



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

TESIS DOCTORAL

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

PROGRAMA DE DOCTORADO: ARTE, PRODUCCIÓN E INVESTIGACIÓN

LO QUE APARECE EN LA CALLE

CONTRANARRATIVAS VISUALES DURANTE EL ESTALLIDO SOCIAL, EN SANTIAGO DE CHILE 2019, EN
PLAZA DIGNIDAD Y EL CENTRO CULTURAL GABRIELA MISTRAL [GAM]



TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR: *MANUEL RIQUELME LOYOLA*

DIRIGIDA POR DOCTOR: *CARLOS MARTINÉZ BARRAGÁN*

VALENCIA, SEPTIEMBRE 2023

TABLA DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS.....	4
RESUMEN.....	5
ABSTRACT	6
RESUM.....	7
INTRODUCCIÓN.....	8
1. OBJETIVOS	12
2. METODOLOGÍA.....	13
3. DESARROLLO DE LA TESIS.....	13
<i>CAPITULO 1: LA CALLE COMO TERRITORIO DE INSCRIPCIONES Y MEMORIA</i>	<i>16</i>
1. ANTECEDENTES: CONTRANARRATIVAS EMERGENTES EN EL ESPACIO PÚBLICO. UNA CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA	21
1.1 La contranarrativa como forma de borramiento desde el Estado: Revolución Mexicana, Revolución Rusa, Revolución China.....	22
1.2. La contranarrativa como practica artística y crítica social.....	28
1.3. La contranarrativa como figura contestaria desde la ciudadanía	34
<i>CAPITULO 2: CONTRANARRATIVAS EMERGENTES EN EL ESPACIO PÚBLICO EN CHILE</i>	<i>39</i>
INTRODUCCIÓN	40
1. GRUPO C.A.D.A - COLECTIVO ACCIONES DE ARTE (1979-1985)	42
2. INSCRIPCIONES COMO HUELLAS DE EXPERIENCIA EN TIEMPOS DE DISIDENCIA.....	52
3. EL ESPACIO PÚBLICO COMO QUEHACER POLÍTICO	53
4. PÉSIMO SERVICIO: LA CALLE COMO ESPACIO NIVELADOR DE PARTICIPACIÓN	57
5. DELIGHT LAB: INSCRIPCIONES EN TRANSITO. LA DISRUPCIÓN DE LA LUZ	65
1.1. El rostro a escala de ciudad: Camilo Catrillanca	65
1.2. Hambre: La sobreiluminación como borradura.....	68
1.3. Que sus rostros cubran el horizonte: inscripción como solicitud de justicia.....	72
6. CAIOZZAMA: LA ESTETIZACIÓN DE LA POLÍTICA	74
7. COLECTIVO SERIGRAFÍA INSTANTÁNEA: EL DIFUMINIO DE LOS BORDES ESTÉTICOS	85
8. CONCLUSIONES	94
<i>CAPÍTULO 3: PASTE-UP EN EL CENTRO CULTURAL GABRIELA MISTRAL (GAM) EN SANTIAGO DE CHILE</i>	<i>99</i>
LA AGENCIA DE LAS CONTRANARRATIVAS EN EL ESPACIO PÚBLICO.....	99
1. TRES MOMENTOS DEL EDIFICIO GAM.....	102
2. UN ACERCAMIENTO A LOS MUROS DEL GAM	108

3. INTERVENCIÓN CON PASTE-UP EN EL GAM.....	120
4. MARCO METODOLÓGICO.....	121
5. ANÁLISIS Y RESULTADOS.....	125
I. Memoria histórica.....	125
II. Arte y contexto	135
III. Narrativa identitaria.....	138
IV. Espacio público	140
6. CONCLUSIONES	144
<i>CAPÍTULO 4: EL CASO DE LA ESCULTURA DEL GENERAL MANUEL BAQUEDANO</i>	<i>148</i>
UN REGISTRO NECESARIO DE UNA ICONOCLASIA INCIPIENTE EN EL OCTUBRE CHILENO	148
1. HISTORIA.....	153
1.1. ¿Quién fue Manuel Baquedano?	153
1.2. Antes de Baquedano: El Genio de la Libertad	154
1.3. Composición en la escultura.....	157
2. ¿A QUIÉNES CONMEMORAMOS?	159
3. ICONOCLASIA Y VANDALISMO	166
4. MARCO METODOLÓGICO.....	172
5. ANÁLISIS Y RESULTADOS.....	175
5.1. Análisis 1: Las primeras inscripciones.....	175
5.2. Análisis 2: El intento de derribo.....	180
5.3. Análisis 3: Animismo en la escultura	184
5.4. Análisis 4: La pátina como contranarrativa	191
5.5. Análisis 5: La resignificación del territorio.....	195
5.6. Análisis 6: La escultura en la escultura	200
5.7. Análisis 7: Baquedano ígneo.....	206
5.8. Análisis 8: El Pedestal como ruina	209
6. CONCLUSIONES	215
<i>CAPÍTULO 5: CONCLUSIONES.....</i>	<i>220</i>
<i>ANEXO: BOOK DE IMÁGENES CONTRANARRATIVAS VISUALES.....</i>	<i>232</i>
 PARTE 1: EXPOSICIÓN “PALIMPSESTO. MUROS DEL ESTALLIDO”, CENTRO CULTURAL GAM	232
 PARTE 2: JARDÍN DE LA RESISTENCIA	240
 PARTE 3: PLAZA DIGNIDAD- PLINTO ESCULTURA GENERAL BAQUEDANO.....	244
<i>INDICE DE IMÁGENES.....</i>	<i>254</i>
<i>REFERENCIAS</i>	<i>259</i>

AGRADECIMIENTOS

En primer término, mis agradecimientos al Dr. Carlos Martínez Barragán, quien me guio en el desarrollo del trabajo desde el inicio, y atendió mis dudas, cuando se requirió rigor y coherencia para acometer una investigación que se inició en la calle, con la dificultad que implicaba el momento político y sanitario que vivía Chile en ese momento.

Asimismo, agradecer a Dios por permitirme recorrer este camino y haber podido concluirlo de modo satisfactorio.

Agradecer a mi compañera de ruta, Gloria Zavala, por su amor, sus sugerencias y valiosos aportes a la reflexión durante extensas conversaciones.

Agradecer a mi querida madre, quien partió en medio de este proceso, apoyándome en vida para la consecución de este, en momentos difíciles.

A mi hermana, quien colaboro con cariño y sugerencias fundamentales al momento de arrancar la investigación. A mis sobrinos, que siempre me alentaron a concluir el desafío.

A mis amigos: Sergio Arredondo y Carlos Muñoz, quienes realizaron valiosos aportes, con observaciones desde sus propios quehaceres y preocupaciones.

RESUMEN

Este trabajo estudia las contranarrativas visuales a modo de inscripciones y los borramientos que aparecen en el espacio público, durante el estallido social en Chile, iniciado el día 18 de octubre de 2019, en dos hitos del centro urbano de Santiago de Chile: Plaza Dignidad, donde se encuentra emplazada la escultura del general Manuel Baquedano, y el Centro Cultural Gabriela Mistral [GAM]. El propósito se centra en la interpretación de las inscripciones, sus connotaciones y el cómo resignifican el espacio público. **El capítulo 1** da cuenta de las inscripciones como contranarrativas en el espacio público, su contextualización histórica de movimientos artísticos y sociales que han influido para su interpretación en el presente estudio. **El capítulo 2** incluye la intersección del arte con el espacio político, a través de la historia del grupo C.A.D.A. durante la dictadura militar chilena, y la de 3 colectivos y un artista, que realizaron intervenciones a modo de inscripciones durante el estallido social en Chile en 2019. **El capítulo 3**, se enfoca en el análisis de una intervención con paste-up de 11 de folios realizada por el mismo autor en el GAM, los cuales fueron intervenidos por los transeúntes, dando cuenta de su relación con la monumentalidad, la participación ciudadana en las calles y la identidad nacional. **El capítulo 4**, se centra en el análisis e interpretación de las inscripciones realizadas a la escultura del general Manuel Baquedano, en Plaza Dignidad, analizando las acciones de iconoclasia que se realizaron en la escultura durante la época del estallido social, mediante el análisis de su materialidad, contenido icónico, imaginarios sociales y contradiscursos. Finalmente, en el **capítulo 5** se discuten e integran los planteamientos referentes a contranarrativas en el espacio público, y como las manifestaciones de activismo aparecen y se diferencian generando una narrativa específica durante el estallido social.

Palabras clave: inscripciones, contranarrativas, espacio público, iconoclasia, estallido social

ABSTRACT

This work studies the visual counternarratives in the form of inscriptions and the erasures that appear in public space, during the social outbreak in Chile, which began on October 18, 2019, in two landmarks in the urban center of Santiago de Chile: Plaza Dignidad, where the sculpture of General Manuel Baquedano is located, and the Gabriela Mistral Cultural Center [GAM]. The purpose focuses on the interpretation of the inscriptions, their connotations and how they re-signify the public space. Chapter 1 gives an account of the inscriptions as counternarratives in the public space, their historical contextualization of artistic and social movements that have influenced their interpretation in the present study. Chapter 2 includes the intersection of art with the political space, through the history of the C.A.D.A group. during the Chilean military dictatorship, and that of 3 groups and an artist, who carried out interventions as inscriptions during the social outbreak in Chile in 2019. Chapter 3 focuses on the analysis of an intervention with paste-up of 11 folios made by the same author in the GAM, which were intervened by passersby, giving an account of their relationship with monumentality, citizen participation in the streets and national identity. Chapter 4 focuses on the analysis and interpretation of the inscriptions made to the sculpture of General Manuel Baquedano, in Plaza Dignidad, analyzing the actions of iconoclasm that were carried out on the sculpture during the time of the social outbreak, through the analysis of its materiality, iconic content, social imaginaries and counterdiscourses. Finally, in chapter 5, the approaches regarding counternarratives in the public space are discussed and integrated, and how the manifestations of activism appear and differentiate, generating a specific narrative during the social outbreak.

Keywords: inscriptions, counternarratives, public space, iconoclasm, social outbreak

RESUM

Aquest treball estudia les contranarratives visuals a manera d'inscripcions i els borramientos que apareixen en l'espai públic, durant l'esclat social a Xile, iniciat el dia 18 d'octubre de 2019, en dues fites del centre urbà de Santiago de Xile: Plaza Dignitat, on està emplaçada l'escultura del general Manuel Baquedano, i el Centre Cultural Gabriela Mistral [GAM]. El propòsit se centra en la interpretació de les inscripcions, les seues connotacions i el com resignifiquen l'espai públic. El capítol 1 dona compte de les inscripcions com contranarratives en l'espai públic, la seua contextualització històrica de moviments artístics i socials que han influït per a la seua interpretació en el present estudi. El capítol 2 inclou la intersecció de l'art amb l'espai polític, a través de la història del grup C.A.D.A. durant la dictadura militar xilena, i la de 3 col·lectius i un artista, que van realitzar intervencions a manera d'inscripcions durant l'esclat social a Xile en 2019. El capítol 3, s'enfoca en l'anàlisi d'una intervenció amb pasture-up d'11 de folis realitzada pel mateix autor en el GAM, els quals van ser intervinguts pels transeünts, donant compte de la seua relació amb la monumentalitat, la participació ciutadana als carrers i la identitat nacional. El capítol 4, se centra en l'anàlisi i interpretació de les inscripcions realitzades a l'escultura del general Manuel Baquedano, en Plaza Dignidad, analitzant les accions de iconoclasia que es van realitzar en l'escultura durant l'època de l'esclat social, mitjançant l'anàlisi de la seua materialitat, contingut icònic, imaginaris socials i contradiscursos. Finalment, en el capítol 5 es discuteixen i integren els plantejaments referents a contranarratives en l'espai públic, i com les manifestacions de artivismo apareixen i es diferencien generant una narrativa específica durant l'esclat social.

Paraules clau: inscripcions, contranarratives, espai públic, iconoclasia, esclat social

INTRODUCCIÓN

El día 18 de octubre de 2019 acontece el denominado Estallido Social en Chile, el cual detona por un alza de \$30¹ en la tarifa del transporte público del tren subterráneo de Santiago (Metro), anunciada el 04 de octubre por el Ministerio de Transportes y Telecomunicaciones, junto a un aumento en las tarifas eléctricas de 9,2% a nivel nacional (Burgos, 07 de octubre 2019; Cooperativa.cl, 04 de octubre de 2019). Dicho estallido social, se concentró principalmente en Plaza Baquedano, finalmente rebautizada por los movimientos sociales como Plaza Dignidad. Acontecimiento que conmocionó a la ciudadanía, y motivó la participación de artistas y otros actores del mundo social, los cuales salieron a la calle a solicitar una serie de demandas y reivindicaciones que apuntaron fundamentalmente al cambio del modelo económico neoliberal imperante, y el cuestionamiento desde la sociedad civil de la desigualdad, el abuso de los poderes dominantes y la crítica al patriarcado desde los movimientos feministas. Estas manifestaciones en el espacio público van adquiriendo distintas formas y matices en su construcción simbólica, a partir de diversos tipos de contranarrativas en forma de inscripciones realizadas en el espacio público, las cuales poseían un contenido que cruzaba la expresión artística, la iconoclasia y el vandalismo como corolario.

¹ \$30 CLP es equivalente a aproximadamente US\$0,042, al 04 de octubre de 2019.

