a la dificultad propia de la investigación, sino que se debió también a la percepción del medio respecto a estas cosas. Recuerdo que mucha gente con la que conversé me decía: ¿tú crees que a alguien le va a interesar esto, que alguien compraría ese libro, que haya motivación por estos temas? Había mucho temor también entre algunos entrevistados, suspicacia. Todavía estaba muy latente lo de los años de la dictadura. Entonces, no fue fácil por ese lado, pero debo decir que tuve el apoyo de muchas personas que fueron muy generosas y me respaldaron para poder salir adelante con ese trabajo.

En síntesis, fue un periodo de crecimiento, de paciencia. Fue un periodo difícil a ratos, porque también de algunos desencuentros con el medio académico en una etapa inicial como ayudante, instructor, etc. Pero pensé que si esto ha estado marcado por el sacrificio de tanta gente, por qué no esperar un poco más. Un poco esa paciencia me hizo pensar en toda la vida, todo el esfuerzo, toda la lucha también, que había en todo aquello.

Bueno, para mí lo más importante fue poder publicar el trabajo, poder cerrar ese ciclo que también vino de la mano con otras cosas. Con poder insertarme de manera más definitiva en la academia.

De algún modo, poder continuar una línea de investigación que ha estado más vinculada no tanto al arte público o al espacio público, al arte callejero, sino más bien al arte popular, la cultura popular, el diseño, la educación artística, las artes aplicadas, la artesanía. Me he interesado más por todo aquello o por cómo todas esas discusiones se van nutriendo unas con otras, que por algo tan estanco como puede ser el diseño, la artesanía, el muralismo o el arte.

En esa mirada, en el último tiempo, se podría decir que la contribución que he tratado de hacer va más hacia el ámbito de los estudios visuales o la cultura visual y la cultura material en el sentido amplio.

I.P: Pasando más a lo que son las brigadas. En los años 60 y 70 los brigadistas utilizaron los muros como un medio de comunicación, de propaganda política, de educación por el analfabetismo también que había en la época ¿cómo ves o cómo describirías al muralismo chileno de hoy, en relación a su aspecto comunicacional, pero también estético?

E.C: Creo que el muralismo chileno actual es muy ecléctico, tiene muchas vertientes, lo cual lo vuelve aún más interesante, porque el escenario más multicultural y global que vivimos hoy se ve reflejado en su estética.

Hay distintas vertientes ahí, algunas más historicistas o tradiciones de más de larga data, entre ellas la del muralismo no sólo que se dio en Chile, sino el muralismo latinoamericano, en la representación de la figura humana, del rostro, de la infancia, de la mujer, del trabajador. Un poco permeado por el discurso, también, de la izquierda en la región que enfrentó sus conflictos, sobre todo en la época de la Unidad Popular, por ser un esquema muy apegado a la visión más tradicional del marxismo. O sea, el trabajador, el sindicato, la fábrica, el campesino, etc., excluyendo otras identidades: la mujer, la infancia, los pueblos originarios, la tercera edad, los pobladores también que alguna presencia tuvieron, pero prevaleció mucho el esquema, se podría decir, más clásico del marxismo. Y eso, siempre he pensado, que le restó bastante a la UP en su convocatoria.

Pensando en la escena más reciente, yo me animaría a creer, de una época de distancia y más bien lejanía entre el muralismo más global, dígase, la cultura hip hop, el street art, el grafiti en su esquema más internacional y el mural local. Con el tiempo esas tradiciones fueron confluyendo y hoy día hay cosas interesantes al respecto. Por ejemplo lo que hace la brigada Negotrópica que ellos tributan a distintas vertientes: al arte latinoamericano, al muralismo político chileno, a la cultura precolombina, a los pueblos originarios, y sin duda una estética más cercana al grafiti.

Por otro lado, artistas como Inti (Inti Castro, 1982) que han mirado, de alguna forma, estas tradiciones, pero con una pasada de mano más contemporánea. Otros artistas que han recuperado una vertiente más gráfica, como Vasco que, de algún modo, mira la influencia del grabado, las artes gráficas en todo esto. Una época de trabajo monocolor que tenía mucho de esa estética.

Creo que hoy hay un intercambio más fluido de estos lenguajes. Hay un renuevo que es propio de generaciones más recientes, pero en definitiva [interrupción]

(19:50)

Creo que hoy día hay una convergencia bien interesante de distintas tradiciones: el grafiti, el muralismo latinoamericano, el mural político chileno, la gráfica proveniente del diseño. Un poco referentes de la historia, no sólo del diseño, sino de la cultura visual que va más allá del diseño. Y que atañe a las artes gráficas. Pienso un poco en la visualidad relativa al estallido.

Estoy guiando varias tesis de estudiantes de la Universidad de Chile, mujeres que han estado abordando el tema de la visualidad feminista. Y hay ahí una visión de larga data. Desde recuperar ciertas figuras históricas invisibilizadas, pero también recuperar lenguajes. Lenguajes identificados con el trabajo de ciertas artistas, también de ciertos periodos.

Entonces, yo diría que hoy las tradiciones son múltiples, pero también lo interesante de todo esto es poder mirar con más detención aquellas cosas e ir reconociendo, digamos, cómo se encuentran de distintos modos estas vertientes en esas imágenes.

Si pensamos en todo lo que se está haciendo hoy en la calle, no sólo es intervención directa al muro, sino muchas veces son trabajos con toda una vertiente artística y estética preparados con antelación y luego pegados o instalados. No sólo a nivel de gráfica impresa, sino también de objetos, de otro tipo, otra clase de intervenciones. Lo que podemos ver hoy, vemos por un lado todo lo que es la tradición más de la pintura o la acción directa en el muro, pero también mucha gráfica, serigrafía, impresión digital, stencil.

Creo que son muchas vertientes, muchos lenguajes distintos, pero creo que hay una mayor libertad y también un menor prejuicio para relacionar algunas cosas con otras.

Antiguamente, toda la gente que estaba en la onda del muralismo, no solamente en la BRP, sino en el muralismo ochentero. El grafiti era un sinónimo del capitalismo, era algo que era visto como algo yankee, como algo que, se podría decir una estética importada. Luego, vino un entendimiento de que era algo más representativo de la cultura hip hop, también de las diásporas hispanas en EE.UU y otras formas de resistencia cultural que son procesos compartidos o afines en distintos lugares del mundo.

También hoy, yo creo, hay un espectro muy amplio de actores interviniendo en la calle. Gente muy joven, gente ya con edad más avanzada. Creo que pasa algo muy amplio en cuanto a las autorías. El trabajo colectivo de las brigadas se reproduce hoy en la labor de colectivo como serigrafías instantáneas. Y por otro lado también, hay un refuerzo de la autoría individual importante en toda la gráfica del estallido. Lo veo en la obra de artistas como Isonauta, Marcela Peña que ella fue alumna mía en diseño en la UTEM, y que ha tomado el espacio público. Además de poner toda su causa feminista ahí, ella publicó un libro tiempo atrás (que fue víctima de abuso infantil). De alguna manera, todo lo que había sido su miedo lo abrazó y lo ha hecho su causa de lucha para apoyar a otras mujeres. De algún modo ha ocupado el espacio público como un espacio de compromiso con lo colectivo, pero también de refuerzo de subjetividad, de autoría, de individualidad en el colectivo.

I.P: Muy ligado a lo que me estabas comentado. Tras el estallido social, entendemos también que el muro es un medio de comunicación para que las personas, la masa pueda comunicarse con estas élites. Tras el estallido hubo mucha intervención en los muros de todo tipo, como decías tú, grafitis, grandes murales... En ese sentido, ¿cuál piensas que es el lugar que ocupa el arte político o ligado a la política en estos tiempos? Hay una exposición en Galería Lira sobre lo que fue la intervención en la calle.

E.C: Lo que está viviendo el arte político es una revisión profunda y de alguna manera un estadio nuevo de las versiones anteriores que tuvimos del arte político

en Chile, no sólo con la brigada Ramona Parra, sino también con pintores y grabadores que estaban absolutamente comprometidos en términos políticos.

Y, un poco en broma y un poco en serio, por ejemplo lo de Delight Lab en la torre Telefónica. Alguna vez con una estudiante de seminario en la Chile, hablábamos de eso. Yo le decía que para mí, lo de Delight Lab era una versión totalmente postmoderna del brigadismo. O sea, texto a gran escala, interviniendo el espacio público, pero ya no a la altura del peatón ni de la fuerza pública, sino proyectado en altura. De un lugar, justamente, a la rayadura o la tachadura tal como lo dio el muralismo antaño, pero como era algo etéreo, una proyección más lumínica. Tenía que incurrirse en el pie forzado, también, de la proyección lumínica, crear sombra.

Fue un fenómeno bien particular que ahí se dio. Hay cosas comunes con la tradición de las brigadas y hay cosas nuevas. También, lo que pasó ahí a nivel censura. El operativo para tachar o negar o clausurar el mensaje fue muy fuerte. En lugar de cumplir el efecto, fue justamente como una gran contra propaganda. O de alguna manera un error político en términos comunicacionales. De algún modo se convirtió en una gran imagen de la censura similar a los recuadros negros o blancos de las revistas de oposición de los años 80.

Yo diría que fue una de las mejores contra campañas en tiempos de la dictadura militar y la hicieron ellos mismos. O sea, por una decisión gubernamental, generaron toda esta cosa que ... Si hay que mirarlo bajo la óptica del arte conceptual, me parece que está totalmente en sintonía con lo que hizo el CADA o los artistas de vanguardia en la época. El tema del recuadro negro o blanco con el texto abajo: aquí debería ir la foto del primer mandatario en su visita a Coyhaique. Bueno, el resto como que lo completaba uno.

Eso llevado a lo actual, creo que en el caso de Delight Lab mueve a ese tipo de análisis o de revisión a la larga de una gran tradición. Si consideramos que entre la BRP y Delight Lab mediaron colectivos como el CADA u otros artistas como Alfredo

Jaar. De alguna forma, creo que el arte político vive un momento importante en Chile. Siempre va a estar la discusión sobre la autonomía del arte o el arte por el arte o que el arte no debe casarse con un sentido panfletario al servicio de tal o cual discurso. Pero hablamos de una época en que, justamente, el arte interpela fuertemente al mundo político también. No se trata de que los artistas estén al servicio de tal o cual partido.

Entonces, creo que todo eso merece un mayor análisis. Sin duda genera un movimiento de tablero a la luz de tradiciones, o de alguna forma, prácticas que son de más larga data en nuestro país.

I.P: Con respecto a la Brigada Ramona Parra, entre todas las brigadas que se fundaron a fines de los años 60, la BRP ha sido la más reconocida y trascendente, entendiéndolo que estés de acuerdo o no con esto, ¿qué destacarías de esta brigada en particular en relación a las demás?

E.C: Más allá de la perdurabilidad de su estética, de vida en gran parte, justamente, a los artistas que formaron parte de ella. No sólo al “Mono” (González), también a César Olagaray, “Moncho” (Fernando) Meneses, Sazo u otros trazadores que en el fondo eran artistas de formación, provenían de la experimental o derivaron en estudios artísticos en su formación superior. Yo diría que además del compromiso y la participación popular, la orgánica que fueron capaces de levantar. Yo creo que ellos tuvieron una orgánica de largo alcance, como dije antes, muy en sintonía con el esquema más tradicional del marxismo. En el sentido de movilizar a las masas hacia un objetivo.