El trabajo aquí desarrollado indaga e interpreta estas contranarrativas que se muestran a través de inscripciones en el espacio público en la escultura del general Manuel Baquedano y en el centro cultural Gabriela Mistral [GAM], ya sean a partir de grafitis, tags, paste-up u otras formas de la imagen o de expresión léxica.

Se puede definir una contranarrativa en oposición a otra u otras narrativas, buscando levantar discursos alternativos para obtener una reinterpretación histórica e identitaria, en un tiempo y lugar preciso de lo social. Por ejemplo, algunas narrativas pueden establecerse monolítica y oficialmente, revelando ciertos valores a través de distintos artefactos culturales, como edificios o monumentos, que denotan imaginarios de subalternidad, como en las imágenes que comienzan a aparecer en la calle y en los muros del GAM: los rostros de personas que fueron asesinadas y desaparecidas, quedando de manifiesto un incipiente animismo, en donde las personas recuerdan, a través de objetos o imágenes que despliegan en los muros, a quienes que fueron asesinados o desaparecidos durante el estallido social, como si tales imágenes y objetos estuvieran habitados por el alma de los mismos. Frente a ello, la contranarrativa configurada desde la participación ciudadana, la inscripción, el grafiti, los murales y otras expresiones de textualidad, se define como una construcción histórica fuertemente revisitada, reinterpretada y subvertida (Márquez, 2019). En otro ejemplo, la contranarrativa puede usarse como estrategia gubernamental, levantando un relato para deconstruir el discurso de organizaciones que buscan resolver conflictos a través de la violencia, como es el caso de España y su forma de combatir el discurso yihadista, socavando la legitimidad de aquellos considerados extremistas (Morillas, 2018).

Como muy bien señala Sanfuentes (2016), la intervención, en términos de inscripción, es definida como el venir entremedio, una acción que involucra a la calle en su temporalidad, llenándola de significado y dándole un nuevo sentido. En consecuencia, la intervención, por así decirlo, viene llegando, no se sabe cuándo termina, ella dialoga con el transeúnte. Esa pared intervenida nunca volverá a ser la misma, su superficie será modificada, alterando sus límites y su extensión original. La intervención actúa con la lógica de lo superpuesto, en ella las imágenes que se generan tratan de acomodarse a ese espacio público, y lo que ocurre es que entremedio acontece algo, una nueva intervención. Así, las contranarrativas son intervenciones explícitas que van en contra de los discursos oficiales y recogen el malestar ciudadano, o bien se transforman en tags de negación del muro (Sanfuentes, 2016). En el caso de Chile, las contranarrativas buscan cambiar la historia contada para enfocarla y entenderla desde un reordenamiento cultural, produciendo una práctica social que la actualiza y la resignifica. Un ejemplo de esto fue el cambio de nombre de Plaza Italia (también llamada Baquedano) por Plaza Dignidad, donde los rayados manifiestan la idea de la dignidad encarnada en el pueblo, con el reconocimiento de lo justo, de la vida digna, otorgando así un nuevo significado al peso histórico-simbólico del lugar. De este modo, cuando hablamos de contranarrativas estamos hablando de inscripciones de diversa naturaleza que replantean o redefinen los discursos oficiales, y que encontramos presentes a lo largo del tiempo en distintos contextos, difundándose y reiterándose colectivamente a través del tiempo, y actualizándose continuamente, en medio de los escenarios de movilización.

Durante el estallido social, las expresiones más inmediatas se representan persistentemente en los muros, algo similar a lo que ocurrió en México durante los años 70' y en el País Vasco, donde se empieza a incubar el concepto de “arte de guerrilla”, para saturar visualmente la ciudad (Bonvallet, 2010). De aquí se desprende que toda inscripción en los muros, en estos contextos sociales, supone relaciones de poder, defendidas o cuestionadas desde discursos que encarnan posturas éticas, poniendo en juego altos grados de intertextualidad (Aumont, 1992).

Estas contranarrativas ponen en cuestión el sentido conmemorativo de los monumentos históricos, y de la arquitectura, transformados en sitios de memoria, al mismo tiempo que en lugares sin identidad específica, o no-lugares (Augé, 2000). Por lo tanto, poseen una carga simbólica y dan cuenta de una representación que se da como parte de una narrativa global.

Se construye una forma de expresión estética de la calle, que la diferencia de la idea formal de arte- definida por la cultura dominante-, en tanto genera códigos propios y formas de acción, los cuales se detallan más adelante en los análisis realizados, en este trabajo; considerando que las intervenciones se transforman en las portadoras de las demandas e ideario social popular. De este modo, la investigación busca comprender la resignificación del espacio público y la construcción de nuevos imaginarios, que se consideró necesario abordar, en especial desde el ámbito de la imagen. Son nuevos imaginarios los que se construyen a partir de manifestaciones, esculturas u otras maneras que se presentan como objetos frecuentes en la urbe señalando una condición epocal (Aguilera, 2016).

En este sentido, el presente estudio aborda las contranarrativas visuales que se dan en el espacio público en Santiago de Chile, producto del estallido social acontecido en octubre de 2019, en las situaciones y lugares que se han señalado en la introducción. Por ello, este trabajo presenta los siguientes objetivos:

1. OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

Indagar e interpretar las contranarrativas que aparecen en el espacio público en el contexto del estallido social chileno, a partir de las inscripciones que se realizan en el centro cultural Gabriela Mistral [GAM] y en la escultura del general Manuel Baquedano, en tanto resignificaciones del espacio público.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Comprender las inscripciones como un tipo de práctica espacial simbólica, que se expresa a partir de diversos medios, entre ellos grafitis, tags y paste-up.
2. Identificar las contranarrativas como hecho público y forma de respuesta ciudadana específica, donde se expresan los intereses colectivos y se graban las demandas sociales que se expresan en el espacio público.
3. Reflexionar en torno a las contranarrativas que se han empleado en el espacio público en momentos de convulsión social en Chile, como la Dictadura Militar, y el estallido social en octubre de 2019.

4. Comprender la resignificación del espacio público y la construcción de nuevos imaginarios, a partir de inscripciones en tanto contranarrativas, desde el ámbito de la imagen.
5. Analizar el emergente repertorio simbólico en torno a los procesos de monumentalización en el espacio público.

2. METODOLOGÍA

La metodología utilizada en este trabajo es de corte cualitativa, interpretativa. Se llevan a cabo dos estudios, desarrollados en los capítulos 2 y 3, cuyos hallazgos son integrados en las conclusiones del capítulo 5, junto al análisis y reflexiones en torno a la genealogía de los movimientos artísticos a nivel mundial, y colectivos y artistas en el Chile convulsionado y su relación marginal con el activismo, en los capítulos 1 y 4. El diseño para los dos estudios es descriptivo y transeccional. Las técnicas de producción de datos, muestra y análisis de la información específicas, se mencionan en el capítulo correspondiente.

3. DESARROLLO DE LA TESIS

El desarrollo de esta tesis se presenta sumariamente a continuación:

El **capítulo 1** del presente trabajo, “La calle como territorio de inscripciones y memoria”, indaga en la configuración de los discursos que aparecen en un nuevo contexto que se plantea a partir de los movimientos sociales, desarrollando ciertos hitos históricos a nivel internacional, que nos parecen imprescindibles para comprender el corte focal del estudio que se sitúa en las contranarrativas visuales. Incluye a la Revolución Mexicana, la

Revolución Rusa, y la revolución china, posteriormente se da paso a un acercamiento a mayo del '68 en Francia, la revolución del Cairo el año 2011 y el estallido social en Chile. Finaliza abordando las contranarrativas vinculadas a la historia del arte como práctica artística y crítica social fundamentalmente desde el dadaísmo y el pop art británico.

El **capítulo 2**, “Paste-up en el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM) en Santiago de Chile”, levanta y analiza los planteamientos de los transeúntes- a partir de una intervención de paste-up en los muros del Centro Cultural Gabriela Mistral, que los interpela a participar frente a la monumentalidad, el patrimonio y la conmemoración, y frente a las intervenciones visuales en la calle, rescatando su cuestionamiento, siendo estas validadas dentro de un espacio de memoria en disputa permanente.

En el **capítulo 3**, “El caso de la escultura del general Manuel Baquedano”, se analiza el emergente repertorio simbólico que se da especialmente durante el proceso de análisis de la escultura del general Manuel Baquedano, a partir de una serie de estudios de caso. Ejercicio que consideramos indispensable para reflexionar acerca del proceso de monumentalización en una figura del pasado, pues ha sido una figura consagrada por presidentes de la República y refrendada como tal por el Ejército. Lo que nos lleva a reflexionar, acerca de qué es lo que se conmemora y cómo se conmemora.

El **capítulo 4**, “Contranarrativas emergentes en el espacio público en Chile”, rescata el trabajo de colectivos y artistas en Chile, que vindican la ciudad como un ámbito susceptible de ser intervenido. Se recogen los aportes del grupo C.A.D.A. y de figuras como Lotty Rosenfeld, que opera en medio de una situación de fractura social, generando un

paradigma en las intervenciones que se realizan en la calle con el “No+”, el que a la fecha se continúa utilizando como recurso gráfico actualizado en las movilizaciones.

Se agrega una genealogía necesaria de los colectivos (significativos para el estudio) en Chile, incluyendo a aquellos que participaron durante el estallido social, realizando un análisis de sus impactos sociopolíticos y visuales, llevando a cabo deslindes conceptuales y analogías necesarias entre las contranarrativas visuales y el activismo, como práctica social en el espacio público.

Finalmente, el **capítulo 5** versa acerca de las conclusiones, recoge los análisis de manera sumaria de los capítulos anteriores, y hace converger una serie de ideas y reflexiones en torno al tema central que son las contranarrativas en el contexto del estallido social chileno. Lo anterior no es concluyente, de ahí la decisión de definirla más bien como una serie de propuestas e ideas que se ponen en discusión, considerando en especial que el estallido social como proceso político ha sido de lenta consecuencia, por lo que se visibilizan una serie de capas, entre las cuales distinguimos, contranarrativas, política, espacio público, memoria histórica, lo cual implica una diversidad de significados, que se discuten en las conclusiones del capítulo.

CAPITULO 1: LA CALLE COMO TERRITORIO DE INSCRIPCIONES Y MEMORIA



Imagen 1. Niño realizando inscripción años 1920. Brassai².

² <https://www.allcitycanvas.com/brassai/>



Imagen 2. Inscripciones. Brassai³.

Las inscripciones representan una parte de la historia desde hace al menos 40.000 mil años, como señales pictóricas e improntas que aparecen, para hacer visibles los miedos personales y los deseos de concreción de la conciencia del ser humano en el mundo, de modo individual y también colectivo (Ansede, 22 de diciembre de 2019).

Se considera que una sociedad produce su propio espacio de un modo paulatino recurriendo a un intercambio dialectico entre el ordenamiento social y el lugar (Lefebvre, 1974). En tal sentido, la producción de inscripciones obedece a un ritmo propio, que en momentos se lentifica y, en otros, de trafago social y movilización, cobra una velocidad mayor y se tornan más acentuadas (Campos, 2019).

Sostenemos que las inscripciones son un tipo de práctica espacial, que se expresa a partir de diversos medios, entre ellos grafitis, tags, paste-up. Estas son un registro material de la presencia del ser humano, pero además permite generar un tipo específico de registro público, dónde se expresan los intereses colectivos y se graban las demandas sociales,

³ <https://www.allcitycanvas.com/brassai/>

siendo no solo un estallido social, sino que además un estallido de inscripciones, que incluye la adscripción ideológica y un papel fundamental en la influencia del espacio público como territorio sensible.

Hoy encontramos, tags, grafitis y otras formas como el paste-up, que implican un tipo de mensaje, muchas veces crítico o bien con la intención de marcar un territorio o plantear un diálogo con la calle. Como a principios del siglo XX lo entendió el fotógrafo húngaro Brassai, capturando con su cámara inscripciones, ese “lenguaje primitivo” que indagó en las calles de París. Y actualmente nuestras ciudades continúan siendo un espacio de comunicación, en el cual cualquiera de nosotros puede dejar una inscripción. Los muros se transforman en soporte de escritura, en los cuales se escribe y reescribe, se borra y se vuelve a escribir, configurando una historia densa y en muchas ocasiones anónima. Se genera la superposición de una capa sobre otra (Sanfuentes, 2016). Un palimpsesto, entendido como sistema de reescritura y superposición, pero también como contranarrativa que incluye los tags y grafitis-, y surge como un relato en momentos convulsos, generando una gran catarsis del discurso colectivo que comienza a reflejar los síntomas del malestar ciudadano y de las movilizaciones que se transforman en una revuelta. De esta manera, la ciudad como espacio público se convierte en un **gran inventario de inscripciones**, como una especie de memorial que va generando una huella común.

Freud, en relación con el conocimiento, nos indica que nada puede sepultarse, que todo de alguna forma se conserva y en algún momento puede ser traído a la luz en circunstancias apropiadas. Este aspecto es semejante a un corpus psíquico en el espacio público en el cual va quedando el registro de estas huellas, como imágenes imperceptibles

pero presentes, en un estado de inmanencia que para quienes estén atentos y deseen verlas, siempre estará esa narración para ser interpretada (Sanfuentes, 2016).

De esta manera, las inscripciones se transforman en un tipo de memoria intangible, podemos intuir lo que quieren decir, como un cuerpo casi invisible, al tener la evidencia de que algo sucedió en ese muro donde existen rastros o huellas humanas. Los trazos, inscripciones, grafitis y paste-up se comienzan a transformar en cicatrices patrimoniales, en sitios de acumulación de memoria intangible, sobre la arquitectura y los monumentos en los cuales se hace visible y se constituye un sentido de lo colectivo, en ocasiones de manera espontánea y sin una calidad artística apreciable, pudiendo parecer insignificante. De este modo, se comienza a reconstruir la ciudad como cuerpo, pero también como soporte donde se traza el recorrido de los manifestantes que habitaron por algunos momentos las calles de la ciudad. Por lo tanto, ese transeúnte que participa realizando inscripciones en la movilización no se puede estudiar como algo específico, es por sobre todo un personaje colectivo que responde a otras lógicas al estar imbricado en la movilización (Delgado, 2004). Conforme continúan las manifestaciones y movilizaciones pervive el sentido del espacio público reapropiado, donde surge la expresión estética ciudadana, como el lugar donde se producen reuniones frecuentes de individuos constituyendo un solo grupo o cuerpo, siendo ese espacio público el megáfono de la ciudadanía (Delgado, 2013b).

Las inscripciones que se realizan en Santiago de Chile durante el estallido social se presentan en forma de grafitis, un tipo de rayado que puede expresarse con un texto o una imagen, que transmite un conocimiento estático en relación con una idea, en un sitio específico de la ciudad, y que también tiene por propiedad ser una forma de comunicación

que persigue expresar disidencias en relación con otros individuos, grupos o instituciones (Gaggero et. al, 2002). El origen proviene de la Italia romana, donde se registraban inscripciones de tipo rupestres denominadas *latrinalia* (Márquez, 2017). De modo contemporáneo, en las zonas más precarizadas y guetos neoyorquinos surge a mediados del siglo '20 una deriva de este grafiti, en específico en las zonas del Bronx y Harlem.

Las inscripciones serán entendidas, según García Canclini (2010), como parte de una **estética de la inminencia**, es decir, un relato de la disidencia que unifica lo público y la practica artística ciudadana como forma de sobrevivencia frente a ciertas demandas, en una sociedad sin promesas, que intenta iluminar la incertidumbre realizando un trabajo en medio de la precariedad y la protesta, en tanto movilización social. Es un momento en que el desbordamiento de esta práctica artística es más importante que el arte que se exhibe en salas o museos. Por lo tanto, se rebasaría la idea de espacio de arte independiente para resignificarse en la inminencia: es decir, “anuncia algo que puede suceder, promete el sentido o lo modifica con insinuaciones” (García Canclini, 2010, p. 12).

Las inscripciones, por lo tanto, serían un tipo de intervención que se constituye en un acto que se materializa en lo público. Estas intervenciones, se encuentran en los bordes del arte, donde se favorece la vinculación entre la ciudadanía y el entorno, buscando como cometido fundamental un cambio político. De este modo se emplean recursos estéticos y creatividad improvisada (Freyberger, 2008).

1. ANTECEDENTES: CONTRANARRATIVAS EMERGENTES EN EL ESPACIO PÚBLICO. UNA CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA

Para comprender mejor el foco de este capítulo, y entender la imbricación de las expresiones de arte público bajo ciertos procesos políticos, se presenta una contextualización a nivel internacional, desarrollando hitos históricos que marcan el entendimiento de las inscripciones en el espacio público, donde se incluyen acciones de arte, como murales y otras intervenciones, que se emplean como contranarrativas políticas, en contextos de cambio social. Para tal efecto se ha dividido en tres partes:

La primera aborda la contranarrativa como forma de borramiento desde el Estado, que incluye a la Revolución Mexicana, la Revolución Rusa, y la Revolución China. La segunda parte aborda la contranarrativa como figura contestataria desde la ciudadanía, incluye mayo del '68 en Francia, la revolución del Cairo de 2011 y el estallido social chileno de 2019. La tercera parte corresponde a la contranarrativa como práctica artística y crítica social, desde el Dadaísmo y el Pop Art británico.

De tal modo, algunos movimientos artísticos, que fueron influyentes durante el siglo XX, surgen como contranarrativas discursivas, donde reafirman ciertas ideas políticas que también incluyen las formas de hacer y comprender el arte, lo que se constata en algunos casos al revisar revoluciones sociales que emplean el arte como una forma de propagación de los idearios y cambios políticos que se desean, pero también como formas de generar nuevos paradigmas en los modos de concebir y hacer arte.

1.1 La contranarrativa como forma de borramiento desde el Estado: Revolución Mexicana, Revolución Rusa, Revolución China

Con la Revolución Mexicana de 1910, se gesta un gran interés por la pintura mural, sin embargo, habría que esperar hasta 1921, cuando el abogado y filósofo José Vasconcelos, (secretario de Educación durante el mandato de Álvaro Obregón), promovió el arte a lo largo de México, y la creación de la escuela muralista que se comienza a gestar. Esto, entendiendo que este formaría parte de un proceso no solo de reconstrucción post revolución, sino que de identidad de país. Junto con ello, le otorgaría al trabajo mural un gran significado ideológico, encarnando las contranarrativas del momento, cuyos mensajes evocan el relato histórico, buscando su divulgación en un intento de pregonar la expresión popular de masas. En aquel discurso contranarrativo se rechaza la pintura de caballete, que se le vincula a la clase alta Porfirista europeizada.

Junto a la propuesta muralista que se realiza, que hace referencia a los conflictos del pasado, la pugna entre un México prehispánico y la conquista se suma la guerra de clases, donde las imágenes que dan cuenta del indigenismo y la oposición a la oligarquía, representada por Porfirio Díaz, la cual se enfrenta a los mestizos e indígenas en ese momento. Con Rivera, aparece el discurso del progreso, quien lo define desde el Estado, donde se observa el desarrollo de las fábricas y los conflictos sindicales. Para Rivera, el socialismo transformaría y a la vez liberaría al ser humano, con un relato que sostiene una visión de un mundo obrero homogéneo y presumiblemente unido. Otras figuras relevantes del muralismo fueron: David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Rufino Tamayo,

quienes recogen aspectos de la revolución ligados a la lucha de clases, el indigenismo, y las luchas del hombre y la mujer a través de los procesos históricos y la vida en democracia.



Imagen 3. El hombre controlador del universo. Diego Rivera. Palacio de Bellas Artes, México D.F., 1934. Foto: Frías, R. (CC BY-SA 4.0)

Mientras, en Rusia, acontece la Revolución Bolchevique de 1917, lo que implicó un cambio cultural significativo, entre los años 1920 y 1950. Bajo el gobierno de Stalin, se combate todo rasgo representativo proveniente de lo que denominaban el “decadente arte burgués”, generando una contranarrativa que toma fuerza en oposición al Zarismo, proponiendo una forma de democratización del arte a través de las artes gráficas, la pintura y el cine. Se forja una estética que refuerza especialmente el espíritu ruso de la época, desde el mundo del trabajador, la perfección física como la juventud, que encarna la idea totalizadora del comunismo: la creación del hombre nuevo. Encontramos artistas como

Alexander Gerasimov y Vassili Efanov, quienes retrataron a los altos mandos militares y a figuras relevantes del Partido Comunista (Ziegler, 2017).



Imagen 4. Lenin y la manifestación. Óleo sobre tela. Brodsky, 1919. Museo Estatal de Historia, Moscú. Wikimedia Commons.



Imagen 5. Lenin y el autor Maxim Gorki, en el Gorki estate cerca de Moscú. Efanov. Museo de Arte del Estado, Samara.

Comenzaríamos a hablar entonces de Realismo Socialista, el que Máximo Gorki definiría como una forma de arte que debería obedecer a cuatro puntos característicos: Primero, poseer la condición de proletario, siendo accesible en términos de comprensión para el trabajador. Segundo, que reflejara lo tradicional del pueblo ruso. Tercero, que fuese de un realismo evidente. Cuarto, que pusiera en valor los ideales que defendía el Estado y el Partido, instalándose una forma de romantización de la acción revolucionaria, como la quimera que surge en las usinas y los campos rusos, con una exaltación de los episodios históricos y el empleo del retrato de personajes que lideraron la Revolución (Ziegler, 2017).

En tanto, en China, el 16 de mayo 1966, se inicia la denominada **revolución cultural**, como un proceso de transformación proletaria o cultural, la cual se produce al alero de Mao Zedong, buscando eliminar cualquier tipo de influjo de las sociedades capitalistas y de la vida

burguesa. Políticamente, esto se traduce en purgas sociales como expulsiones y ejecuciones forzadas, lo cual fue acompañado por una política de reeducación de ciudadanos chinos en granjas acondicionadas para aquello. De tal manera, se convoca a varios artistas que siguen la línea que plantea Mao, empleando el afiche, la pintura al óleo de carácter realista, la cual reemplazaría a la venerada y tradicional pintura a tinta por los chinos. Las flores y los pájaros fueron reemplazados por abnegados trabajadores y por comprometidos soldados con la figura de Mao. Por lo tanto, la contranarrativa se cimenta en potenciar el poder de Mao, con frases simples y con arengas que la gente pudiese comprender con facilidad. Lo vemos en artistas como Zheng Shengtian, quien emplea un relato simple en términos de imagen y composición, enfatizando el discurso antimperialista. A sí mismo, Chen Yanning, en la obra: “El presidente Mao inspecciona el campo de Guangdong”, pone en valor el significado histórico del campo, y de cómo los campesinos de China simbolizan el sentido del trabajo colectivo de la tierra, junto a un Mao que supone comprender su laboriosidad caminando junto a ellos.



Imagen 6. Cartel que Zheng Shengtian hizo para una marcha a la Embajada de Cuba en 1962, para condenar el imperialismo estadounidense.



Imagen 7. El presidente Mao inspecciona el campo de Guangdong. China. Óleo sobre lienzo. Chen Yanning, 1972.

1.2. La contranarrativa como practica artística y crítica social

En este caso encontramos al inicio del siglo XX, al Suprematismo, Dadá y Pop Art británico, los cuales se sustentan en los descontentos sociales y las consecuencias de la guerra, y de paso proponen una forma de expresión diferente y opuesta al realismo académico.

Previo a la Revolución Rusa, en 1915, Malevich ya había realizado su obra: “Cuadrado negro superpuesto a un fondo blanco”, inaugurando el suprematismo en San Petersburgo. Vemos en ello, la simplicidad en la cual se engendra un sentido diferente de la naturaleza de las cosas, entendiendo que no hay una cita a los objetos reales. Es un gesto de vanguardia que prescindía de una revolución política para brillar. Así como Malevich, también Kandinsky, con su obra: “De lo espiritual en el arte”, en 1910, pone de relieve su capacidad teórica, pero fundamentalmente permite que los artistas rusos posean lenguajes diversos. Sin embargo, independiente de las diferencias de sus planteamientos plásticos, existía un denominador común en su percepción acerca de la capacidad movilizadora que poseía el arte, en cuanto a la evolución individual y social, es decir, se evidenciaba su rol transformador y como contranarrativa en tanto expresión social (Berger, 1970). Lo que se observa en este punto, es una vanguardia anticipada, que no nace con la revolución, por lo tanto, el momento en que esta se da, los artistas de esta asumen un rol de héroes, donde se propone una nueva forma de asumir la vida, que supondría un ascenso y crecimiento significativo del ser humano (Ziegler, 2017). Y, ciertamente, que se opone a la realidad representada por el realismo que admiraba Stalin.

Prácticamente en paralelo, en Europa, el primero de junio de 1920, se inaugura la que sería la primera muestra de arte **Dadá**. Movimiento que aborda las artes visuales y también la literatura, surgiendo como una contranarrativa frente a los cánones estéticos que dominaban en la época. Los dadaístas proponían la libertad absoluta en las acciones de creación plástica, donde el concepto de caos aparece superpuesto al de orden, transgrediendo los lineamientos de la estética tradicional realista.

Acontecía la Primera Guerra Mundial entre 1914 y 1919, y en Suiza, país que ocupaba una posición neutral, coincidió el pensamiento de diversos artistas que provenían de distintos lugares de Europa. Fue una generación muy impactada por los desastres de la guerra, pero especialmente por la guerra de trincheras. Con un Occidente que pretendía exhibirse como la quimera del progreso, posterior a la Segunda Revolución Industrial, lo cual solamente se tradujo en caos y muerte. Esto conllevó a que se produjese un gran movimiento artístico, donde se pudiese volcar el descontento antibélico y de crítica social. De esta manera, en 1916, se publicó el Manifiesto Dadá, gestado en las reuniones del Cabaret Voltaire, bajo la autoría de Hugo Ball, quien hace confluir sus ideas, no solamente en Zúrich, sino que también en Berlín, con Raoul Hausmann, George Grosz y John Heartfield. Los discursos contranarrativos en el Dadá no llegan a la iconoclastia y el vandalismo, pero sí se construyen con una gran carga antiarte y anti-poesía. Por lo tanto, el Dadá, le otorgará un mayor significado al **gesto artístico, por sobre el objeto artístico**, lo que implicaba escoger objetos y resignificarlos, como lo hizo Duchamp, con el *Ready Made*. Se instala la idea de que el gesto que realiza el artista se considera como “artístico”. Con ello, se sienta un precedente importante que abre una diversidad de posibilidades en las diversas disciplinas

ligadas a las artes visuales. Un hito no menor, es que destierra la idea de que el arte es solo contemplación estética a partir de un objeto, como si estuviese solo supeditado a la fruición de los sentidos, engendrando la idea de construir un relato crítico, que implicaría incluir conceptos de pensamiento más complejos y distintos a los meramente estéticos. Y un aspecto también relevante, es el surgimiento de la **intervención en el arte**, la acción performativa, que incorpora el arte como **una actitud de vida a lo cotidiano**, tomando distancia de la idea que el arte sería solo un tema que les compete a los museos.