La primera época de la Ramona, que fue una época sólo de consignas, se apegó mucho al esquema de la voz de orden soviética. Una consigna dice “todos al parque” es básicamente una instrucción lo que se da.

Pero también, la brigada más allá de la conmemoración del triunfo y la incorporación de la gráfica en relación a las consignas, creo que también responde a otros anhelos

que son, justamente, el acceso cultural, la democratización del arte. Siendo, sobre todo lo del acceso cultural un desafío aún pendiente para nuestro país.

Se ha avanzado mucho al respecto en términos de institucionalidad cultural, pero si somos objetivos, el cine, el teatro, la música siguen siendo de un acceso restringido. Ir a ver una película o comprar un libro sigue siendo algo caro, sigue siendo algo de elite en Chile. No de consumo masivo.

Creo que en ese sentido, la brigada respondió a ese espíritu. De alguna manera, no sólo ilustrar consignas, no sólo responder a una directriz partidaria, sino también de alguna manera a generar una estética más cercana a la ciudadanía, y sobre todo, a la ciudadanía más vulnerable.

I.P: De acuerdo a las palabras del “Mono” González en el documental en el cual tú también participaste, Frente al muro -Brigadas, la imaginería colectiva que surge en los muros, en calidad de propaganda política, el “Mono” afirma que fue muy distinta, muy novedosa y que no había algo similar en otras partes del mundo. ¿Eso es así? ¿A ese nivel fue un fenómeno único local?

E.C: Yo creo que fue una amalgama de cosas y en esa amalgama dio origen a algo nuevo. Hay tradiciones que uno ve ahí y puede reconocer. Sin duda, la influencia del muralismo mexicano está, el uso de perspectivas ascendentes, la exageración de extremidades que no fue algo sólo de los mexicanos. Si uno mira Brasil, el movimiento antropofagia, Tarsila do Amaral practicó mucho ese tipo de visualidad en su pintura. Entonces, era algo que estaba muy arraigado en la región. También del lado de los grabadores. En el caso de los grabadores chilenos, Pedro Lobos, Carlos Hermostilla, un ilustrador que fue muy cercano al grabado como Pedro Olmos, muy dedicado a los temas folclóricos. En la región, lo de ellos se emparentaba bastante a lo de José Guadalupe Posada, en México revolucionario a comienzos del 20.

Por otro lado también, en algún momento se hizo una comparación estética entre la obra de la Ramona Parra y la pintura de Fernand Leger que fue muy de los críticos europeos que empezaron a observar lo que estaba pasando en Chile, a raíz justamente del interés por la situación política del país que estaba siendo única en el mundo.

Gran parte de la visualidad de la Ramona Parra se anticipó en blanco y negro en la obra de un artista un tanto silenciado dentro del mundo de izquierda como José Venturelli. Lo que hace Venturelli para el Canto General y, antes que eso para el libro 28 de enero de Pablo Neruda publicado en 1947, justamente anticipa bastante de la estética de los murales de la brigada.

La posterior adhesión de Venturelli al comunismo chino significa cierta proscripción de su figura en el medio local. En ese sentido el mundo de izquierda es muy taxativo. Se produce ahí una invisibilización un tanto injusta de su legado artístico.

La praxis gráfica que ellos realizan y pictórica en el espacio público es algo nuevo, pero en términos estéticos, creo que la obra de ellos, no obstante esa novedad tributa a estas distintas vertientes: al muralismo latinoamericano, al grabado, también creo yo al diseño, siendo el “Mono” diseñador teatral de formación. Que a su vez, tenía algunas nociones sobre el diseño en la época, también las tenía César Olhagaray que estudiaba arquitectura en la Universidad Católica otro de los trazadores importantes de la brigada.

Esa singularidad se da en esta autoría colectiva, anónima, la participación popular, la multiplicación del mensaje, pero si vamos a lo meramente visual hay cosas que uno puede reconocer de la pintura, del grabado, de ciertos referentes artísticos que sin duda tuvieron una influencia sobre lo realizado por la brigada.

La estetización de su trabajo que se da, ya, con el triunfo de la UP y este padrinazgo de los artistas de la facultad o del propio Roberto Matta también alguna repercusión tiene en términos plásticos sobre lo que ellos hacen.

Creo que lo más valioso fue justamente la idea de este arte para el pueblo, pero también hecho por el pueblo. O sea, pensando en las brigadas de provincias, pensando en la reverberación estética en una escala que iba más allá del centro de Santiago o de lugares que eran recurrentes para la presencia del mural.

I.P: El muralismo justamente, el “Mono” dice: el muralismo es considerado un arte menor. Desde la Academia tampoco lo consideran como un arte con “a” mayúscula. ¿Consideras que el muralismo y lo denominado “arte popular” es efectivamente arte? ¿Por qué?

E.C: Considero que todas las actividades humanas tengan enraizado o involucren un sentido de creación tienen una relación con el arte de distinto modo. Sin embargo, al ser la sociedad chilena una sociedad tan jerárquica, tan parcelada en cuanto al ámbito del conocimiento, eso es algo que no sólo afecta a los artistas plásticos o visuales, sino que también afecta al mundo de las ciencias sociales, humanidades, letras, que a la mirada de los científicos o de los matemáticos no son ciencias siquiera.

Llevado eso al esquema de las artes, la visión chilena de las artes o la idea de las artes que se funda en Chile, se funda justamente muy a la manera francesa, del esquema de las Bellas Artes: pintura, escultura, arquitectura. Incluso la arquitectura estuvo en un lugar en fuga en el siglo XIX entre el arte y la técnica. Finalmente, se va del lado de los ingenieros de la Universidad de Chile a fines del XIX. Adquiere su autonomía como campo creativo bastante avanzado del siglo XX.

En ese esquema, no sólo el muralismo la tuvo difícil, la tuvieron difícil las artes decorativas y más tarde las artes aplicadas. Porque, justamente, fue tanta la pelea de los artistas chilenos por ser reconocidos como tales, por cultivar un espacio propio, por tener autonomía.

Desde el primer Museo de Bellas Artes hasta el Palacio de Bellas Artes que se construye en el siglo XX, esta idea de que el arte sirva para algo era inviable para muchos artistas de esa época. Pedro Lira, otros que se resistían a aquello, porque habían luchado por este esquema más cercano a las ideas que después promovió Hervert Read, el arte por el arte.

Sin embargo, si nos ponemos en la cuerda de la importancia social del arte, de su participación en la vida o en la cultura de un país en un sentido amplio. Vemos que, justamente, esas tensiones que van hacia la vida cotidiana o en los atares políticos o en una serie de cosas que van más allá de los espacios institucionalizados del arte, justamente lo ponen en tensión con una función que va más allá de lo simbólico. Para el arte purista o este esquema más tradicional de las bellas artes, la función del arte era una función netamente simbólica, de valor de signo, un poco, en el esquema marxista. Que posteriormente, teóricos como Baudrillard desarrollaron en el siglo XX.

Sin embargo, el valor de cambio es algo que está inherente a la discusión sobre arte. Hay un mercado artístico. Hay de alguna manera una competencia por la jerarquía dentro de ese campo entre los artistas. Más aún si hablamos de espacios que son reducidos: el salón, el museo, las contadas galerías, etc.

En ese sentido, creo que este intento de abrir un camino más utilitario o práctico para el arte, siempre ha sido motivo de conflicto en Chile. Lo vivió, como dije antes, las artes decorativas, lo vivió las artes aplicadas, el arte popular que fue un concepto en disputa por muchas décadas. Lo vive hoy el diseño, sin duda. Siempre se debate entre esta visión más técnica - tecnológica, más cercana a la ingeniería, innovación, etc. O una visión más vinculada a la artes y humanidades, al campo creativo, a la imaginación, la autoría, la individualidad o el sello de un determinado creador.

Esas tensiones todavía se dan dentro del campo. En ese sentido el muralismo en Chile al haber estado enraizado en la escuela o facultad de Bellas Artes tuvo

siempre que transitar por ese terreno frágil. Siempre he sido de la idea de que tal vez pudo tener mayor proyección desde otra escuela como artes aplicadas, pero también los muralistas querían ser reconocidos como artistas. No como artesanos o como técnicos o como artífices. Entonces, ahí también había una reivindicación o una aspiración al reconocimiento de su labor que rivalizaba con esas otras denominaciones.

I.P: En algún momento el muralismo fue impartido como curso en la malla de las artes visuales, luego fue un curso electivo y luego fue completamente desplazado ¿Por qué crees que ha tenido tantas dificultades para volver a formar parte de una formación artística?

E.C: Creo que el muralismo, para poder ser, necesita de un contexto amplio que le brinde esa posibilidad. En ese sentido, la alianza no sólo con políticas públicas, sino a través de obras públicas, arquitectura, espacios públicos.

De alguna manera, el contexto que requiere esa práctica en Chile se vio dificultada no sólo por diferencias artísticas, sino también por diferencias políticas. Se da eso en el caso del mural en la facultad.

Hay ciertos hechos que parecen menores, pero que marcan precedentes. Gregorio de la Fuente quien era discípulo de Laureano Guevara y quien se queda a cargo de la cátedra en la época en que la cátedra desafortunadamente decae. Era comunista y al parecer habría generado un cierto ruido el mural que él pinta en la estación de tren en La Serena en tiempos de González Videla, me parece que fue.

Entonces, todo ese tipo de cosas no se dejaban pasar en este mundo. Si bien una vez, Fernando Marco me decía que no era tan así. En el fondo, los artistas siempre tratan de hacer su arte y si está la posibilidad de seguir creando o de realizar un aporte, sea trata de aprovechar esa posibilidad.

Pero también, el mundo de izquierda del siglo XX era un mundo que estaba muy marcado por los quiebres, por los conflictos, por divisiones de grupos, de alguna manera, las diferencias que muchas veces se trasuntaban a lo que pasaba con ciertos artistas, con ciertos grupos, con ciertos espacios. Creo que el muralismo resintió bastante aquello.

I.P: El “Mono” González fue postulado tres veces al Premio Nacional de Artes Visuales y en el 2017 él afirma que “Voy al Nacional para instalar la identidad callejera en la Academia. Siempre me he preguntado por qué no le dieron el Premio Nacional de Música a Violeta Parra y hoy con la distancia estamos seguros de que lo merecía. Ella instaló esa identidad de patria popular y nosotros estamos en lo mismo”. De alguna manera, el Mono busca reivindicar esa “condición de obrero del arte” y el arte callejero como un arte político-social, pero hoy el muralismo es más bien algo ornamental. Su trabajo de territorio, mucho trabajo para mejorar, por ejemplo el Museo a cielo abierto de San Miguel. ¿A qué crees que se deba esa pérdida? ¿Qué dificulta esa reivindicación del arte popular-callejero?

E.C: Es verdad lo que tú dices de que, efectivamente, lo que vemos hoy día a nivel de mural. Hay un quiebre con este mural que era revolucionario en mayor o menor medida, porque a lo que aspiraba era al cambio social o a interpelar profundamente a la sociedad en búsqueda de cambios.

Hay muchos murales o intervenciones que hoy, justamente, son ornamentales que más allá de añadir un valor visual o estético a un determinado lugar, más bien respetan el orden de las cosas.

En ese sentido, de alguna forma, el arte, pese a que hemos avanzado en una institucionalidad cultural, sigue siendo de un acceso restringido. Sigue siendo, más bien, un arte - pienso en el arte que se imparte en las escuelas - un arte, donde justamente, en la Academia siempre está en pugna con ... No sé si se trabaja fuertemente por la búsqueda de nuevos valores, como se realiza en otros campos

y a partir de esos nuevos valores, nuevas ideas, o más bien por consolidar lo que se tiene.

A nivel creativo no sólo se da el arte, sino que se da también en campos como el diseño, lo cual está más vinculado. Una lucha muy fuerte sólo por los espacios que ya se tienen, en lugar de una lucha o un esfuerzo mancomunado porque esos espacios crezcan y por lo que se podría llegar a tener. ¿Qué significaría esto?

Significaría, a la mirada neoliberal, más artistas, más competitividad. Un mercado en donde habría, tal vez, un cierto deprecio del valor económico o el valor de cambio de las obras. Y una serie de prejuicios de ese tipo que se podrían instalar.

Pero también la idea de este arte callejero expandido, llevando la cultura a distintos lugares, creo que de alguna forma se conecta con la utopía que estaba presente en la primera parte del programa de la Unidad Popular que no hablaba ni de metralletas ni de puños en alto ni de nada. Sino que decía que el programa del gobierno estaría orientado, principalmente a inculcar en la ciudadanía una visión crítica de la realidad. Justamente, esa visión crítica implica tener plena consciencia como sujeto o entender quién soy, de dónde vengo, hacia dónde voy, qué quiero para mi vida ... Bajo la mirada más conservadora o reaccionaria en el discurso de aquellos años, era justamente la reproducción social. Mantener el status quo, mantener el orden de las cosas, jerarquías sociales, etc.

En ese sentido y, tal vez me estoy saliendo de lo artístico y me estoy yendo más hacia lo político, tal vez la falsa promesa que siempre ha estado ... Siempre el discurso de la derecha chilena, de distintas formas, sobre todo en el siglo XX, ha apelado a cosas que vienen muy del capitalismo estadounidense, del sueño americano, de la libre empresa, la libre iniciativa, esfuerzo individual que te puede llevar al éxito y a cumplir tus sueños.

Lo que hemos visto acá históricamente - en mi opinión, puedo estar equivocado - es que justamente cuando tienes una sociedad con tanta inequidad, con la cancha

tan desnivelada, donde les cuesta tanto balancear -sino igualar- al menos balancear las posibilidades o las oportunidades. El tema del acceso cultural para mí se vuelve clave en cuanto a esa visión más crítica de la realidad.

Ahí también se conecta con ese sentido más revolucionario de querer cambiar el mundo, querer cambiar tu realidad por una realidad mejor. Lo que significa mayor bienestar, mayor visión de mundo, mayor calidad de vida, mayor cultura. Que es lo que se puede lograr cuando se tienen referentes y es lo que, en el fondo, el arte nos puede dar. Una vida sin referentes es una vida a la deriva.

En ese sentido, esta idea de arte callejero, arte popular persigue eso. Una ciudadanía más activa, más consciente, no sólo informada, sino más crítica y creativa. Si bien la creatividad siempre ha estado ahí, pero tal vez no siempre con las herramientas para traducirse en realizaciones, en producciones culturales.

Nuevamente recordando el discurso de Allende, el poder popular no era ni el MIR, ni las metralletas ni puños en alto ni palos ni barricadas. El poder popular eran los centros de madres y las juntas de vecinos, los centros culturales. Era justamente a nivel de base o a nivel de la ciudadanía, una ciudadanía más empoderada, más participe de su rol en la sociedad o en la construcción de sociedad. Ahí, creo que el arte tiene un rol fundamental.

En ese sentido, volviendo a la Academia, a las facultades, creo que ese esquema artístico está muy distante de la ciudadanía. Sigue siendo un espacio muy reducido y de bajo impacto. Y lo del “Mono” y el arte de la calle que el trabajo brigadista ha levantado va a contra pelo de todo aquello. Tiene que ver con esta problemática de fondo que mencionaba que era el acceso cultural y con instalar preguntas y una visión más crítica, cuestionadora, más activa en la ciudadanía, en la población.

Alguna vez veía posteos, no sólo al “Mono”, sino también a Ana María Saavedra y Luis Alarcón, ellos dirigen Galería Metropolitana en Pedro de Aguirre Cerda que de

algún modo es un espacio muy similar al taller del “Mono” en San Bernardo. Porque son espacios que con sólo estar ahí, le cambian la visión de mundo a algunas personas.

En ambos casos, hay muchos posteos, testimonios de jóvenes que se acercaron al arte o a la estética o a una visión más amplia del mundo a través del arte por la presencia de estos espacios, de Galería Metropolitana o del taller del “Mono” en San Bernardo que ha sido un espacio de formación o autoformación para muchos artistas jóvenes de la zona. De ese sector sur de Santiago. Que se han abierto camino en el campo creativo o a nivel de la creación artística con el apoyo del “Mono”, pero también con el enclave del taller del “Mono” en ese territorio. Al igual que el caso de Galería Metropolitana.

Entonces, ambos espacios tienen que ver con proponer esta visión, no tan jerarquizada o centralizada del arte, que si la multiplicásemos el efecto se haría sentir mucho más.

I.P: El “Mono” González se distingue por una larga trayectoria en el mundo del arte social, es uno de los fundadores de la BRP, trabajó como escenógrafo para el cine, el teatro y la televisión, fue profesor de la Arcis y hoy imparte clases en la Facultad de Arte de la U. Academia, ha realizado talleres de muralismo y grabado a lo largo de su vida y ha pintado muros en varias locaciones del país, del continente y en Europa. Pensando en todo este peso que él tiene, ¿cuál consideras que es su aporte o relevancia para el mundo de las artes visuales y para la cultura del país en general?

E.C: Siendo Chile un país que, no sólo en el campo artístico, sino en distintos campos de la cultura o conocimientos, prácticas, saberes, nuestro país resulta tan estanco, un lugar de tantas parcelas donde faltan pasos comunicantes, nexos entre unos y otros. Creo que el “Mono” ha sido, digamos, ese nexo.

Creo que ha conectado a la Academia con la calle, ha conectado al arte con la política, ha conectado el diseño con la historia del arte en Chile.

Si uno mira todas esas discusiones, espacios, actores, instituciones implícitos en ellos, el “Mono” ha transitado a través de ellos y ha conectado entre sí, actores, personas, instituciones, colectivos. Y eso se ha traspasado a su vez a lo que él ha hecho en términos de creación artística.

Ha colaborado con las mismas ganas y el mismo compromiso con un centro cultural en Maipú y con otras universidades de otros países.

Creo que esa obra amplia, realizada tanto en el país, como en el mundo, responde a ese espíritu. Responde a este rol conector a través del arte que va más allá de la visualidad, que va más a su práctica como artista.

I.P: Justamente, Tomás Peters, uno de los entrevistados que tuvimos, que es investigador y teórico de las artes visuales, considera que el “Mono” González, sin desmerecer su trayectoria, más que un artista, es más bien un animador sociocultural. ¿Qué opinas de esa visión sobre el rol que Tomás Peters le da?

E.C: Sí, creo que lo de Tomás. Conozco el trabajo de Tomás por la puesta en valor que ha hecho de todo el material editorial realizado en dictadura, etc.

Está muy cercano a la visión de animación gráfica que refería Justo Mellao en La novela Chilena del Grabado (1995). Lo cual es muy provocador desde el punto de vista teórico, pero eso también amerita todo un trabajo de campo, historiográfico y de investigación más amplio.

Esa dimensión de animador, hoy día, se condice con términos más contemporáneos como mediación o mediador cultural.

Roberto Guerra Veas, un amigo que ha trabajado por años en el campo cultural y también amigo en común con el “Mono”, hemos hablado mucho de la gestión y animación cultural. A través de su escuela y sus libros sobre estos temas, pero yo creo que lo del “Mono” va más allá de eso.

No sé si esa denominación de animador se condice con lo que mencionaba anteriormente. Esta capacidad para conectar, transitar a través de estos distintos espacios con su arte o a través del arte. Haber realizado todo este trabajo artístico, creo que aquello escapa a esta denominación de animador.

Sin embargo, creo que es parte de lo que él ha realizado, pero no creo que sea lo único. Es una de sus dimensiones.

I.P: Hablando sobre el trabajo del “Mono” tiene un estilo bien particular y bien difícil de describir. Desde tu punto de vista tanto como profesional diseñador, profesor con magíster en Artes Visuales y las investigaciones que ya tienes, ¿cómo definirías o describirías el estilo del “Mono” González?

E.C: Creo que el estilo del “Mono”, aquí algo hay de la influencia de mi amigo Hugo Rivera Scott, grabador y también discípulo de Carlos Herмосilla, quien ha insistido mucho sobre toda una cosa muy primigenia, incluso primitivista que hay en el arte del “Mono”, que apela al ser humano en su sentido más esencial u originario. Algo de eso se condice con esta constante fusión que él realiza entre la naturaleza, la flora, la fauna, la vegetación, los árboles y la figura humana en una representación bastante sincrética.

Yo diría que hay una vertiente que podría apuntar a esta mirada más... Se podría decir un cierto arcaísmo que recurre, justamente, a la representación de la figura humana y también de elementos de la naturaleza. Pero también hay mucho de simbolismo en lo que él realiza, porque esas representaciones no son textuales, han tenido distintos grados de abstracción. Y en esa abstracción, él realiza amalgamas

de distintos elementos creando toda una simbología que ha sido muy reconocible a través del tiempo.

Hay mucho de arcaísmo, pero también hay mucho de simbolismo y, también sin duda, hay bastante impresionismo en lo que él hace. En expresar, justamente, las luchas humanas por una mayor justicia, el drama humano de los desposeídos o de quien busca cambiar su destino.

Ya hablé de tres patrones artísticos: arcaísmo, simbolismos, impresionismo. A eso le añadiría que hay un cierto grado de abstracción que le hace tomar distancia de la literalidad e ir hacia la construcción de un lenguaje propio en la última etapa de su obra sobre todo. Creo que esta obra serigráfica intervenida que él ha realizado las últimas dos o tres décadas es la que le ha permitido, digamos, entrar en toda esta amalgama de lenguajes. Llegar, tal vez, a un mínimo común denominador de elementos: el uso del negro, del trazo, de los colores, de las formas planas, de la textura, que ya es muy propia de la madurez de un artista como él.

I.P: Como te comentaba antes, este año el “Mono” fue por tercera vez presentado como candidato para el Premio Nacional de Artes Visuales, ¿cuáles crees que son los motivos o las dificultades para que no ganara dicho reconocimiento o que no sea considerado como un artista mayor dentro de quienes toman esta decisión?

E.C: Con todo el reconocimiento y la valoración que tiene el premio recibido por el escultor Gazitúa que me parece un artista sumamente meritorio, reconocido y valioso.