Imagen 8. La fuente, Marcel Duchamp, 1917. Fotografía de Alfred Stieglitz.

KARAWANE
jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bosso fataka
ü üü ü
schampa wulla wussa ólobo
hej tatta gôrem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluw ssubudu
tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf

Imagen 9. Karawane, el primer poema fonético. Hugo Ball, 1917.

Por otra parte, a mediados de la década del '50, surge en Inglaterra, el *Pop Art*, el cual busca ser una contranarrativa con foco en la élite que representa la Academia en Bellas Artes. El concepto, surge a partir de los textos críticos de Lawrence Alloway, haciendo referencia a la cultura popular masiva. Encontramos a Richard Hamilton y Eduardo Paolozzi, que a la fecha se consideran como los fundadores del *Pop Art* británico.

Hamilton, destaca en la realización de sus obras con el empleo de fotografías, logrando un efecto de superposición de imágenes y collage, tal como en "Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?" (1956), donde emplea el collage como recurso de composición, pero además de provocación, yendo a contrapelo de la pintura tradicional que dictaba la academia.

En tanto Paolozzi, se presume como el único artista en Inglaterra que cultivó desde 1947 composiciones en base a imágenes superpuestas y cómics, los cuales eran extraídos de diversas revistas.



Imagen 10. *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* Collage. Hamilton, 1956. Kunsthalle Tübingen, Baden-Württemberg, Alemania.



Imagen 11. Collage. Paolozzi, 1972. Courtesy goldmarkart.com ©Trustees of the Paolozzi Foundation, licensed by DACS.

Paolozzi, emplea la irreverencia como estrategia contranarrativa, proponiendo una discusión necesaria para la primera mitad del siglo '20, en la cual se percibe la impronta del consumo, vinculado a una publicidad que bordea el mal gusto y el espectáculo. La idea de lo popular se origina con los artistas británicos, entendiendo que los artistas norteamericanos lo hicieron con posterioridad, con una línea de trabajo que reinterpreta los productos de la cultura de masa en objetos de arte, sin embargo, estos últimos fueron quienes consiguieron los mayores beneficios comerciales con aquella nueva propuesta. Pero quien realmente instala la baja cultura de las publicaciones económicas (revistas) y de las imágenes publicitarias imbricada en las artes es Paolozzi.

1.3. La contranarrativa como figura contestaria desde la ciudadanía

La década del '60 no solo nos sorprende con la revolución China, es el decenio de las revoluciones sociales que detonan en la calle y las universidades. Surge **Mayo del '68**, con contranarrativas que se registran en los muros de las calles de Francia, estas se comienzan a traducir en investigaciones de interés editorial y en iconografías ampliamente divulgadas. Así nos lo recuerda esta frase: “mayo se vendió bien” (De Certeau, 1995, p. 70), frente a un escenario donde el estudiantado era contrario al modelo capitalista, la incipiente sociedad de consumo, la estructura educativa con visos decimonónicos, en relación con los autoritarismos emergentes que actuaban en contra de las organizaciones políticas y comunitarias del momento en Francia.



Imagen 13. Hagan el amor, no las compras. Getty Images.



Imagen 12. La imaginación se toma el poder. Getty Images.



Imagen 14. Taller popular de la escuela de Bellas Artes. Marc Raboud.



Imagen 15. El arte al servicio del pueblo. Serigrafía⁴.

Los grafitis con citas al amor y la revolución ya estaban en los muros de Francia y alcanzaban al gobierno de De Gaulle, encontrando en el colonialismo y en las injusticias laborales un sentido necesario, que también resonó fuertemente con la defensa de los

⁴ https://tn.com.ar/internacional/el-mayo-frances-una-revolucion-en-las-paredes-afiches-y-consignas-que-hicieron-historia_869405/

obreros italianos. Se genera de este modo, una contranarrativa que se usa en una situación de conflicto y agotamiento social, que emana de la sociedad civil y el estudiantado, que se entremezclaba con un incipiente hipismo y una impronta de psicodelia, donde el arte se cita como un aspecto para concientizar a la gente, con la premisa: **“al servicio del pueblo”**, existiendo un gesto democratizador, que otorga valor y sentido al arte en la lucha social con esta sentencia.

Por otro lado, **la revuelta del Cairo**, denominada también **Revolución Egipcia de 2011**, también se puede considerar como un ejemplo de estallido social, donde se reivindica el espacio público a partir de la intervención en las calles. Existe un punto en común entre ambos estallidos: se rebautiza “Tahrir square” por “Liberation Square” semejante a lo que sucede con “Plaza Baquedano” que luego es denominada como “Plaza Dignidad⁵” en Chile por los manifestantes. Junto con ello, se realizarán inscripciones en las calles contiguas a la Plaza de Tahrir, basándose en la tradición de la iconografía egipcia, inscripciones que surgen en contra de la corrupción y la represión del Gobierno, inspiradas en la revolución tunecina. “Esta nueva cultura pública está reformulando una comprensión novedosa de los espacios públicos como espacios de contestación, de comunicación de expresión o interacción pública, y como espacios del espectáculo” (Berry et al., 2013, p. 90).

En el caso egipcio, una de las calles se nombra en conmemoración de la gente que tuvo pérdidas oculares en los enfrentamientos con la policía (al igual que lo que ocurrió en Chile con las víctimas de estallidos oculares causadas por la policía en las movilizaciones),

⁵ Para efectos de este trabajo, se utilizará la denominación Plaza Dignidad.

existiendo también una clara intención del Gobierno egipcio de borrar las inscripciones y grafitis realizados en los muros de modo semejante a cómo actuó el Gobierno de Chile (Pinto, 2021). La imagen de Hosni Mubarak es parte de las inscripciones realizadas en las calles de Egipto, a modo de estencil, quien gobernó durante 30 años, lo cual provocó que muchas personas pusieran en evidencia el desacuerdo con su forma dictatorial de gobierno y la asimetría social existente.



Imagen 16. 'Street art' de Hosni Mubarak. Propias⁶.

En tanto el 18 de octubre de 2019 se produce el estallido social en Santiago de Chile, donde la ciudad capital se transforma en un espacio poliforme de elaboración de ideas, como un gran lienzo expandido y elástico, donde las inscripciones de la sociedad civil comienzan a testimoniar su propia historia, a partir de expresiones contranarrativas, que van desde simples rayados o de cualquier forma de inscripción que dé cuenta de una

⁶ <https://www.lavanguardia.com/internacional/20110629/54177860819/la-revolucion-del-grafiti-en-las-revueltas-arabes.html>

ciudadanía que desea manifestarse de manera libre. El discurso se enfoca en contra del sistema económico, pero recoge diversas inquietudes que se ligan, entre otras, a la imposición de ciertos imaginarios históricos, los cuales han sido representados a partir de monumentos en espacio públicos como Plaza Dignidad. En ella se encontraba la escultura del general Manuel Baquedano. De tal manera, la revuelta social ha instalado nuevas figuras e imágenes de héroes, que se han gestado en la calle, lo que ha implicado la creación de un imaginario nuevo, distinto y diverso de la comprensión de la ciudad y de sus hitos como paisaje. Entendemos entonces que el estallido social viene a ser un propulsor del activismo gráfico, donde aparece la mencionada **estética de la inminencia**, (García Canclini, 2010), lo que aún no aparece y está por aparecer en el espacio público. Intervenciones que tienen una impronta vandálica y salvaje en muchos momentos, pero que en su desarrollo y balance final buscan plantearse como una forma de reterritorialización a partir del desarrollo de inscripciones en el espacio público.

CAPITULO 2: CONTRANARRATIVAS EMERGENTES EN EL ESPACIO PÚBLICO EN CHILE



Imagen 17. Retrato C.A.D.A. (De izquierda a derecha: Juan Castillo, Lotty Rosenfeld, Raúl Zurita, Diamela Eltit y Fernando Balcells.) 1979. Santiago. Foto: Ignacio Agüero/C.A.D.A.

INTRODUCCIÓN

En el presente capítulo se recogen ejemplos de artistas y colectivos artísticos, que responden a la necesidad de realizar una revisión analítica de las contranarrativas visuales que se han dado en el espacio público en Chile. Se consideran en ese aspecto las intervenciones más significativas y pertinentes para el análisis en el presente estudio.

El capítulo comienza con el grupo C.A.D.A., consideramos que es un referente en términos de las contranarrativas frente a la Dictadura Militar en Chile, en los años '70 y '80. Por lo anterior, se inicia con una artista como Lotty Rosenfeld quien pone su atención de manera total en la calle, inaugurando bajo el gobierno de Pinochet la intervención del espacio público como forma contranarrativa y de contestación social.

Posteriormente, se centra en colectivos y artistas relevantes, que actuaron durante el estallido social en Chile, a saber: Pésimo Servicio, Delight Lab, Caiozzama y Serigrafía Instantánea, para el foco del análisis del estudio.

Consideramos necesario aclarar que junto con generar espacios de contranarración, estos colectivos tocan **tangencialmente** el **artivismo** o denominado **activismo político desde el arte**, aunque Caiozzama lo realiza de modo más claro y enfático. Destacando que el arte activista o artivismo, rescata la narrativa de la agitación y propaganda de la primera mitad del siglo XX, como modelo arquetípico con las primeras vanguardias, como lo refiere Manuel Delgado:

el activismo es una forma de arte político. Es decir, es una forma de arte cuya pretensión es contribuir a una deformación de la realidad. Su pariente directo sería la antigua Agitprop⁷, es decir la agitación y propaganda que era básicamente un instrumento desde el cual los partidos de izquierda (...) se dedicaban básicamente a llevar a cabo esas formas de creación artística cuya función era propagandística (...) había un proyecto u horizonte histórico y a su servicio se ponía el arte. El arte a servicio de la revolución. El activismo (...) es como si se hubiera desprendido o liberado de sus nexos (...) (...) para actuar por su cuenta al margen de esos proyectos. En lugar de ponerse al servicio de la causa, ellos mismos son la causa. Eso es el activismo actual. Tienen la pretensión de encontrar en el espacio público, en la calle, un lugar potencial emancipador (Delgado, 2016, s/p).

En este sentido, el activismo constituía un instrumento para una causa, pero actualmente, plantea Delgado (2016), se centra solo en sí mismo como un proyecto de politización, sin ningún horizonte histórico, sin un objetivo claro, con foco en el artista como líder político, cuyas propuestas **no son un vehículo para, sino un referente en sí mismo.**

De esta manera, los colectivos o artistas que practican el activismo hoy, se desmarcan de la mirada clásica de la izquierda militante, que implicaba ponerse al servicio de un proyecto que buscaba agitar y persuadir a otros de la validez de aquel. Se abandona el proyecto de los otros, por la idea del **colectivo entidad**, que construye y levanta una narrativa **de lo bueno** y que combate con performatividad variada y concertada, dirigiéndose hacia ciertos intereses o focos que se desea poner en evidencia visible.

⁷ En ruso, агитпроп o agitprop.

Entonces, vemos estos colectivos y artistas, que crean (y proponen) nuevos imaginarios que se gestan desde la resistencia política, durante el estallido social en Chile. En esa misma línea, las contranarrativas que se abordan, reflexionan y ponen en valor las acciones en el espacio público, como la borradura de la autoría individual de las contranarrativas y la resignificación de lo colectivo. Por lo cual, coexiste junto a la protesta una **reflexión coral** desde las imágenes, es decir, **voces visuales** que emergen desde el espacio público, generando de este modo intervenciones que logran estetizar la violencia inicial de la revuelta, y otorgan sentido y visión a la colaboración y acción callejera, que es el lugar natural donde se crean y conviven las contranarrativas, resimbolizando barrios, edificios y zonas que evocan la denominada “monumentalidad patria”(que cada gobierno de turno ha definido).

1. GRUPO C.A.D.A - COLECTIVO ACCIONES DE ARTE (1979-1985)

Se considera necesario como antecedente para el estudio, hacer referencia que desde el año 1979, ya se comienzan a realizar en Chile intervenciones contranarrativas dentro de lo que se considera producción artística en el espacio público, lo cual se desarrolla bajo la dictadura de Pinochet y se configura con el nombre de **escena de avanzada**, dentro de la cual distinguimos el grupo C.A.D.A. Quienes integraron esta agrupación (Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit, Raúl Zurita, Fernando Balcells, Nelly Richard) entrecruzan diversos géneros que implican las artes visuales, la poesía, el video, la literatura y los textos críticos. Emerge en un momento donde naufraga un proyecto político e histórico como el de la Unidad Popular. De esta manera, frente a una desarticulación histórica y social, se planteó la necesidad de reinventar el lenguaje artístico para sobrevivir en medio de la catástrofe de

la dictadura militar en Chile, lo cual sería un reto, desde lo subterráneo, intentando generar nuevos códigos contranarrativos de legitimación simbólica.