Creo que en el caso del “Mono” en este momento, desafortunadamente, este año estuvo teñido por un contexto presidencial. Creo que lo del “Mono” era cerrar filas como se hizo antes Jadue en términos del panorama eleccionario y de alguna manera yo lo veo así. Lo veo como, ya, no le dimos a Jadue la posibilidad de optar a ser presidente, no le vamos a dar ...

El campo artístico es un campo en donde hay una mirada más conservadora y más cercana a la derecha política tiene mucho peso. Nos guste o no. Creo que eso se hizo sentir en esta elección.

I.P: Tú crees que algún día se lo va a ganar o se lo van a otorgar estando aún vivo, ya que muchos consideran que le puede pasar como a Gabriela Mistral que va a morir y va a pasar a ser un patrimonio

E.C: A mí en lo personal me gustaría que se lo dieran, porque el “Mono” es un artista que le ha regalado su vida a una causa común, a un compromiso político de toda una vida a personas que han contado con su apoyo, su participación, su compromiso en distintos contextos, en distintas épocas y más allá del territorio nacional. Creo que de alguna forma el premio sería poner justicia a toda esa labor de tantos años.

Por otro lado, si no se lo dan creo que de algún modo eso lo equipara a Violeta y también sería un honor para él. Pero en términos más prácticos me parecería muy merecido, porque la última etapa de su trabajo ya implica un necesario repliegue hacia el taller, la intimidad que curiosamente es el espacio más privado, más íntimo en donde la mayoría de los artistas están. Él hizo el camino al revés, digamos.

No sólo lo vería como premiar la trayectoria de toda una vida, sino como un respaldo para un creador que quiere seguir creando. Y para eso, tener la posibilidad de no tener presiones o estrecheces materiales en una etapa de muy avanzada edad. ¡Qué posibilidad más bella que seguir creando!, que seguir entregando su conocimiento, desarrollando obra, sobre todo en cercanía a la juventud como lo ha hecho siempre.

I.P: Todo el mundo habla como de un “boom” del muralismo, de repente se “puso de moda” y vemos muralismo por todas partes. ¿Qué puedes decir sobre eso hoy

día, crees que hay un nuevo resurgimiento o es solamente una moda, algo pasajero dentro de Chile y también dentro de la región latinoamericana?

E.C: No lo tengo tan claro. No creo que sea un resurgimiento. Creo que en gran parte esto ha sido, como tantos fenómenos culturales o de la industria cultural o creativa en nuestro tiempo, el muralismo o el arte público ha sido coartado por el establishment, por grandes marcas.

No tengo nada en contra de que artistas obtengan apoyo para realizar obras muy vistosas y hay cosas que merecen toda la simpatía. Por ejemplo la intervención del espacio desnivel Banderas en el centro de Santiago. Pero pienso que también lo interesante de todo esto sería que eso tuviese una repercusión a más largo plazo y no se tratase sólo de iniciativas puntuales más allá de una obra u otra. Al no concatenarse en algo mayor, pueden quedar ahí.

Bienvenido sea si esa moda significa algo de mayor aliento. Pero soy más escéptico en cuanto a obras que veo, más bien, como obras puntuales, aisladas, distantes unas de otras. Donde, justamente se ensalza una autoría individual. Se genera siempre la suspicacia o la rivalidad tan propia del campo artístico, y de por qué tal y no cual y su tal obra.

Creo que lo importante de aquello radica en el impacto que pueda tener a mediano y largo plazo. Para mí, ahí está su mayor importancia. En ese sentido, creo que merece especial atención lo que ha pasado con la práctica del mural a través del mosaico en Metro de Santiago. Todo lo que ha sido la puesta en valor de “no” lugares, como lo eran las vías en altura del metro en determinadas zonas. Hay muchos escultores de esa práctica. Creo que eso ha sido más sostenido en el tiempo en algunas zonas de Santiago.

1:10:23 (Todo lo que pasó en Puente Alto con la pérdida de espacios verdes por la construcción del metro)

Y entre comillas, la recuperación o conexión simbólica con todo aquello a través del muralismo. Que incluso, habiendo iniciado o comenzado como una cosa más alternativa, contracultural, no institucionalizada. Fue incluso abrazada y promovida de manera oficial por el municipio en algún momento. La época de Ossandón como alcalde de Puente Alto.

Son muchas las batallas que el arte público da. En muchos casos modifican los lugares, pero como decía anteriormente con un mayor o menor sentido crítico. A mayor sentido crítico, se acerca a esa finalidad histórica, política, enraizada más en contexto de lucha social y revolución del mural. Y a menor sentido crítico, se cae más en la ornamentación, decoración, que no tiene nada de malo, pero no necesariamente aspira a cambiar en algún grado o medida el orden de las cosas.

I.P: Justamente, el muralismo está muy ligado a estas sociedades con un alto índice de desigualdad. Entonces, el muralismo pasa a ser un acto de rebeldía, un catalizador por un lado de identidad, por otro lado revolucionario. Vemos como los grandes murales como el Inti, el “Mono”, el “Matu” están muy ligados a la política porque hablan de todo eso, pero ¿tú crees que es posible que muralismo no militante logre trascender? Porque es muy difícil sacarle esta dimensión de político-social al muralismo.

E.C: El muralismo no militante, yo lo veo en el caso del grafiti. Hay grandes producciones. Hay esfuerzos mancomunados. Hay mucha gente o colectivos que han tratado de ir más allá de esta cosa tan autoral, individual.

Si bien hay un renuevo constante, cuesta en toda esa visualidad reconocer particularidades. La búsqueda de un sello más propio, si bien la hay, pero cuesta bastante.

De alguna forma eso ha dificultado que esos colectivos, esos artistas puedan dar el paso siguiente que no implica necesariamente estar enrolado en un partido político. Sino más bien llegar a un nivel siguiente que, creo yo, los distinga de toda esta

marea global y refuerce un sello propio necesario, sin duda hoy, en el momento que estamos viviendo. Donde, justamente, es tanto lo que se ve y lo que circula que un punto de vista propio se hace necesario para poder -no sé- decir otra cosa. Para poder expresar un discurso más contemporáneo, volviendo a la visualidad del estallido. Hay mucha gráfica, mucha visualidad que podría ser la visualidad de cualquier momento de conflicto. Sea París 68, sea Chile de 1983, etc. Pero dentro de eso, hay cosas que llevan el signo de su tiempo y, creo yo, que ahí está la mayor particularidad.

I.P: Tomás Peters también decía que el mural para los teóricos del arte no representaba gran complejidad, en términos estéticos. Cualquiera puede entender un mural, porque está hecho, justamente, para que así sea. Entonces, me pregunto si va a haber en algún minuto una teorización de lo que ha sido y está siendo el muralismo hoy día?

E.C: Creo que la Academia ha estado renuente a ese esfuerzo. Porque ese esfuerzo, si miramos al muralismo en un sentido amplio y en su práctica contemporánea y su constante renuevo, es un esfuerzo de largo aliento.

Sólo el trabajo de archivo visual y de terreno es amplísimo y es enorme. A partir de ahí, todo lo que se puede hacer en términos de teoría de la imagen, semiótica o estudios visuales es, también, muy amplio.

Este esfuerzo es un esfuerzo que las facultades no han realizado. Por algo, una de las más grandes colecciones sobre muralismo político chileno en la escena ochentera está alojada en el archivo visual de Harvard y no en Chile. A mi modo de ver es una derrota para la Academia en el país, aunque ellos se desentiendan de aquello.

Entiendo la mirada de Tomás en cuanto a cierto simplismo de la Academia frente al muralismo brigadista en el esquema más tradicional de la BRP. Pero el análisis es de más largo aliento en relación con la pintura, el grabado, el diseño, con la visualidad latinoamericana, etc. Es un esfuerzo que la historia y teoría del arte no

ha realizado en plenitud y que más bien proviene de otros campos: del diseño, la estética, la historia, la antropología, de los estudios culturales.

Creo que toda esta historia y teoría que se interesó tanto por la escena de avanzada no sólo desestimó todo lo que estamos hablando, sino también desestimó y desentendió. Pero a su vez, incurrió en cierto conservadurismo a la hora de mirar estas cosas.

Porque para poder estudiarla, hay que ir más allá de lo visual. Hay performatividades como ha dicho Patricio Rodríguez Plaza. Hay toda una praxis que va más allá de las imágenes. Tiene que ver con la cultura partidaria, con la cultura política, con las culturas juveniles. Tiene que ver también con las humanidades, las ciencias sociales. Es un esfuerzo de largo aliento.

Esa es la gran crítica y por eso hoy día a la historia y teoría del arte le cuesta tanto validarse en términos de la sociedad del conocimiento.

Han realizado un esfuerzo brutal por pasar de estar escribiendo los catálogos para la exposición de los amigos a tener que escribir artículos científicos. Hay muchos que no han sido capaces de pasar esa barrera. Creo que también, de algún modo, hoy para la Academia y ahí me incluyo he sido testigo de lo difícil que ha sido para la gente que está en estudios de arte pasar de ese esquema tan ensayístico, literario inclusive, a un esquema más científico.

Hay todo un rigor que eso impone y da la casualidad que en ese paso ha habido un interés por el trabajo de las brigadas. Entonces, no creo que sea tan simple como se contaba la historia.

**Entrevista a Anayka Fuentealba, encargada nacional de la Brigada Ramona Parra.**

**Audio: AnaykaFuentealba**

**duración: 1:15:30**

Amanda Ausensi (A.A): Entendiendo que las brigadas, en general no sólo la RP, nacen por una necesidad de propaganda política en esta cuarta campaña de Allende. ¿Cuáles son los objetivos del trabajo de la BRP en la actualidad, desde el punto de vista comunicacional, social, político y estético?

Anayka Fuentealba (A.F): Creo que el rol de las BRP se ha mantenido a lo largo del tiempo. Tiene que ver con poder generar una visibilización en las calles, de las más sentidas demandas que se han ido levantando desde el pueblo a través de diversas movilizaciones sociales, representando las luchas, el descontento, la desigualdad y también cuáles son las cosas que va demandado la calle acorde a distintos contextos políticos. Dado principalmente porque existe una acumulación de los medios de comunicación en las fuerzas conservadoras. Y con ello hay una línea editorial que se muestra hacia un puro lado. Además, los dueños de estas grandes empresas son los mismos de la radio, de la tele, de los periódicos. También son dueños de las fuerzas XXX, y por ende a través de los medios se busca también reproducir un sistema que es neoliberal y les permite seguir perpetuando esta acumulación de las riquezas.

Producto de eso y al darnos cuenta que en realidad no tenemos una forma muy significativa de hacerle un peso comunicacionalmente abordamos los espacios que nos quedan que son las mismas murallas y nuestras manos. La manera en que logramos autogestionar las pinturas y así también poder contribuir desde el arte hacia la organización popular.

Creo que se mantiene también en el contexto de ahora, dado que existió una revuelta, un despertar. También hemos pasado por procesos de crisis, donde es muy necesario salir a señalar ciertas cosas. Sobre todo por la manipulación que ha existido tanto en las cifras como la información que se pasa en las noticias, etc.

A.A: O sea, los objetivos que hoy día persiguen no son muy distintos a los propósitos por los que se fundó la BRP que también era un contexto de alta concentración de

medios, de falta de espacio para discusión y por lo mismo se empiezan a tomar los muros.

A.F: Sí, yo creo que se ha mantenido esa línea, pero a grandes rasgos y en lo general y acorde a los diversos periodos políticos también (falla audio)

Dependiendo de los distintos contextos políticos, creo que tiene más variaciones que son de objetivos más específicos. Pero en general se sigue abordando esta disputa contra la hegemonía comunicacional. Dependiendo el periodo, ¿qué hacer?

Nosotros en la actualidad trabajamos en base a campañas. Por ejemplo, la campaña por el apruebo. Entonces ahí, el objetivo específico era poder visibilizar la necesidad de que gane el apruebo. Mostrarnos a favor de una postura. Pero también se mantenía esta necesidad de poder ligarla a una demanda social y el por qué nosotros estábamos a favor del apruebo.

Ese ejemplo sirve para ver cómo se ha ido generando a lo largo de distintos contextos: ¿cómo la realizamos, qué escribimos, qué tipo de imágenes utilizamos, cuál es la metodología? Tiene que ver con este general que es poder acompañar y ser parte de la movilización social.

A.A: Sobre los medios de comunicación. ¿Cómo explicarías el tipo de interés o cobertura que tienen los medios de comunicación por el trabajo que realiza hoy la BRP y los muralistas chilenos dentro y fuera del país?

A.F: Creo que existe un tipo de interés cuando el arte callejero logra generar una irrupción o una polémica. O cuando es una actividad notablemente muy masiva. A nosotros nos ha tocado que se nos ha acercado la prensa. Al menos, desde que soy encargada de la BRP he podido notar que pasa sólo en momentos así. En realidad es súper difícil llegar a poder salir en los medios y sí es que salimos o nos editan o nos ponen muy poco rato. En realidad es complejo. Por ejemplo, a nosotros nos pasó que en el contexto de celebración de los 50 años de las BRP. Hicimos un festival, una gira nacional, escuelas abiertas en todo Chile, etc. Pero por cómo

salimos en la prensa no fue tanto eso. Fue por una polémica que tuvimos con una diputada, Camila Flores. Nos dijo que éramos terroristas y nosotros salimos a responder con una querrela. (Falla Audio)

Fue más el conflicto y no tanto así como lo que era el trabajo territorial que estábamos realizando con la brigada.

(Fallo audio)

A.A: Decías que son más los medios alternativos los que cubrían eso, no

A.F: Sí...

A.A: ¿Medios alternativos como cuáles?

A.F: Mira yo creo que, colectivos, tanto como estudiantes de periodismo o personas que están haciendo sus tesis y aprovechan de sacar un artículo u otros medios que quizás no son los de más peso como puede ser Bío-Bío o ADN.

Igual hemos logrado, nosotros desde la BRP, llegar a ADN, Bío-Bío. Creo que son los más grandes en los que hemos salido. Aahh, y una vez en TVN y Chilevisión, pero fue en el contexto del conflicto con Camila Flores.

Generalmente nos cubren, por ejemplo El Desconcierto, The Clinic, ... el otro que nos ha cubierto son los de El Metro. La Voz de los que sobran.

Igual hemos salido en radios, como en Súbela, radio Nuevo Mundo y en radios locales como radios comunales. Los otros han sido documentales.

A.A: Bueno la radio Nuevo Mundo es del PC.

A.A: En una nota de prensa publicada 16 octubre 2019 por Nuevo Mundo Diario Digital (La BRP y sus 50 años en una imperdible exposición en el Congreso Nacional) explican que: “La exposición surge luego de los intentos de sectores de la ultraderecha por intentar desprestigiar el trabajo de quienes resaltan” y tú expones que “la expresión popular, el arte, y generan comunidad y participación mediante la pintura. A partir de eso, quisimos exponer lo que sí somos y lo que merecemos ser llamados a través de obras que vienen a retratar distintas demandas populares que nacen de las poblaciones”. ¿A qué crees que se debe este intento de desprestigiar las artes populares? Puede sonar un poco obvia la pregunta, pero nos interesa conocer tu punto de vista.

A.F: Creo que es una pregunta interesante y que da mucho de qué hablar. Creo que tiene que ver con que el arte callejero surge en contextos de molestia o donde es necesario salir a mostrar algo o un punto de vista distinto. Un espacio de disputa ideológica y también un espacio de educación. De mostrar también la rabia que se siente y que muestra un espacio que es contra hegemónico. Por ende es antineoliberal, es antipatriarcal, se muestra siempre otro lado. [...] Creo que es porque muestra el descontento, en realidad. Y eso es un poco lo que se busca callar desde los gobiernos de derecha y desde los medios de comunicación.

¿Cuáles son las demandas desde el pueblo? (fallo audio) Las calles en el fondo gritan lo que es el descontento. Gritan, también, cuales son las cosas con las que las personas no están de acuerdo en los contextos de crisis. Por ende, a los poderosos no les conviene que se masifiquen esas ideas que son contrarias al sistema que ellos quieren perpetuar. En el fondo buscan callarlo, reprimirlo. Lo ven como algo que está mal, incorrecto.

A.A: Pasando al trabajo que están realizando. ¿Cuál es la metodología de trabajo, cómo se organizan para pintar, actualmente?

A.F: Actualmente, somos una brigada que tiene despliegue nacional de Arica a Magallanes y se divide territorialmente. Tenemos alrededor de 50 brigadas que agrupan tanto a personas militantes, ya que la brigada es parte de la comisión de propaganda de las Juventudes Comunistas (JJ.CC), como a personas independientes. (fallo audio) Dentro de ellas, para funcionar en cada una de nuestras actividades realizamos reuniones y conversamos acerca de cuál es el contexto político, cuáles son las necesidades del momento y definimos lo que vamos a hacer. Esa reunión es lo que nos arma nuestro calendario de actividades. Y para llevarlo a cabo nos organizamos también con responsabilidades. Tenemos un encargado de la brigada, puede venir un encargado de organización.

Si bien cada brigada tiene una propuesta de estructura, se adecua a las necesidades de cada una de ellas. Una brigada más grande tiene más responsabilidades más divididas.

En el fondo, esta distribución de responsabilidades lo que busca es que en el trabajo en equipo se logre suplir todo lo necesario. Tenemos un encargado de organización. Tenemos una encargada artística que es la responsable de la estética de la brigada, por ejemplo hace los bocetos, le va a sacar una foto al muro para saber cómo es, puede hacer, quizás, talleres también. Encargado de educación, estar siempre formando y haciendo talleres para las comunidades también. Un encargado de materiales que se preocupa de que no se nos vayan a perder, de lavar las brochas, de tener un inventario, de comprar las pinturas. Alguien que ve las finanzas, porque se necesita plata para poder llevar a cabo las pinturas. Llevamos todo a cabo a través de la autogestión y de donaciones también de las personas de las brigadas con quienes pintamos.

Pero hay otras cosas que resolver: pasajes, comida, impresiones, plata para traslados, etc.

Entonces, también a veces realizamos actividades o vendemos las cosas que realizamos, como cuadros o hacemos serigrafías por aportes voluntarios. Hay alguien que se dedica a llevar eso, todo ese proceso.

También personas que están a cargo de las comunicaciones, que saca las fotos del mural, las sube a las redes sociales, etc.

En algunas BRP se ha implementado un encargado de performances o de proyectos. A través de eso hemos ido acompañando los murales con otro tipo de expresiones artísticas como puede ser canto,... hemos creado muñecos gigantes, hacemos una especie de actuación y nos disfrazamos, etc.

La idea es generar una intervención urbana más allá del muralismo y utilizar más herramientas, ampliarlo.

Tenemos también la Brigada Ramona Parra central que tiene el objetivo de generar una retroalimentación entre todas estas brigadas locales y orientaciones nacionales para estar en coordinación.

A.A: Ese es tu rol, hacer esta organización más macro, más nacional

A.F: Así es.

A.A: El proceso de seleccionar un muro, ¿cómo es? ¿Buscan algún punto estratégico en alguna comunidad, piden los permisos correspondientes? o sigue siendo pintar de manera más espontánea sin permiso. ¿Cómo es ese proceso?

A.F: Depende de cuales sean los objetivos tenemos que pensar una intervención. Como también del espacio donde va a ser realizada esa intervención. Tenemos, por ejemplo, el mural que [...] una de ellas es cuando nos invitan a pintar que son organizaciones sociales de distintos tipos, junta de vecinos, colegios, centros culturales, centros deportivos, sindicatos. Ellos tienen ya tienen un espacio que han elegido, que les interesa tener un mural. Nos contactan y ahí nosotros vamos, lo

conversamos en conjunto. Idealmente siempre intentamos trabajar un boceto colaborativo donde la gente nos cuente qué es lo que quiere. Lo armamos ahí, elegimos la consigna e integramos a la comunidad también en el desarrollo.

Otra forma es cuando a nosotros nos interesa un muro. Le echamos un ojo y decimos: este muro está bien ubicado. Por ejemplo, acorde al contexto de ahora, si estuviera en boga “no más AFP”. Nosotros pensamos, justo ese muro está en frente de una AFP, es grande y es bonito, entonces, nos interesa. Nos llama la atención porque tiene una ubicación que es relevante acorde al objetivo. En ese caso, tomamos la iniciativa y vemos cómo coordinarlo. Ahí, empezamos a averiguar quién es el dueño del muro y cómo hacer algo en conjunto. Ese es el caso de los murales cuando vamos a tener el tiempo de poder realizarlo.

También tenemos otro tipo de intervenciones que son de respuesta más rápida. Por ejemplo, cuando mataron a Catrillanca. Es una intervención para marcar lugares claves y es más rápido también. Por ende, esos son sin autorización. Porque nuestra idea es generar un impacto. Ahí utilizamos una metodología distinta que de poder pintar más rápido, trabajar con seguridad, un grupo más definido no es una convocatoria netamente abierta. Ahí operamos de una forma distinta.

Hay otros tipos de actividades donde queremos abrir la comunidad. Entonces, en ese caso hacemos convocatorias abiertas y también trabajamos de manera distinta. El GAM o el Mapocho son dos lugares que tenemos, ya, definido donde trabajamos y que a pesar de que tienen dueños particulares, o sea, el GAM. La rivera del río Mapocho tiene una administración. En esos dos casos no pedimos permiso. En otros lugares quizá sí lo haríamos, pero como esos dos espacios se han transformado simbólicamente en espacios donde se raya desde lo callejero. Llegamos y lo intervenimos, porque lo entendemos como una muralla.

La diferencia es el simbolismo que genera.

Lo otro es cuando hacemos afiches o intervenciones más rápidas, donde hacemos rutas definidas acorde a las consignas que queremos instalar. Entonces, ahí el muro se elige acorde a la consigna, al tema y también a la cantidad de personas que lo

vayan a ver. Por ende, también son muros que son transitados. Por ejemplo, afuera del metro, en una avenida en donde pasan muchas micros, lugares en donde se va a concentrar gente sí o sí como una plaza.

A.A: El “Mono” González tiene una amplia trayectoria, entre otras cosas fue uno de los fundadores de la BRP, ¿cómo podrías describir su aporte e influencia como artista y activista político en el trabajo que efectúa, desde los 60 y hasta hoy quizás, en la BRP tanto estético como su labor comunicacional?