Una de las características preponderantes del grupo C.A.D.A. fue desmontar la estructura establecida de los distintos géneros y formas de expresiones disciplinarias contraviniendo las tradiciones canónicas de la especialización artística y académica. Se produce por lo tanto una intensa necesidad de unir, mezclar y explorar diversos géneros más allá de los formatos preestablecidos generando una vinculación entre arte y vida empleando el espacio público (C.A.D.A., 1982).

El C.A.D.A. se hace cargo de ir más allá de la tradición pictórica del formato cuadro, trasladándose a un soporte como el paisaje-social, en el cual encuentra el sentido de sus intervenciones a partir de la materialidad viva del cuerpo social. Estas contranarrativas se llamarán acciones de arte, las que se realizan en micro territorios y poblaciones de Santiago.

Una de las principales intervenciones contranarrativas de la época fue "Una milla de cruces sobre el pavimento" (1979) de Lotty Rosenfeld, donde, a partir de la acción de líneas blancas que cruza con líneas continuas, subvierte el código de señales de tránsito. (Richard, 2007). Es decir, toma una señal divisoria de la calle de líneas blancas que operan como divisiones en las pistas de circulación vehicular oficial, realizando un cambio material, lo cual da como resultado la obtención de un código diferente, es decir, el "+". Rosenfeld lo construye a partir del cruce de dos líneas, donde la primera connota la imposición que proviene de una reglamentación impuesta, en tanto la línea que se agrega como intervención propone una forma de preguntar de manera crítica, subvirtiendo una zona de

circulación en la cual se interpela y llama la atención a los sistemas de comunicación, pero también de reproducción en relación con el orden social y a la creación y uniformidad de sujetos sometidos que están sujetos a la norma y a las formas de proceder de la dictadura.



Imagen 18. Video-acción 4'45. 1979. Santiago de Chile⁸.

⁸ <http://centex.cl/una-milla-de-cruces-sobre-el-pavimento-de-lotty-rosenfeld/>



Imagen 19. Video convertido a digital, color, 4:45 min. Credit Line Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

En esta obra, Lotty Rosenfeld busca que esta intervención sea completada por los ciudadanos, por lo tanto, se leería de modo abierto. De esta manera al agregar el “NO” al “+”, invita a distintos artistas chilenos a difundir esta frase en los muros de diversas calles

por todo Santiago, lo cual marca un precedente en ese momento, cuando el habla se clausuraba, siendo la primera forma de decir “No +” a la dictadura militar. Transcurrido el tiempo, esta frase se transforma en un lema y se comienza a utilizar en diversas movilizaciones y en diferentes agrupaciones colectivas a lo largo de Chile, transformándose en una parte importante de las inscripciones que constituyen las visualidades dentro del proceso de la retórica presente en la lucha social. Por lo tanto, la acción de la inscripción “No +” se convierte en una forma de leyenda, en la matriz de una consigna, no finita, pero también inacabada, que está siendo planteada desde el arte, y solo se justifica en la medida que la gente completa la frase (Richard, 2020), en tanto su sentido se actualiza y reafirma las reivindicaciones y luchas del presente cómo: “No + disparos” “No + A.F.P.” o “No son 30 pesos, son 30 años”. Frases que se extendieron como inscripciones a lo largo del país, así como también aparecen en el repertorio de las movilizaciones feministas, en las cuales se demanda una mayor atención del Estado en cuanto al combate de la violencia de género y los asesinatos en contra de mujeres. Se debe agregar la solicitud de legalización de la interrupción voluntaria del embarazo, el abuso sexual y la tortura que se percibió durante el estallido social (Olivari, 2021).



Imagen 20. C.A.D.A. convoca No+. Circa 1983.



Imagen 21. Acción "No +", 1983 y 1984⁹.

⁹ <https://proyectoidis.org/colectivo-de-acciones-de-arte/>

La cuarta acción “No +”, se desarrolló entre fines de 1983 y 1984, tuvo como objetivo rayar las paredes de Santiago con la oración “No +”. Al poco tiempo fue descubierto que todos los “rayados” habían sido completados por algún “desconocido”: “No + tortura”, “No + muerte”, “No + desaparecidos”, etc. Conformándose así una red textual de grafitis contradictorial (Trilnick, 5 de febrero de 1979).

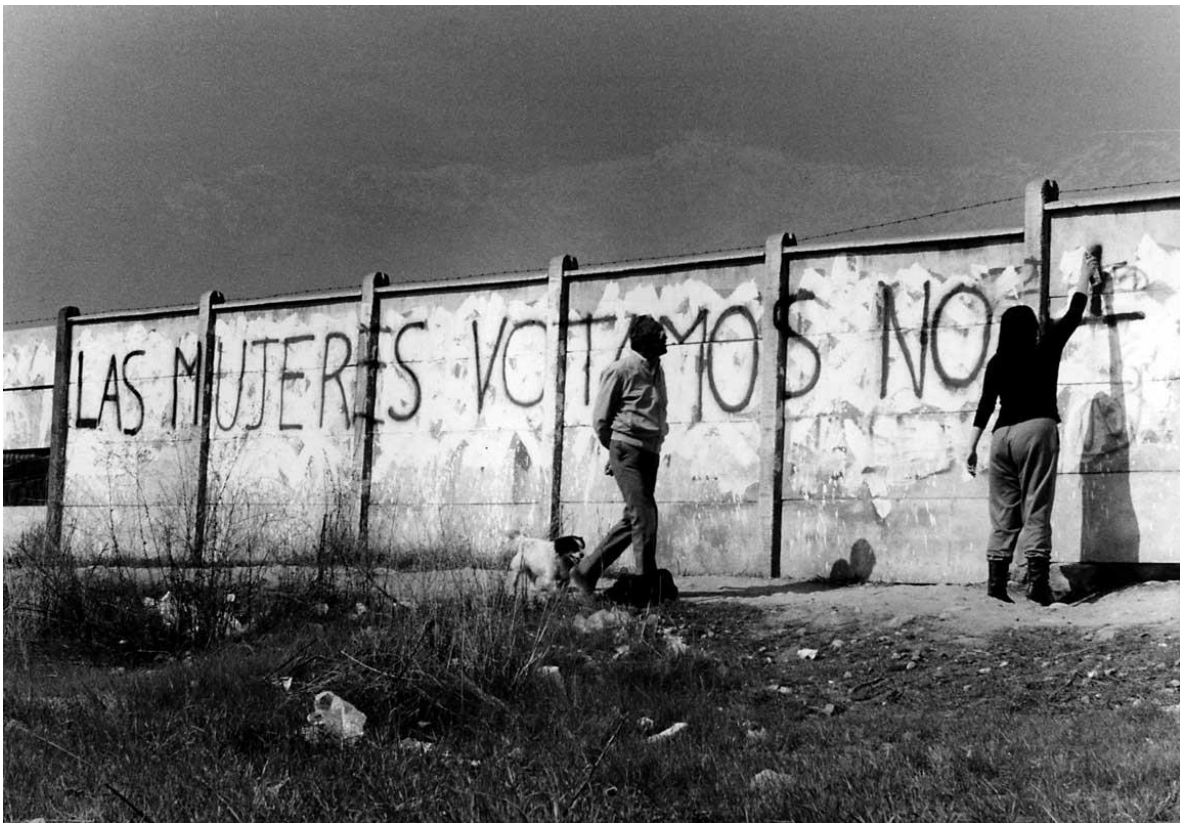


Imagen 22. No+. Lotty Rosenfeld/C.A.D.A., Valparaíso. 1988.



Imagen 23. No más disparos. Desconocido. 2020.



Imagen 24. Grafiti, No + AFP. Desconocido. 2021.

Las intervenciones del grupo C.A.D.A. surgen en un contexto de represión y censura, donde se tuvo que generar una forma de expresión artística que se desplegaba con gran sabiduría en su forma de travestir y crear disimulos a la hora de despistar la forma de censura existentes. Este discurso represivo lo encadena prácticamente todo, lo que implica un espacio público que inspira al grupo C.A.D.A. en el empleo de la ciudad con materiales artísticos que desobedecen y van en contra del modo de silenciamiento generados por el régimen militar (Richard, 1986, 2007).

El grupo C.A.D.A. tuvo además que generar estrategias de acomodo oficial que tenían por intención tener el control en cuanto al sentido de las obras que se creaban, luego de que éstas habían logrado penetrar y traspasar las limitaciones que impedían su salida y evidencia hacia lo público. De esta manera, los sentidos en sus intervenciones eran desdoblables y reversibles, logrando de forma deliberada atrasar los tiempos que implicasen el desciframiento de las obras, las cuales exprofeso debiesen aparecer lo suficientemente equívocas y no evidentes, de manera de poder eludir la interpretación oficial. Por esa razón, el grupo C.A.D.A. emplea una gran cantidad de recursos léxicos que aluden y eluden, que producen indeterminación y oscilaciones en la connotación de sus obras. A reglón seguido podemos agregar que, en su intención, buscan mantener espacios de cierta opacidad en la estructura de la obra, inclusive considerando necesaria la variedad y su condición errática, para de esta forma poder evadir el modo de control dispositiva oficial y la captura de sus contenidos (Richard, 2007).

El circuito de arte en Santiago de Chile necesitaba una producción museográfica que permitiese obligar a este arte que nace en dictadura a que los mensajes que connotaba la violencia de ese período como la expresión de un síntoma histórico, se anulase y de esa forma pudiese velar los contenidos que implicaban la problemática sociopolítica del momento. En tanto, este circuito de arte fomentada la dimensión de la borradura en que las obras constituían un peligro al operar desde el juego y la torsión de los significados. Aquello no solo como un mecanismo para sobrevivir al aparato de censura proveniente del régimen de Pinochet, sino que en especial, como una estrategia de resistencia política que además se oponía a toda forma de dominio de los significados de sus obras (Richard, 1986, 2007).

Las obras que se generaron en este período experimentaron, por un lado, el riesgo de ser cooptadas por el régimen militar, en cuanto a sus significados, y la incomodidad de tener que idear formas de resistencia frente a los lineamientos ideológicos de lo establecido oficialmente, donde se evidenciaban las presiones para que el arte estuviese subordinado a otros temas distintos de la denuncia en contra de la dictadura y de la recuperación de la democracia (Richard, 2007).

2. INSCRIPCIONES COMO HUELLAS DE EXPERIENCIA EN TIEMPOS DE DISIDENCIA

PÉSIMO SERVICIO, DELIGHT LAB, CAIOZZAMA Y SERIGRAFÍA INSTANTÁNEA

En esta sección, hablaremos de huellas de experiencia a partir de cuatro ejemplos, tres colectivos y uno individual, donde existen intervenciones variadas y distintas, que nos permiten un acercamiento a las razones por las cuales se produce este caudal de inscripciones en el panteón de la modernidad chilena. Ya sea en calles patrimoniales del centro de la ciudad y del territorio, donde se profundizó la protesta, pero también donde aparece la insurgencia de una iconoclasia encendida, con sus brotes de vandalismo incontrolable que dan cuenta de un patrón colectivo. Son huellas que surgen y se constituyen en una biografía de los ciudadanos, en la que aparecen, pero también desaparecen movimientos, mediaciones, respuestas y también cuerpos (Kopytoff, 1988; Tilley & Cameron-Daum, 2017).

El malestar social se transforma en inscripción y permite la creación de identidades, las cuales, por extensión, generan colectivos sociales que se encuentran constreñidos por estructuras de carácter político, social, cultural y también económico. Es en la calle dónde nacen estas inscripciones, exentas de puritanismo iconográfico, hipermediadas por una serie de intercambios simbólicos veloces y efímeros, o bien lentos y de larga duración, en un espacio físico, real, pero también constatamos que se replican en el mundo virtual (Scolari, 2008).

3. EL ESPACIO PÚBLICO COMO QUEHACER POLÍTICO

Cuando hablamos de espacio público intervenido y reapropiado debemos entender que detrás de este concepto existen diversas interpretaciones, dependiendo del marco legal, su diferenciación en cuanto a los usos, el cómo hacer público privado, la relación que guarda en tanto morfología y territorio. Entendiendo que nuestro foco es el concepto de inscripción, es atendible lo que señala Thierry Paquot en su libro *L'espace public* (2015). En él, sitúa el espacio público como “un singular cuyo plural- los espacios públicos- no le corresponde” (Paquot, 2015, p.3). En este sentido, el autor señala que el espacio público y los espacios públicos son distintos, pero reúnen características que implican un estudio en común, así también poseen aspectos que los distinguen y que no son asimilables. El espacio público en singular está relacionado con la política y la filosofía y también con las ciencias de la comunicación, y se transforma en un lugar que corresponde al “debate político, de la confrontación de opiniones privadas que la publicidad intenta transmitir al público” (Paquot, 2015, p.3). En cuanto a lo plural, es donde se muestran diferentes perspectivas, por lo tanto, corresponde a una práctica democrática. Para Paquot, el espacio público también significa que está abierto a la gente, para el libre tránsito o el simple estar. Haciendo referencia a calles, galerías y avenidas. Las últimas, aunque corresponden al ámbito de lo privado también se abren de alguna forma a la ciudadanía en tanto pluralidad. Ambas condiciones ya sea el espacio de lo singular o plural tienen un denominador común: comunicar. Este es un aspecto fundamental, porque implica también el compartir y circular por un espacio que se transforma como es la ciudad, en algo común en un momento inesperado. Considerando que estamos en un espacio y contexto histórico dónde se produjo un estallido social, como

bien lo señala Habermas: el espacio público en ese momento se convierte en un sitio simbólico y configura la idea de opinión pública, lo que implica la discusión, donde surge el debate político y de su razonamiento (Habermas, 1994).