A.F: El trabajo del “Mono” ha sido fundamental para el desarrollo de las brigadas Ramona Parra. Desde lo artístico marca una tendencia (falla audio) en una estética que se queda, porque creo que la metodología que permite realizarse desde su forma. Tiene la facilidad de que es reproducible fácilmente por otras personas también. Además es muy característica. Por ende, logra quedar dentro de la memoria colectiva yo creo.

Al permitir, en su metodología también, integrar a más personas, se ha masificado y ha sido escuela de muchas y muchos muralistas. Todos hemos ido aprendiendo a partir de eso.

En lo comunicacional, al ser muy marcado desde lo social, tiene figuras muy características que han sido representativas de demandas. Por ejemplo, el puño. Yo creo que se sigue reproduciendo en muchos murales por lo simbólico de poder levantar un puño y que a mí me evoca, al tiro, lucha. Entonces, son elementos que no podemos dejar atrás y que, sin duda, van a seguir siendo parte del trabajo de muchas y muchos muralistas. Que si bien al ir integrando a más personas la estética también se ve mucho más enriquecida y variable en cosas pequeñas, por ejemplo los colores, materiales o técnicas. Va a seguir manteniendo una línea que la va a ser trascender a lo largo del tiempo. Bueno, que lo ha hecho trascender en estos más de 50 años y que sigue siendo utilizada. Compartida, en realidad.

A.A: ¿El “Mono” mantiene una relación activa con las brigadas actuales?

A.F: Sí. De hecho nos vemos bastante. Nos juntamos, tenemos reuniones. Nos aporta con donaciones de materiales, de obras por ejemplo cuando queremos hacer una rifa, trabajamos en actividades en conjunto.

De hecho, ahora estamos organizando la conmemoración de los 50 años de Matta en conjunto.

Él nos sigue traspasando su experiencia. Hacemos talleres con él también. Seguimos aprendiendo y construyendo en conjunto.

A.A: Y ¿pinta? Además de estas reuniones y talleres, ¿participa pintando?

A.F: Sí, también pintamos en conjunto. De hecho, lo hemos llevado a pintar al GAM. En todos los lugares en donde él pinta, al menos en Chile, nosotros hacemos el contacto con las brigadas y se hace en conjunto.

A.A: En esta misma línea, pero ya no tanto hablando del “Mono” como figura, como su perfil público, sino desde los miembros actuales, más jóvenes de las brigadas RP. ¿Cómo crees tú que ven los miembros activos de hoy al “Mono” Gonzáles, cuál es su relación con él, cuál es la opinión general que se tiene sobre su trabajo?

A.F: Creo que lo vemos desde la admiración, como un maestro y alguien de quien tenemos mucho que aprender y que nos inspira, también, a tener la responsabilidad histórica de poder continuar con su legado.

Para mí ha sido súper enriquecedor y un orgullo, también, poder seguir aprendiendo de él. Y trabajar en conjunto para que esta brigada y el arte callejero siga creciendo y modificándose cada día más.

Yo lo noto también en el resto de los brigadistas cómo lo miran y lo escuchan con mucha admiración, porque entendemos también que a lo largo de todas las generaciones y personas que han trabajado en la BRP se ha ido forjando, también, la brigada y se ha ido nutriendo del paso de cada una de las personas que han

estado en ella. Donde el “Mono” González ha sido uno de los mayores exponentes quien ha logrado llevar a esta brigada mucho más allá, incluso internacional.

A.A: Sobre esto último de lo que decías, ¿cuáles crees que tú que son los otros grandes exponentes de la Brigada Ramona Parra? Porque uno siempre habla del “Mono”, específicamente del “Mono”, se dice que es uno de los fundadores, uno de los más reconocidos, pero finalmente solamente se menciona su nombre. Entonces, ¿qué otros personajes fueron destacados dentro de la brigada y por qué crees que finalmente o prácticamente sólo se destaca al “Mono”?

A.F: Todos y todas de los que han formado parte de la brigada han sido importantes en su realización. Sin embargo, el trabajo de las BRP destaca por ser un trabajo comunitario y no de personalidades. Al ser así, quienes formamos parte de ella, trabajamos mucho desde el anonimato. Es decir no somos nosotros quienes firmamos por ejemplo con nuestros nombres el muro, sino que firmamos como brigada. Hemos puesto a través de eso mismo la estética a disposición de quien la quiera utilizar, quien se sienta representado también con los ideales que defendemos. Obviamente, no vamos a dejar que la derecha pinte un BRP, pero sí quienes se sientan parte de esta lucha. Entonces, por eso mismo es complejo el reconocimiento personal a muchos y muchas más exponentes.

El “Mono” González ha destacado particularmente porque él era el encargado artístico de la BRP central dentro de las primeras generaciones. De hecho, tengo entendido que el “Mono” no fue de la primera generación de la BRP, fue de la segunda.

Él asume como encargado artístico y fue quien le dio el mayor realce y la estética. En el fondo fue el responsable de la estética que fue evolucionando y marcándose a través del trabajo que realizó él. Al ser el encargado artístico y por ende el responsable de la estética de la brigada, es el que generó este sello de la brigada.

A.A: Si existió una generación previa y él es finalmente el que desarrolla esta impronta que conocemos, ¿cómo era la estética antes del trabajo del “Mono”, qué tipo de rayados que hacían, cuáles son los cambios que él inserta?

A.F: No surge como: ya, esto es la BRP y va a ser así. Sino que se comienzan a hacer algunas intervenciones que datan más o menos del año 65 donde todavía no existía un desarrollo de la BRP como tal. Eran personas de la Jota que se les ocurría, oye y si rayamos este muro.

Existían expresiones de la brigada, cuando todavía no era la brigada. Sólo eran personas de la Jota que se les había ocurrido comenzar a rayar. Y se funda la BRP en el congreso de la Jota y ahí es donde se oficializa. Ahí es donde comienza a tomar esta estética, tomar una orgánica y a comenzar un desarrollo más estructurado. Ahí es donde el “Mono” González le da este orden y esta estética que viene un poco a concretar el trabajo.

En el fondo, antes eran inicios, ideas de qué se iba a hacer. En base a ese previo se toma la definición política de armar una brigada muralista. Ahí es donde se desarrolla finalmente la BRP.

Antes eran más que todo rayas, escritos... o tags o cosas pequeñas. Después empiezan las consignas y luego se agrega lo que es la imagen y ahí empieza el muralismo.

(Sobre el tag) Se hacía este símbolo que era de la UP que era esta X como vota Allende, X, vota y la A de Allende (fallo audio) Luego en la UP empieza el mayor auge y de lo que son los murales.

Al “Mono” lo reconocemos que uno de los fundadores producto de todo su aporte que hizo en poder generar y (fallo audio)

Es una brigada de propaganda, de muralismo callejero y popular.

A.A: Y en cuanto a lo estético, este rol estético que él tomó como encargado de arte ¿eso finalmente fue un aporte suyo, no fue algo colaborativo, o sea, él empezó solo ha desarrollar la estética característica de la brigada?

A.F: Más específicamente lo puede responder él. El trabajo siempre ha sido colaborativo. Sin embargo, como nos dividimos por responsabilidades específicas en el fondo el responsable es él. Por su labor, asegurarse de que eso funcione. (fallo audio) Siempre es un trabajo colaborativo.

[...]

Tengo entendido que la paloma y el puño fueron ideas de él y esas imágenes fueron muy representativas para las BRP.

(Fallo audio)

A.A: Se entrecortó, pero entendí que Venturelli fue una referencia importante en la estética

(Fallo audio)

A.F: Nosotros seguimos trabajando así, tenemos un encargado artístico, Christopher Rodríguez. Él tiene sí o sí que cumplir con el boceto (pero si él no puede se lo pide a otras, se conversa y se dibuja). Él está presente en el desarrollo, pero no necesariamente siempre es él quien lo dibuja o quien lo lleva a cabo. Es como un director de arte, que toma la cabeza de cómo va a funcionar la obra y dirige para que en conjunto eso se lleve a cabo.

El "Mono", igual, él es un artista y ha desarrollado también otras técnicas.

A.A: Las brigadas parten en el 65 más o menos, como tú decías. ¿Sabes en qué año empieza a ser el encargado de arte?

A.F: Creo que puede ser más o menos en el 68 o 69, pero no tengo la claridad exacta. Sé que él estaba presente en ese momento y que fue el encargado artístico durante mucho tiempo. Durante todo ese tiempo logró desarrollar esa estética. La brigada siguió funcionando (después de la dictadura), pero en clandestinidad con una metodología de trabajo distinta.

A.A: Por lo que he leído, entiendo que los integrantes de las brigadas empiezan a pasar a otros comités como los de seguridad, porque ya era muy peligroso hacer rayados. En los 80 empiezan a realizar otro tipo de acciones.

A.F: Sí, es así, pero también hay brigadistas que se siguen manteniendo en el trabajo de la propaganda, pero de formas distintas. Mucho más escondidos, ya no tantos murales, sino que más rayados rápidos. De hecho, ahí surgió la consigna que es muy conocida también de la BRP que es “pintaremos hasta el cielo”. En ese momento, en ese contexto era contra la dictadura. Eran rayados mucho más rápidos, no para que quedaran hermosos. Eran cosas planas, dos colores y con una especificación y personalización del trabajo mucho más grande.

A mí me han contado que cada persona hacía una letra. Tenía que ser tan rápido para que no los fueran a pillar (fallo audio). Tenían todo pensado específicamente para poder ser rápidos. Y solamente, por ejemplo, en poblaciones donde los pacos no podían entrar porque había organización social y se lograba seguir haciendo murales. La Victoria, sí hubo murales de la BRP durante la dictadura, pero era en momentos específicos.

Obviamente, la dictadura logró desarticular el trabajo como lo hizo con muchas otras organizaciones, también, que lo disminuyó a grupos más especializados que se dedicaban a eso. Tenías la práctica de hacerlo y sabían preparado para lograr hacerlo.

A.A: Me imagino que hacía panfletos, papeles, en cosas más chicas, ¿no?

A.F: Así es.

A.A: Entre todas las brigadas que se fundan a finales de los 60, ¿por qué crees que la BRP ha sido la más reconocida y trascendente? O ¿qué destacarías de la BRP con respecto a las demás?

A.F: Creo que la BRP logra su trascendencia, porque rompe con la estilización del arte y de la cultura, buscando poder abrirse como un espacio que involucra al pueblo en el arte. Que lleva las ideas del pueblo a poder plasmarse como un museo casi y de libre acceso también. Ni siquiera es necesario pagar una entrada para verlo, sino que lo puedes ver caminando por la calle.

A.A: Y la diferencia entonces con otras brigadas es que la BRP está más cercana al arte al no ser sólo rayados. La Elmo Catalán y las otras que habían se quedaron más en el panfleto.

A.F: Creo que lo determinante en realidad es poder abrir el espacio para que pueda pintar quien quiera y donde no es necesario ser artista ni tener conocimientos previos para poder pintar con la BRP. Por ejemplo, uno va a una población y quien vaya caminando y se interese en participar puede hacerlo. Personas, por ejemplo, de un sindicato que nunca antes habían pintado, dan una idea y su idea va a poder estar plasmada en el mural. Donde quieren tomar un color X y pintar en cualquier lugar y pueden hacerlo y está permitido. Entonces, creo que lo que le da su valor es el poder generar arte popular.