Por su parte, Hannah Arendt (1993) se refiere al espacio público de una manera distinta a Habermas (1994), en tanto las personas se congregan y construyen la idea de la vida en común (Delgado, 2011). Este es un punto crucial en la noción de espacio público, ya que recoge parte del pensamiento teórico de Aristóteles, que lo interpreta como parte de la vida. Arendt habla de la **vita activa**, la de un ser humano que se encuentra inmerso en lo público y en el mundo.

todo lo que aparece en público puede verlo y oírlo todo el mundo [...] el término “público” significa el propio mundo [...] está relacionado con los objetos fabricados por las manos del hombre, así como con los asuntos de quienes habitan juntos en el mundo hecho por el hombre (Arendt, 1993, p. 60-62).

Por lo tanto, para Arendt, es una invitación a una construcción en común, donde no existe exclusión, es la ciudad para todos y desde donde todos ven y escuchan desde una posición distinta, resultando diferentes miradas en relación con el mismo objeto.

Adicionalmente, Habermas (1981), agrega un punto significativo, en cuanto al mundo de lo privado, donde el hombre burgués es representado como una dualidad, la del propietario y la del hombre. Implicando que a la burguesía se le realizara un reconocimiento político, donde se hace expresa la apropiación del espacio público por la ciudadanía, convirtiéndose en esfera pública. En cuanto a ello podemos inferir que tanto Habermas como Arendt

sientan las bases para poder comprender la construcción del espacio público y por qué este se prefigura como un lugar de expresión ciudadana y totalizadora con el correr del tiempo. Debemos señalar que los grupos y movimientos sociales han tenido un impacto significativo en el espacio público, y se han apropiado de este, lo cual tiene su origen movilizador en la clase trabajadora, la cual, por ejemplo, en el caso chileno se ha apropiado de este como lugar de protesta, la cual ha ampliado la esfera pública conformando ciertos acuerdos con la hegemonía dominante (Salcedo, 2002).

El estallido social en Chile resignificó simbólicamente y materialmente la expresión desde prácticas artísticas espontáneas ciudadanas en el espacio público, donde se sitúa al manifestante en una condición de experiencia de igualdad, y se expresan diversos colectivos y artistas, a partir de una forma de autoconvocatoria en un ejercicio político de inscripción, donde el significado primero tiene que ver con la resistencia. El espacio público viene a ser el sitio de comunicación con aquel otro desconocido, esa humanidad patente, que se presenta anónima en el transeúnte, y como uno, es un igual (De Vivanco & Johansson, 2021). Y se expresa como una forma de reconocerse frente a una comunidad de personas iguales.

En ese sentido, con el estallido social, encontramos ciudadanos que van construyendo una estética personal y también de lo político, donde los muros se sobrepolitizan con gran intensidad, en muchas ocasiones inesperada. Es a nuestro juicio semejante a lo que De Tocqueville (en Guellec, 2019) denominaba la presencia de la **felicidad pública**, aquella que da cuenta de la posibilidad de expresarse y participar de manera libre, la cual implicaba que podía ser reconocida por cualquier persona que circulara por alguna zona de la ciudad. Por lo tanto, el espacio público cobra un especial sentido como territorio

de quehacer político, con el fin de visibilizar las experiencias y reivindicaciones de la gente a través del trabajo participativo. Esto se produce en la calle, presentándose como un **espacio nivelador**, en el sentido que se produce una convergencia con los habitantes de la ciudad (De Vivanco & Johansson, 2021).

El uso del espacio público durante el estallido social ha sido amplio, las contranarrativas se dan bajo un contexto de activismo político. Activismo que se presenta en un espacio que se hace público, donde se produce la construcción de lo común, que se traduce en lugares, monumentos y objetos que buscaban en algún momento tejer una relación permanente entre el pasado y el presente, donde confluía la narración de lo patrio y su historia, del dominio de la urbe por sobre el territorio (Duque, 2001).

Lo público en un primer acercamiento se ha traducido en: “**un hacer sitio**”, en una geometría urbana que se subvierte, y como se señalaba anteriormente, se produce la incorporación del arte público y las inscripciones en un escenario de agitación, con colectivos de artistas y ciudadanos, los cuales han sido fundamentales para cubrir ciertas carencias institucionales de validación simbólica y de ese modo alivianar por el camino estético los efectos destructivos de la política del espacio, en sistemas donde predomina el capitalismo en su afán de dominio (Jeudy 2006).

4. PÉSIMO SERVICIO: LA CALLE COMO ESPACIO NIVELADOR DE PARTICIPACIÓN



Imagen 25. No son treinta pesos. @pesimoservicio_. 2019.

Pésimo Servicio es un colectivo compuesto por Paula López-Droguett, Rodolfo Muñoz, la diseñadora y artista Danila Ilabaca, el restaurador Iñaki de Rementería, Gabriel Vilches, Camila Fuenzalida y Pablo Suazo. Siete artistas provenientes de distintas disciplinas de la región de Valparaíso, los cuales van desarrollando un trabajo vinculado al espacio

público con la finalidad de difundir y elaborar los problemas reivindicatorios que surgen durante el estallido social (ver, por ejemplo, Exposición virtual “Chile Mata” – Colectivo Pésimo Servicio¹⁰).



Imagen 26. Destruir en nuestro corazón la lógica del sistema. @pesimoservicio_ . 2019.

Para el desarrollo de su obra, Pésimo Servicio recupera información desde la calle (lo referido por la gente) y desde noticias en diversos medios, sintetizándola en frases breves, “NO ESTOY EN GUERRA”, “NO SON 30 PESOS, SON 30 AÑOS”, “DESTRUIR EN NUESTRO CORAZÓN LA LÓGICA DEL SISTEMA”, “HAY QUE ESCUCHAR LA VOZ DEL PUEBLO”. Destaca que la palabra *pueblo* se convierte en una palabra central en la creación de inscripciones

¹⁰ <https://www.balmacedartejuven.cl/galeria-de-arte/exposicion-virtual-chile-mata-colectivo-pesimo-servicio/>

durante las movilizaciones, la cual se pensaba en el olvido, vinculada solamente a la Unidad Popular, convirtiéndola en su común denominador. Dichos textos son impresos en volantes o folios, incluyendo además intervenciones espaciales en territorios específicos, entre los cuales se encuentran las ciudades de Santiago, Valparaíso, y también en cerros y plazas.

Una de ellas: la imagen de la bandera chilena con la palabra MATA, con las cuales se hacía referencia a la violencia de Estado y la violación a los derechos humanos durante el estallido social.



Imagen 27. Chile mata. @pesimoservicio_. 2019.



Imagen 28. Chile mata. @pesimoservicio_. 2019

Desde Pésimo Servicio se sostiene que la autoría se diluye, apuntando a que cualquier persona pueda replicar o intervenir con facilidad dichos textos en distintas situaciones o contextos de movilización. En ese sentido se puede establecer un nexo entre la serigrafía divulgativa de Pésimo Servicio y el taller de serigrafía de la escuela de Bellas Artes de París, en Mayo del '68. Los mensajes de este no eran todos en rigor de corte político, muchos aludían a sentimientos y malestares ciudadanos que se habían generalizado. Otro aspecto en común es que quienes participaban en estos talleres para producir los carteles se negaban a firmarlos, con el objetivo de sostener un discurso contranarrativo de manera colectiva y así poner en cuestión la autoría como forma individual, algo que en aquel momento se consideraba un valor que pertenecía al orden burgués.

Rodolfo Muñoz, miembro del colectivo señala: “en Chile está fácil hacer arte político porque pasan injusticias todos los días, es increíble. No tocamos un tema especial, sino que nos enfocamos en que todos tienen una raíz en el colonialismo, la dictadura y ahora el sistema neoliberal” (Muñoz, citado en Espinoza, 2020, s/p).

En este sentido, Pésimo Servicio se asemeja en su forma de operar al C.A.D.A., cuando convoca a la gente a completar la frase “NO +”, con la cual, a partir de la transferencia de información en la calle y los medios, se continúa reproduciendo, en tanto memoria recuperada que insta a las audiencias a poner fin a hechos luctuosos o a frenar conductas injustas propiciadas por el modelo neoliberal. El colectivo restaura la memoria del pasado, pero también va recuperando desde el presente los recuerdos más inmediatos que van surgiendo en las calles y en la movilización. Pésimo Servicio entiende que las palabras no son concretamente actos, más bien son acciones que provienen del habla, las

cuales se transforman en un acto estético, pero también en un hecho político que funciona con una lógica autónoma que se distingue de otras maneras de actuar en el espacio público. Las retóricas de la violencia que han sido implantadas por los aparatos del Estado han llevado a pensar y explorar nuevas maneras de expresión artística ciudadana, generando una nueva forma de convivencia, más allá de los disensos que se pueden producir en tanto vida política de un país.

Leer los folios de Pésimo Servicio, es recordar un país que durante la dictadura militar puso en práctica el borramiento de la memoria, que se encargó de eliminar y opacar el trauma que se interrumpe con la instalación de la noción de progreso, lo cual se deja entrever a partir del “blanqueamiento del Palacio de la Moneda” (Márquez & Rozas, 2019a). Esto nos permite comprender las demandas ciudadanas actuales, bajo un sistema de control en democracia, donde se ha subvertido el orden público y los símbolos habituales han sido revisitados y llevados a otros territorios estéticos que superan la frontera del museo.

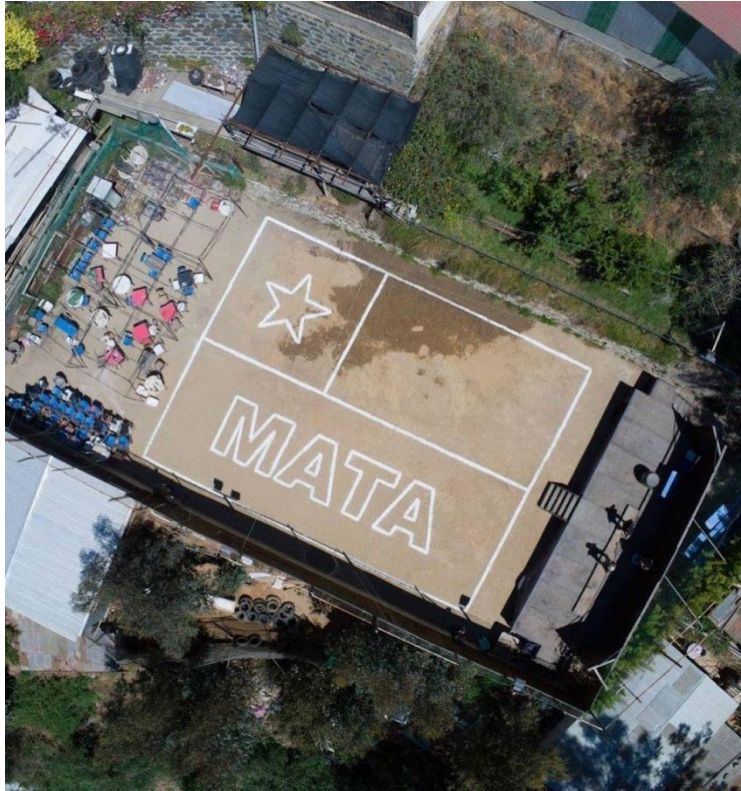


Imagen 29. Intervención en Valparaíso, Chile mata. @pesimoservicio_. 2020.

5. DELIGHT LAB: INSCRIPCIONES EN TRANSITO. LA DISRUPCIÓN DE LA LUZ

Delight Lab es una agrupación compuesta por Andrea Gana, Octavio Gana y Marco Martínez. Su narrativa se sustenta en abordar temas de diversa connotación, que cruzan el ámbito de los derechos humanos, la libertad de prensa y los problemas socio ambientales, a través de inscripciones en tránsito como: “Chile Despertó”, “Dignidad”, “Hambre” y “Humanidad”, entre las más conocidas y divulgadas en redes sociales.

1.1. El rostro a escala de ciudad: Camilo Catrillanca

Entre las proyecciones lumínicas del colectivo, podemos destacar la realizada en los edificios Turri (1929), construcciones patrimoniales de la ciudad, emplazados en las proximidades de la estación metro Baquedano. En noviembre del 2018, en ellos se proyectó la imagen del dirigente mapuche, Camilo Catrillanca, de 24 años, quien fue asesinado de un tiro en la nuca el 14 de noviembre de dicho año, en un operativo realizado por el denominado “Comando Jungla” de Carabineros, en Temucuicui, región de la Araucanía, al sur de Chile. La imagen es proyectada junto al texto: “Que su rostro cubra el horizonte”, correspondiente al poeta chileno Raúl Zurita. Con ello se busca visibilizar, para exigir justicia y no más impunidad, atendiendo a las reivindicaciones políticas y territoriales del pueblo mapuche. De esta forma, la proyección del rostro de Camilo Catrillanca aparece como una forma de contranarrativa en una condición distinta, que se diferencia y contrapone a la narrativa hegemónica (Márquez & Rozas, 2019b; Vargas, 2021).

La imagen de Catrillanca emerge en la fachada conviviendo con diversas formas de expresión y grafitis, que denuncian la represión por parte de los aparatos policiales, y propone tensionar desde el espacio público las señales hegemónicas que se establecen en el diseño de la ciudad, instalando la problemática de las memorias subalternas y restaurando por un momento el deseo y la necesidad de justicia. Su rostro agigantado y evanescente contrasta con los avisos publicitarios de las azoteas de los edificios Turri, apropiándose de la fachada, de las miradas de los transeúntes y de las múltiples conexiones simultáneas que se producen de modo fugaz en las redes sociales. El espacio público es su escala y la expresión artística de su imagen se sitúa al nivel del sentimiento ciudadano (De Vivanco & Johansson, 2021).



Imagen 30. Proyección Rostro de Camilo Catrillanca en edificios Turri, Germán Gana. Héctor Hernández. 2018.

1.2. Hambre: La sobreiluminación como borradura



Imagen 31. Proyección lumínica sobre torre Movistar, "Hambre". Delight Lab. 2020.

C.A.D.A empleó métodos de disociación y disimulo en los contenidos de sus intervenciones, como la que cuestionaba la situación social y de hambre de la población bajo la dictadura de Pinochet. Acción que fue realizada en el año 1979, denominada "Para no

morir de hambre en el arte”, la cual fue realizada en distintas etapas, y consistió en la repartición de 100 bolsas que contenían medio litro de leche a los

habitantes de la comuna de La Granja, en Santiago de Chile. Lo cual, simbólicamente, mitigaba y visibilizaba el hambre que sufría la población, soterrada en ese momento.



Imagen 32. “Para no morir de hambre en el arte”, intervención. Población en la Granja. Paz Errázuriz/C.A.D.A. 1979.

Delight Lab realiza algo semejante, proyecta la palabra “hambre” en el edificio Telefónica, también llamado edificio Movistar, emplazado frente a Plaza Dignidad, que asemeja la forma de un teléfono móvil de los ‘90, convirtiéndose en un símbolo de la modernidad y las telecomunicaciones, y formando parte del eje divisorio entre las comunas más acomodadas y las más precarizadas de Santiago. Delight Lab se aparta de las expresiones metafóricas, sus intervenciones lumínicas se encuentran en un contexto de lo

político y del arte, que de algún modo trazan una línea de complicidad con el modelo, considerando que sus inscripciones lumínicas están más próximas a la publicidad y el espectáculo. De tal modo, la derecha política podría leer sus intervenciones como una forma escasamente ofensiva para realizar una crítica al modelo, asemejándose más a un modo difuso de hacer arte e intervenir el espacio público. La palabra “hambre” se instala como primer titular al día siguiente en los medios de comunicación y las redes sociales, produciendo el revuelo necesario para que un camión se aparque en las inmediaciones de Plaza Dignidad generando una borradura mediante una serie de focos de la palabra “hambre”, tornándola invisible.



Imagen 33. Borradura lumínica de la palabra “hambre”. Delight Lab. 2020.

Si nos detenemos en este aspecto, podemos sostener que las formas de censura ocupan medios y materiales semejantes a Delight Lab, empleando la luz, que ilumina pero

que a la vez borra, consiguiendo desmaterializar el texto, logrando que se desvanezca como inscripción y huella. “Hambre”, viene a ser una palabra obscena para quienes defienden el modelo, que tampoco podrían considerarla dentro de sus códigos discursivos, intentando omitirla como signo de pobreza, donde el tamaño de la palabra proyectada cobra sentido en el edificio que se encuentra en un lugar donde se inicia, pero a la vez culmina la ciudad. Se inicia, porque se interpreta como el kilómetro cero urbano, pero al mismo tiempo es el territorio donde convergen todas las voces y las clases sociales en los momentos de celebraciones deportivas o de movilización política. Delight Lab conmemora con su gesto lo que el C.A.D.A ya realizó en los ‘70, surgiendo como un fantasma que ilumina y que penetra en la oscuridad durante la noche, reconfigurando la cotidianidad como una presencia por ausencia. Empleando referencias intertextuales provenientes de la experiencia política y el ámbito artístico (Richard, 2020).

1.3. Que sus rostros cubran el horizonte: inscripción como solicitud de justicia



Imagen 34. Proyección lumínica “Que sus rostros cubran el horizonte”. Delight Lab. 2020.

Delight Lab realiza la proyección del texto: “que sus rostros cubran el horizonte”, correspondiente al poema de Raúl Zurita, haciendo referencia a la identidad de personas víctimas de la represión en la revuelta: Romario Veloz, Alex Núñez, Kevin Núñez, Manuel Rebolledo y José M. Uribe. Sus nombres aparecen como inscripción e imploración al cielo y como una solicitud de justicia. La intervención contiene el aura que invoca la tragedia y

también el recuerdo de los acontecimientos del pasado, de los detenidos desaparecidos durante la dictadura militar. La sombra que se refleja en la arquitectura surge como una cita pretérita, de una memoria oscura y de un recuerdo fantasmal, pero también donde el discurso emocional se exhibe, como imagen patente e imbricada en el paisaje neoliberal frío, rígido e indiferente. En ese momento las imágenes y los textos se transforman en un solo cuerpo y en distintos lugares la protesta se encendía, donde el temor político, por haber transgredido el toque de queda en el espacio público, crecía, pero a la vez, las imágenes de la intervención se reproducían a una gran velocidad a través de las redes sociales, en medio de la pandemia y de un Santiago prácticamente vacío, donde, sin embargo, la mayor parte de los aparatos móviles podrían contener estas imágenes para ser discutidas y compartidas, experimentando la borradura de la frontera de la imagen artística preconcebida del espectador pasivo y complaciente, sin embargo existía solamente un tipo de receptor el cual interpretada y visitaba la imagen proyectada (Richard, 2020).

6. CAIOZZAMA: LA ESTETIZACIÓN DE LA POLÍTICA



Imagen 35. "EU go home" -Museo la chascona- Chile. Creado el 30 de junio del 2016, destruido el 6 de Julio en la casa de Pablo Neruda (La Chascona), Bellavista, duración: 7 días. Caiozzama. 2016.

Claudio Caiozzi, alias Caiozzama, es un periodista chileno que emplea la fotografía y el paste-up como recursos de trabajo para sus intervenciones en la calle. Recupera imaginarios que se encuentran en la historia del arte, en especial provenientes del Renacimiento, dónde prevalece la figura humana. En ese sentido Caiozzama aparece en la escena del estallido social como un **artista**, en tanto artista que sale a la calle a intervenirla con imágenes desplegadas que cuestionan aquellos mecanismos de dominación presentes y busca hacer sentido con llamados de urgencia a la reflexión desde la imagen en el espacio público durante el estallido.

La estetización de la política queda a la vista con una apropiación de imágenes que poseen un origen común: la historia del arte, realizando un singular trabajo en tanto rescate de imágenes pictóricas o fotográficas descontextualizadas, que Caiozzama recontextualiza, y les da un nuevo aire, un respiro a través de la provocación donde se funde imagen y palabra. Sus intervenciones más recurrentes durante la revuelta se encuentran en el GAM y el edificio Movistar. Su obra alcanza dimensiones murales, leyéndose como un trabajo que sigue movimientos y praxis de exploración estética que avanzan más allá de la representación (Danto, 2010; Silvestri, 2013; Wallis, 2001).



Imagen 36. "Rebelde". Creado el 20 de julio, destruido el 8 de agosto en la calle Monjitas 553, Santiago. Caiozzama. 2020.

Así, su despliegue activista genera nuevos imaginarios que surgen en la revuelta, en un escenario en que las sociedades que tienden a modernizarse, en tanto burocráticas y racionalizadas, derivan en un concepto del arte como un aspecto que se gestiona y regula desde lo político (Cantero, 2014; Licona & Vélez, 2007; Maccari & Montiel, 2012). Caiozzama aborda desde la imagen los afanes de lucro y la representación del abuso, como las experiencias que le otorgan la impronta a la vida del chileno medio (Mayol, 2012). Junto con ello reinterpreta los conflictos que se generan durante el estallido social, empleando la cita, lo cual desvela una relación entre arte y política, adicionando la cultura local, ya que incorpora modismos propios de Chile y elementos de diversos países de Latinoamérica y del mundo (Latorre, 2019).

Además, los contenidos en la obra de Caiozzama trasuntan el cine, como lo es la recuperación de la imagen de la actriz Julie Andrews, protagonista del filme “La novicia rebelde”¹¹, de Robert Wise (1965). En el paste-up realizado en la calle Monjitas de Santiago, la novicia no aparece en su rol de institutriz, sino que se muestra como una mujer sonriente, guerrillera y antipatriarcal.

¹¹ Título original “The sound of music.” Su título en Latinoamérica fue “La novicia rebelde”. En España se conoció como “Sonrisas y lágrimas”.



Imagen 37. “Feliz Navidad les desea el @gobiernodechile”, Estación Baquedano. Caiozzama. 2020.

Las intervenciones de Caiozzama reflejan una mirada de un país avasallado por un modelo económico y la violencia policial, donde las demandas sociales han sido transversales y las movilizaciones se han presentado como la señal más evidente de que el pacto social de los últimos 30 años ha sucumbido. Son estos malestares los que se integran con la intervención de los ciudadanos en sus obras y que conviven con la ruina y el escombros, como en la obra “Feliz Navidad les desea el @gobiernodechile”, post estallido social, en la cual se observa parte de la vandalización de la Estación metro Baquedano.

Caiozzama despliega su paste-up en los muros, cohabitando con garabateos o grafitis de líneas contrahegemónicas, que están sujetas a ser relevadas por un pegoteo o

superposición de imágenes que se exagera durante cada movilización, o bien por otro paste-up o grafiti que los niega y los vandaliza del todo. Su obra rebasa la frontera utilitaria de la imagen por expresar algo, profundizando en los conflictos sociales, dando cuenta de una participación colectiva, donde el espíritu de la agencia es un rol que se intercambia entre objetos y personas (Gell 1998).

De tal modo, su trabajo nos conduce a una versión más contemporánea del arte público- pero efímero, en tanto queda expuesto por algún tiempo, hasta que es destruido o intervenido por otros- que incluye la historia de Chile, y responde a la contingencia social y política, lo cual tiene una raigambre en el movimiento muralista y del grafiti en el país (Latorre, 2019).

De esta manera, podemos acercarnos a dos genealogías, donde se establece un vínculo entre estética y política, es decir, la estetización de la política y también la politización del arte. Considerando que tanto el sistema del arte como el sistema político, pierden la hegemonía en la forma de controlar y administrar estas maneras de acción pública, las que se gestan en estos contextos urbanos, para luego aparecer rápidamente en las redes sociales con una energía viral desenfocada e incontenible (Pinochet Cobos, 2011).



Imagen 38. “#NUEVA CONSTITUCIÓN #ASAMBLEA CONSTITUYENTE”, Plaza Italia con Vicuña Mackenna, Santiago. Caiozzama. 2019.

En cuanto a aquello, las manifestaciones contemporáneas en el espacio público, entre otras formas de movilización, poseen la característica de la apropiación social de la red de Internet, generando una mezcla entre el activismo que se da en la calle con el activismo en el espacio virtual (Lago Martínez, 2015). Por otra parte, Caiozzama en su obra se asemeja a los fotomontajes que realizaban los artistas Dadá, en los cuales la contingencia y la suma de imágenes permitían realizar asociaciones libres, como los surrealistas, y encontrando concordancia con la narrativa de la artista alemana Hannah Höch, precursora del fotomontaje, quien agrega a sus composiciones fragmentos que permiten la vinculación con los dadaístas, que van en contra de los discursos establecidos, la sociedad burguesa y los relatos institucionalizados desde la política. Sus obras incluyen imágenes de personajes,

objetos de la industria, tipografías diversas, máquinas y animales. La escena se completa con la ingravidez de soldados y figuras solemnes entremedio de objetos de trabajo y ruedas dentadas, o bien imágenes de mujeres donde existe un borramiento de sus rostros en medio de la composición.