A.A. Entiendo lo que dices, pero eso que comentas, siento que se puede aplicar también a las otras brigadas. [...] Como te decía, eso no es así porque la BRP se acerca más al arte y ya no es sólo un mensaje político. Quizás las otras brigadas se quedaron sólo en eso, en plasmar el texto solamente. Mientras que la BRP hace un vuelco artístico, empieza a plasmar figuras y no era sólo el texto que te llamaba a votar o a hacer algo.

A.F: Igual hay otras brigadas que desarrollaron el muralismo. Por ejemplo, el muralista Mico.

**Entrevista a Iñigo Díaz, periodista cultural en El Mercurio** (entrevista realizada por correo electrónico)

¿Cómo definirías la cobertura de la cultura y las artes en los medios de comunicación en Chile?

-La cultura en Chile está entendida como un ornamento de algo que resulta "más importante". En países avanzados y con más historia existe una paridad entre Salud, Educación y Cultura. La cobertura de las culturas y las artes aquí en general es reflejo de eso: segmentos breves al final de los noticieros, pocas páginas en los medios escritos, aunque siempre con buen diseño gráfico, lo que viene a refrendar ello: la cultura es algo "lindo", no algo "fundamental" en esta sociedad.

Según tu opinión y experiencia, ¿bajo qué criterios se decide hacer o no una nota sobre un hecho cultural, una obra o un artista?

-Como en todo ámbito periodístico, está el impacto o repercusión masiva del tema cultural o artístico en cuestión, pero también el conocimiento que exista de una obra o de un artista y su trayectoria y peso por parte de un equipo periodístico, y desde luego la capacidad de gestionar coberturas por parte de los mismos artistas. No siempre los grandes movimientos o procesos quedan representados en los medios, como ocurrió con el arte callejero de protesta durante los tiempos del estallido social, que no tuvieron cobertura siendo que ahí se encontraba la más grande manifestación de su época.

¿Cuáles suelen ser las pautas temáticas respecto al arte y cultura?

-Existe de todo: pautas asociadas al calendario, notas urgentes, reportajes mayores sobre un tema en especial, encargos e iniciativas propias.

¿Consideras que el arte popular tiene la misma cabida en los medios, en comparación a lo docto, o frente al arte contemporáneo o expresiones más elitistas?  
¿Por qué?

-Tiene poca cabida, aunque la tiene. También depende en gran medida de los intereses de los periodistas, pero siempre el arte popular competirá en condiciones desfavorables frente al arte de élite o las instituciones que lo promueven.

Según tu opinión, ¿qué rol e importancia tiene la cobertura periodística para las artes y los artistas?

-Se conecta con la primera respuesta. La cultura y el contacto público con el arte debería tener un impacto en un mediano plazo en la calidad de los ciudadanos que somos, en una sociedad que se ha vuelto inmediatesta y que consume tecnologías antes que contenidos.

Mauricio Barría, académico y subdirector del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile afirma que “la relación hoy entre arte y medios es asimétrica, pues mientras el arte sigue necesitando de los medios para su difusión, los medios no necesitan del arte para llenar contenidos”, ¿qué reflexiones puedes compartir sobre esta afirmación?

-Por lo mismo de la primera reflexión: la cultura es un acompañamiento para la sociedad y para los medios de comunicación. Mientras no sea un componente central no tendrá una relación de simetría en que cada uno se beneficie del otro y se potencien como complementarios.

¿Crees que existe o puede haber interés en el muralismo creado en Chile y en particular, en el trabajo del Mono González?

-En lo particular no he profundizado en la obra de Mono González aunque sí es muy conocida y se puede identificar por su estilo y su narrativa, murales en el Metro por ejemplo. Hasta lo que sé, el muralismo en Chile tiene su propia historia y su propio peso, y la obra de formato mural siempre es llamativa, incluyendo los desastrosos experimentos que existen en Valparaíso de arte callejero. No necesariamente el artista callejero es un buen artista. Puede serlo pero también puede no serlo. Respecto de Mono González en lo particular no podría aventurar una respuesta dado que no es mi área de conocimiento.

¿Crees que una mayor cobertura periodística jugaría el rol de presión social para que artistas populares, como el Mono quien ha sido postulado tres veces al premio nacional de artes plásticas, accedieran a reconocimientos académicos y del Ministerio de las Artes y la Cultural?

Por supuesto que la publicidad y la resonancia en medios es importante y tiene efecto. Incluso en tiempos en que los consumidores de medios están en internet, los medios tradicionales siguen siendo validados como plataformas de impacto mayor. En mi caso, como periodista de el mercurio, es muy común que el público emita automáticamente un repudio al mercurio como diario de derechas, pero siempre celebran cuando aparecen en sus páginas. El fenómeno que se repite una y otra vez es "el mercurio miente", "(pero salvo cuando me entrevista a mí o a mis amigos)". Curioso. Y agregaría, más que curioso, folclórico.

**Entrevista a Mónica Salvador Traub, periodista (Entrevista realizada por correo electrónico)**

-¿Cómo definirías la cobertura de la cultura y las artes en los medios de comunicación en Chile?

R: Si entendemos como medios de comunicación a las radios, tv y diarios más conocidos y tradicionales, en los formatos que conocemos (revistas creo que no quedan), creo que, en general, la cultura y las artes, cuentan con un mezquino espacio, no siempre con buena visibilidad, y más bien dirigido a nichos de consumo.

-Según tu opinión y experiencia, ¿bajo qué criterios se decide hacer o no una nota sobre un hecho cultural, una obra o un artista?

R: Tengo la impresión que desde la gestión cultural se hace un esfuerzo por contar con diversidad de manifestaciones artísticas lo que no necesariamente se refleja en los medios, los que más bien se hacen eco sólo de aquellos proyectos que tienen que ver, o con las tendencias de moda (siempre que no rompan con su línea editorial), o con los intereses, o si como medio de comunicación, están involucrados como soporte de difusión.

Por lo tanto no es “gratis” o muy amplio el espectro de manifestaciones que se cubre. Por ejemplo, aún pareciendo interesante un tema, si se trata de un relato ideológicamente distinto a la línea editorial del medio, éste minimiza o censura derechamente, dicha información.

-¿Cuáles suelen ser las pautas temáticas respecto al arte y cultura?

R: no comprendo bien la pregunta... lo siento. Si te refieres a qué temas tocan las manifestaciones artístico culturales, pareciera haber una apertura a temáticas actuales como feminismo, inclusión o diversidad, entre otros, que los medios recogen, siempre y cuando estén en la línea editorial y los públicos a los que están dirigidos dichos medios. Insisto en que pienso en los medios de comunicación tradicionales como diarios impresos, TV y radios.

-¿Consideras que el arte popular tiene la misma cabida en los medios, en comparación a lo docto, o frente al arte contemporáneo o expresiones más elitistas?  
¿Por qué?

R: Para nada!! Y si tiene alguna difusión, creo muchas veces se hace “neutralizando” su mensaje más profundo. Se intenta muchas veces “aguar” su intención. O simplemente no es considerándolo en las pautas. El mejor ejemplo es Violeta Parra. Recién ahora logra tener espacios destacados en medios como El Mercurio, pero siempre maquillando un poco la expresión más íntima de su discurso político, filosófico, poético.

-Según tu opinión, ¿qué rol e importancia tiene la cobertura periodística para las artes y los artistas?

R: Es vital para la sociedad.

Las artes y los creadores, amplían la visión individual del mundo, de las emociones, permitiendo que las ideas converjan, creando comunidad.

La visión mercantilista del arte o reducida a objeto de consumo, como algo útil, que impide el acercamiento a lo sutil y espiritual que hay en las diferentes manifestaciones creativas, reduce nuestra capacidad de comprender el mundo, sus cambios y dinámicas.

En este sentido, un periodismo que no considera el arte en su crónica, es un periodismo sin alma, que nos priva de esa maravillosa capacidad que tiene el arte, en sus diversas manifestaciones, de traducir y reflejar, lo que es la sociedad.

Es tan importante como la necesidad de difundir ciencia, materia que cada día pareciera contar con algo más de presencia en los medios.

-Mauricio Barría, académico y subdirector del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile afirma que “la relación hoy entre arte y medios es asimétrica, pues mientras el arte sigue necesitando de los medios para su difusión, los medios no necesitan del arte para llenar contenidos”, ¿qué reflexiones puedes compartir sobre esta afirmación?

R: Sí y no, porque hoy en día, existen muchos canales para difundir diferentes manifestaciones artísticas, como las redes sociales, o los mismos sitios virtuales de quienes difunden cultura. Aunque aparentemente, las personas parecen seguir considerando como “relevante” lo que diga tal o cual medio de comunicación para

validar las posibles opciones de encuentro con las artes. Algo así como el llamado “efecto halo”, si lo dice tal o cual, vale. Si lo dice, este otro, no lo considero serio.

-El académico del Instituto de la Comunicación e Imagen (ICEI) de la Universidad de Chile, Eduardo Santa Cruz, afirma que hay una postura ideológica del respectivo medio: “al decidir si se consideran las Bellas Artes como un espectáculo de mercado sólo porque debes comprar la entrada para ir al teatro o al ballet”, ¿qué reflexiones puedes hacer sobre esta opinión?

R: Sin mayor contexto, me cuesta opinar sobre el texto citado. Pero si se refiere a que la ideología del medio sólo pone en valor toda aquella expresión cultural que debe ser pagada para ser vivida (consumida), coincido. Pero creo que es muy humano y de estos tiempos pensar que todo debe rentar dinero.

-¿Crees que existe o puede haber interés en el muralismo creado en Chile y en particular, en el trabajo del Mono González?

R: De todas maneras!

Es el arte como regalo para todos, sin distinción de barrios ni clases sociales. Particularmente creo que el trabajo del Mono González es monumental no sólo por las dimensiones que puede llegar a tener, sino que además por el mensaje que entrega en cada obra. La consecuencia estética y la lectura amorosa, pero no menos crítica que hace de la sociedad chilena y cómo convivimos, es magnífica. Los cientos de discípulos con los que cuenta, que han encontrado el muralismo una manera de expresión estética y ética de lo cotidiano, dan cuenta de su importancia.

-¿Crees que una mayor cobertura periodística jugaría el rol de presión social para que artistas populares, como el Mono quien ha sido postulado tres veces al premio nacional de artes plásticas, accedieran a reconocimientos académicos y del Ministerio de las Artes y la Cultural?

R: Sin duda alguna. Pero nuevamente nos topamos con el tema ideológico que impide ver la profundidad de su mensaje. No vemos el bosque gigante que es el Mono González. Los medios tradicionales se quedan en su postura ideológica y por

lo mismo, lo ignoran, desechando, además, una estética que es popular, y reconocida por lo popular.

## **Anexo 2: Presentación del Proyecto de Tesis**

Título: Alejandro “Mono” González, el padre del muralismo popular chileno

Alumnas: Amanda Ausensi Ferrer & María Ignacia Palma García

Profesor guía: Felipe Cisterna Chávez

### **Antecedentes**

Estimados y estimadas integrantes del jurado, junto con saludar, en nuestra calidad de Artistas Urbanos, queremos expresar nuestro apoyo a la postulación de Alejandro “Mono” González al Premio Nacional de Artes Plásticas 2019.

(...) “Mono” González forma parte de nuestro patrimonio vivo, sin su legado el arte chileno no sería el mismo y el muralismo latinoamericano tampoco y por lo mismo es momento de reconocerlo y galardonarlo como el principal representante histórico de la pintura mural en Chile, validando con ello también, la importancia que el muralismo y la pintura callejera tienen en el país como las principales expresiones artísticas del espacio público y como formas colectivas de representación identitaria (VVAA, 2019: 48).

La trayectoria de Alejandro “Mono” González (Curicó, 1947) es extensa. A sus 21 años fue uno de los fundadores de la Brigada Ramona Parra y desde el comienzo, se desempeñó como director artístico. De su puño y brocha se crean las características imágenes que envuelven a barrios de todo el país. Se trata de una

estética que ha traspasado fronteras, pues es con esas pinturas con las que actualmente se identifica al muralismo chileno.

Con la llegada de la dictadura militar en el 73 y con ella, la censura implícita en el uso de los espacios públicos, el muralismo queda al margen, prohibido, ya no es posible seguir pintando, por lo que el 'Mono' González comienza a realizar otras labores artísticas en las que igualmente destaca. Por la necesidad de diversificar el trabajo para solventarse económicamente, extiende su actividad creativa y toma distintos rumbos: abarca el dibujo, el diseño y la pintura escenográfica, la serigrafía, la ilustración y el grabado. Su obra pictórica transcurre de diversas maneras, abarca distintos soportes, dimensiones y metas, pero algo que ha mantenido en todos estos años, en la misma lógica del muralismo y que resulta transversal en su trabajo, es el concepto de accesibilidad.

La obra del "Mono" González no es de caballete, no forma parte de exhibiciones ni se resguarda en museos. Su interés principal siempre ha sido llegar a la gente: intervenir el espacio público para embellecerlo y transmitir un mensaje, e intervenirlo también, para cualquier persona que quiera mirar. Por otra parte, con el grabado, opta por la reproducción seriada, lo que reduce bastante el precio de venta que suelen tener las piezas únicas.

A sus 74 años, ha sabido mantenerse vigente. Pinta en su taller, gestiona proyectos comunitarios, realiza talleres y cursos dentro y fuera del país, dobla en edad a la mayoría de los muralistas que lo acompañan, pero se sube a los andamios con ellos. Desde el 2017, en las tres últimas versiones del Premio Nacional de Artes Plásticas, distintas instituciones, agentes culturales y destacadas personalidades han apoyado su candidatura. Pero lo cierto es que aún con un amplio y colorido dossier, difícilmente logrará obtener tal reconocimiento. “Mono” González es un referente para el muralismo popular chileno, pero aquella es una disciplina que sucesivamente ha sido desplazada y desprestigiada por el mundo del arte, especialmente por la academia y son precisamente sus connotados representantes los que en buena parte deciden quienes serán los merecedores de la distinguida premiación.

### **Descripción del problema**

Las campañas del “Mono” González para adjudicarse el Premio Nacional (2017, 2019, 2021), han sido las más vistosas y respaldadas, con una gran cantidad de adherentes (más de seis mil firmas se reunieron el 2017). Sin embargo, este no parece ser un criterio atendido por quienes toman la decisión. Si se revisa la lista de ganadores, la mayoría son nombres que difícilmente reconocen quienes están alejados del mundo del arte.

Como en cualquier certamen de similares características, el jurado es conformado por autoridades vinculadas a la academia y a instituciones afines, como el Museo Nacional de Bellas Artes y el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Desde ambas perspectivas entonces y considerando nuevamente la lista de ganadores, lejos de tratarse de un concurso que considere a la cultura popular y al discurso mural como innegables, los criterios de evaluación parecen remitirse y privilegiar la formación profesional de los artistas, su labor docente en escuelas tradicionales y la circulación de sus obras en colecciones y exhibiciones internacionales.

El trabajo artístico y social que ha realizado “Mono” González, no parece ceñirse a las categorías de interés para el jurado. No tener un título universitario; pintar en las calles, barrios y poblaciones vulnerables y no exhibir en museos; abrir una galería en barrio Franklin y no en el circuito acostumbrado por la cultura de élite; y desarrollar una labor docente de forma esporádica o en escuelas que no son parte de las universidades tradicionales, podrían ser factores que no sólo le resten puntos, sino que también lo posiciona en la periferia alejado de ese mundo hermético. Por otra parte, el muralismo ha sido y continúa siendo una manifestación marginal, que todavía hoy se considera como un arte menor dentro de la academia.

## **Pregunta general**

¿Por qué las manifestaciones artísticas del muralismo y en particular, la obra del “Mono” González, han sido marginadas por la academia y se les considera un arte menor?

## **Hipótesis**

A pesar de que las obras de Alejandro “Mono” González sean consideradas por muchos como un patrimonio del imaginario colectivo y como imágenes representativas de una identidad nacional popular, el mundo de las artes y su circuito relegan a este tipo de manifestaciones artísticas, al considerarlas (y al muralismo en general), como un “arte menor”.

## **Objetivo General**

Examinar los principales hitos de la historia del muralismo en Chile y relatar a grandes rasgos la biografía del “Mono” González, con la finalidad de exponer las dificultades y conflictos que surgen, a propósito del Premio Nacional, cuando se quiere obtener un mayor reconocimiento para esta disciplina, hasta hoy soslayada.

Se busca, además, poner en valor al muralismo y al trabajo inagotable de su más conocido exponente en el país.

### **Objetivos específicos**

- Demostrar que en Chile, históricamente ha existido una desvalorización y prejuicio respecto al muralismo.
- Narrar parte de la vida del “Mono” González, con la finalidad de entender el contexto en el que se sitúa su trabajo y para profundizar en el proceso artístico de sus obras.
- Abordar los motivos por los que se ha insistido en la campaña del “Mono” González para el Premio Nacional y a la vez, esclarecer y cuestionar las dificultades de obtener tal reconocimiento.

### **Marco Teórico**

El presente reportaje se divide en tres capítulos, que en su totalidad buscan responder al objetivo general y por separado, cada uno se hace cargo del

correspondiente objetivo específico, el primer apartado tratará el primer objetivo y así consecutivamente.

El primer capítulo, tiene por finalidad demostrar que ha existido históricamente una desvalorización del arte muralista. En primera instancia por parte de la academia, que lo considera un arte menor, respecto a otras disciplinas como la pintura y la escultura. Posteriormente, con la creación de las brigadas en 1968 para apoyar la candidatura de Allende, el mural vive un momento de mayor protagonismo, pero finalmente es un período breve. A partir del golpe de Estado el muralismo es censurado, vuelve a ser una disciplina desprestigiada y los muros que habían sido intervenidos son cubiertos por varias capas de pintura. Actualmente, esa herencia que desvaloriza lo popular y el arte urbano insiste y se mantiene, y es en los últimos diez años que sus máximos exponentes buscan hacer frente a esa situación, reclamando a las autoridades mayor reconocimiento de su trabajo.

En el segundo capítulo, se describirá parte de la vida y obra del “Mono” González, con el objetivo de dar a conocer sus vivencias y comprender mejor su trabajo y el discurso que hay tras él. Este apartado, contempla su niñez, años de colegio, el paso por la universidad, la fundación de la Brigada Ramona Parra y finalmente un repaso de sus distintas labores y la cargada agenda que mantiene por estos días.

Paralelamente, también se abordarán algunas de sus obras y se describirá el particular y característico estilo del artista.

El capítulo tres, corresponde a una revisión de la postulación del “Mono” González al Premio Nacional, la cobertura que tuvo en los medios y el apoyo que ha recibido. Además, se expondrá la desvalorización -principalmente por parte de la academia y la élite- que relega al muralismo como arte menor, lo que ha incidido en no considerarlo merecedor de la distinción. La finalidad entonces de estas últimas páginas, es exponer las problemáticas que atraviesa su candidatura y los objetivos que se persiguen con ella.

## **Metodología**

Para este reportaje se realizará una investigación de tipo cualitativa, que contempla en primera instancia una revisión bibliográfica: libros sobre muralismo chileno y latinoamericano; textos, reportajes, notas de prensa y documentales sobre el “Mono” González, su obra y el arte urbano local; y además, también se revisarán plataformas digitales e investigaciones de tesis (de magíster y doctorado), por existir una cantidad reducida de material especializado en el tema.

Después de estudiar el material recabado para fijar la composición de la investigación, se determina quienes son los entrevistados y se formularán las preguntas respectivas. Las entrevistas se llevarán a cabo de manera presencial, en un lugar propicio -previamente definido-, o través de video-llamada.

Se confeccionará un guion para cada caso -previa revisión del material bibliográfico y del curriculum del entrevistado-. Si bien es posible que algunas conversaciones resulten más espontáneas, el tener un esquema facilita el desarrollo del diálogo y permite no pasar por alto aspectos especialmente notables.

Las entrevistas realizadas, tienen por finalidad reunir testimonios e información relevante que signifique un aporte al reportaje. Se elaborarán entrevistas en profundidad y semi estructuradas, para dar paso a modificaciones al momento de su ejecución.

### **Plan de fuentes**

El reportaje se realizará a través de los siguientes entrevistados:

- Alejandro “Mono” González y sus hijos Sebastián (diseñador y artista) y Pabla (historiadora del arte).

- Tomás Peters, sociólogo y doctor en Estudios Culturales.
- Eduardo Castillo, diseñador, magíster en artes visuales y autor del libro *Puño y Letra, movimiento social y comunicación gráfica en Chile*.
- Un académico especialista en el campo de la teoría e historia del arte.
- Un miembro activo de la Brigada Ramona Parra.
- Un periodista cultural o con experiencia en cobertura de actividades culturales y artísticas.

### **Limitaciones de la investigación**

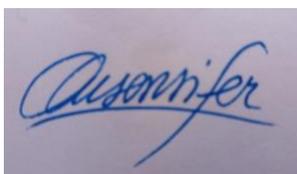
El tema a tratar revela otras problemáticas sobre las élites dominantes, por lo que muchos entrevistados podrían no querer polemizar a través de sus respuestas, quedando éstas en lo que se entiende por ‘políticamente correcto’.

Por otra parte, la decisión del jurado del Premio Nacional así como los criterios de evaluación para asignar este galardón no son transparentados y tal como dice la ley, “Las deliberaciones del jurado serán confidenciales, como asimismo la información

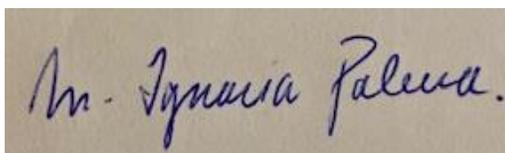
que hayan tenido a la vista para discernir los respectivos premios”, esto supone un problema para conocer las verdaderas razones de por qué se le otorga un premio a un artista y no a otro.

## Liberación de imágenes

Por la presente, Amanda Ausensi Ferrer y María Ignacia Palma García, autoras de las fotografías que están presentes en la tesis titulada *Alejandro "Mono" González, el padre del muralismo popular chileno*, conceden permiso y liberan las imágenes para el uso que la Universidad Academia de Humanismo Cristiano estime conveniente.



Amanda Ausensi Ferrer



María Ignacia Palma García

Santiago de Chile, viernes 4 de diciembre de 2021