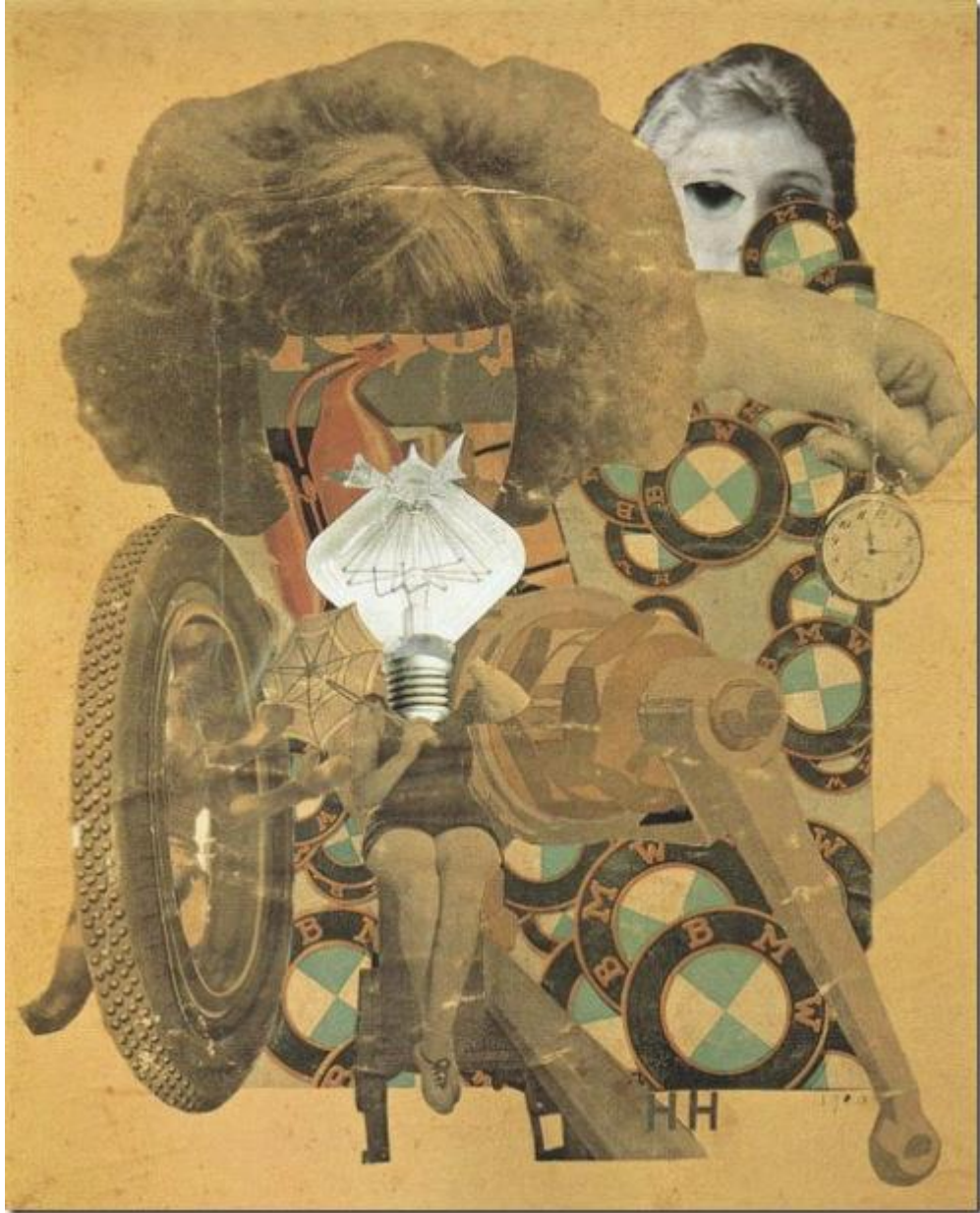


Imagen 39. La chica hermosa. Hannah Höch, 1920.



Imagen 40. Schnitt mit dem Küchenmesser. Hanna Höch, 1919. Neue Nationalgalerie de Berlín.

En la misma línea, Caiozzama y la artista alemana Grete Stern (1904), poseen en común el trabajo con la fotografía y el fotomontaje, con mensajes que pueden enlazarse en épocas diferentes. Stern, quien había trasuntado las ideas Bauhaus y el roce intelectual berlinés, llega a Argentina en los años '30. Sus obras se despliegan en imágenes que producen efectos de composición por contraste y por su especial clima psicológico, que emana de sus fotografías en blanco y negro, donde la contranarrativa se asienta en el

machismo y el rol que ocupa la mujer en su época como objeto, considerando que en ese momento Stern se encontraba en medio de una Argentina que ponía en valor el Peronismo como ejemplo popular de masas, con una Eva Perón en alza. Por lo tanto, sus fotomontajes se van desplazando desde la opresión, la libertad, hasta la sumisión como un manifiesto visual, que hace visible a la mujer de la clase media Argentina, cuestionando los valores dominantes, sin abandonar la reivindicación de derechos y la ironía que comparte en tiempos distintos con Caiozzama.



Imagen 41. Niño flor, Grete Stern, 1948.



Imagen 42. Consentimiento, Grete Stern, 1949.

La difusión de las imágenes por redes sociales produce un impacto en la educación estética de la población, donde se podría desarrollar la sensibilidad visual y el gusto. Observamos que, con Caiozzama, ese gusto se estetiza o, más bien, la política se estetiza, considerando los ejemplos ya señalados de Höch y Stern, donde ambos conceptos ponen en crisis lo real y lo que se desea representar. Adicionalmente, en Caiozzama encontramos elementos análogos con el Pop Art británico de Hamilton y Paolozzi, donde se observa la estrategia de conseguir una serie de objetos e imágenes prestadas, las que luego son descontextualizadas. De este modo Caiozzama toma una obra de arte específica y luego la interviene digitalmente con otras fotografías, resignificando las imágenes y transformándola en una nueva obra.

Lo anterior, es semejante también a lo que realiza Marcel Duchamp, si consideramos la firma, con su seudónimo de R. Mutt, como forma de intervención y resemantización del objeto urinario como *Ready Made*.

Existe en tanto hoy en día Chile la evidencia que el artista adopta un rol social y de su trabajo de creación en los nuevos contextos artísticos (Potestà, 2019). Desde aquí se construye una perspectiva etnográfica del arte, en que el artista, a partir de su trabajo de creación se transforma en un investigador social, que aborda el mundo de los objetos cotidianos (Bourriaud, 2009).

Caiozzama crea sus propias formas de visibilidad ideológica de esta manera, una nueva constitución para Chile aparece como un anhelo ciudadano, (#NUEVA CONSTITUCIÓN, #ASAMBLEA CONSTITUYENTE), incluyendo a los pueblos originarios, como los Mapuche, con una visión de integración y justicia territorial, empleando imágenes que contestan, pero que también generan nuevas formas de sentido, donde nuevamente lo político es central, rompiendo con una frontera entre comunidad e imagen. Con esto, se crea desde el espacio público un nuevo “campo de lo visible”, donde el arte y el trabajo de creación a partir de esta nueva estética se reconfiguran en un único espacio de emancipación social, componiendo una nueva relación entre la ciudadanía y las imágenes que surgen en la calle (Bernaschina & Soto, 2011).

7. COLECTIVO SERIGRAFÍA INSTANTÁNEA: EL DIFUMINIO DE LOS BORDES ESTÉTICOS



Imagen 43. Colectivo Serigrafía Instantánea en acción. @serigrafiainstantanea. 2019.

César Vallejos, diseñador gráfico de profesión, es uno de los creadores del colectivo Serigrafía Instantánea, quienes desarrollan a partir de la autogestión y de modo autónomo, la divulgación y propaganda de contenidos genéricos que se plantean desde colectivos sociales de diverso tipo, incluyendo la cultura popular, las reivindicaciones estudiantiles, medioambientales y las nuevas luchas feministas, generando con ello integración, identidad y participación ocupante del espacio público (Serigrafía Instantánea, 2020).

Serigrafía Instantánea ha actuado considerando la intensificación de los deseos de cambio y de las conflictividades. Para este tipo de colectivos, la calle se transforma en un lugar de expansión de sus propuestas y en un escenario especulativo donde se interpela al

gobierno de facto, que congrega no solo a artistas, sino a diversos actores del mundo de las comunicaciones y en especial de las artes.



Imagen 44. Camiseta impresa en serigrafía, la cual hace alusión a cambiar la Constitución actual.
@serigrafiainstantanea. 2019.

Sus intervenciones poseen rasgos de agitación y activismo político permeando los espacios públicos con vehemencia, y con una narrativa que va de la mano de la pedagogía popular, en una simbiosis donde se mezcla el lenguaje artístico y político. Sus producciones se desplazan entre las prácticas artísticas en el espacio público y lo que sucede en el contexto social, anunciando las grietas discursivas del modelo, poniendo en evidencia los aspectos vulnerables del sistema (Delgado, 2013a).

Sus intervenciones pueden transformarse en una práctica cultural, la cual genera el retorno de una estética con potencial político, la cual pueda modificar las prácticas artísticas

en herramientas de cambio social (García Andújar 2009). La acción de Serigrafía Instantánea es sin duda una práctica híbrida, activista, donde el colectivo busca a partir de la exploración, ir difuminando los límites estéticos y las jerarquías que se reducen a una definición de la cultura que proviene desde las esferas de poder. Acudiendo con un sentido de la urgencia participativa al llamado de la gente y sus demandas como: el combate a los monocultivos, la industria forestal o las denuncias por la responsabilidad política del ministro del Interior, Andrés Chadwick, tras la represión y violaciones a los derechos humanos al comienzo del estallido social, buscando una conexión con un público más variado y deselitizado. Serigrafía Instantánea subraya lo procesual en sus serigrafías que cobran sentido en la participación y pegado en los muros del espacio público, rompiendo la convención de lo expuesto en ámbitos para la exhibición, como las salas o museos de arte (Felshin, 2001).

El colectivo, realiza talleres relámpago e intervenciones en la calle, en centros y comunidades barriales, con el fin de descentralizar el arte y la educación, generando espacios de discusión y reflexión. A partir de su trabajo, han logrado construir una orgánica en forma de red, que ha permitido la apropiación de tecnologías de punta y su uso como recursos para generar pensamiento crítico-político en la ciudadanía, logrando con ello su participación en los procesos de lucha social. Junto con ello, promocionan la actuación in situ en los espacios públicos, empleándolos de modo más fijo y en variadas ocasiones sin obtener la autorización de las autoridades (Castells, 2012).

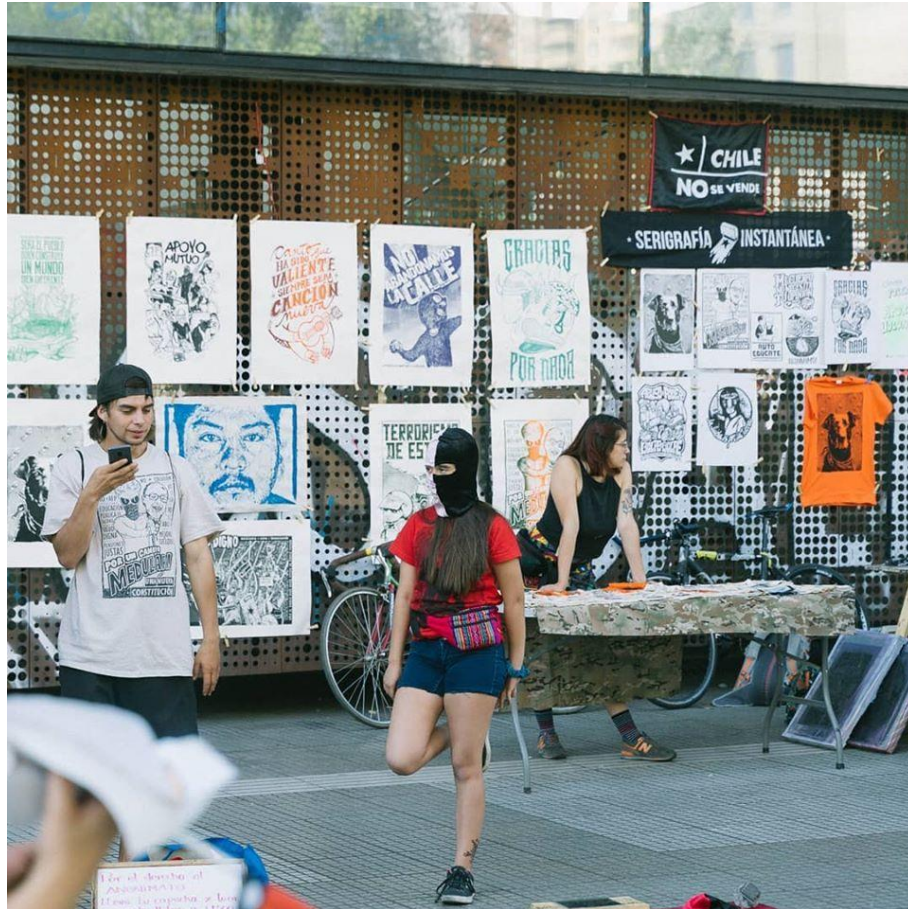


Imagen 45. Paste-up en el GAM. @serigrafiainstantanea. 2019.



Imagen 46. Paste-up que alude a la evasión en el transporte público. @serigrafiainstantanea, 2019.



Imagen 47. Paste-up que alude a los sistemas de monocultivo y a las empresas forestales instaladas en la zona sur de Chile. @serigrafiainstantanea. 2019.



Imagen 48. Paste-up que alude al ex ministro del interior, Andrés Chadwick. @serigrafiainstantanea. 2019.

Serigrafía Instantánea, en ese sentido, va extinguiendo las fronteras de acceso por diferencias sociales, de tipo económico o también asociadas al capital cultural, acercando la expresión artística a todos y a quienes deseen apreciarla (Heinich, 2002). Así como se genera el estallido social, también Serigrafía Instantánea ha desarrollado un estallido de creación con una diversidad de narraciones artísticas que se han transformado en otro modo de luchar (Wolf, 1997). Esta forma de hacer arte, igualmente se asemeja a las primeras movilizaciones en el Líbano a partir del 17 de octubre de 2019. Donde Farah Fayyad artista libanesa, quien participo en el reciente Jameel Prize 2021, junto con su colega Siwar Kraytem, tomó la decisión de trasladarse con una prensa artesanal de serigrafía al centro de Beirut, lo que implicó que durante varios días realizaron impresiones directas sobre el

vestuario de manifestantes con motivos creados por artistas libaneses. Entre los cuales se contaban los que hacían alusión a las activistas feministas que participaron en la movilización y los que hacían referencia a los actos de corrupción del Gobierno (Centro Cultural La Moneda, 2022). Vemos esta convergencia entre Serigrafía Instantánea y lo que hace Fayyad, donde se pone en valor el impacto positivo que se puede conseguir a partir de la imagen en una situación de activismo y de construcción colaborativa a partir de una práctica artística.

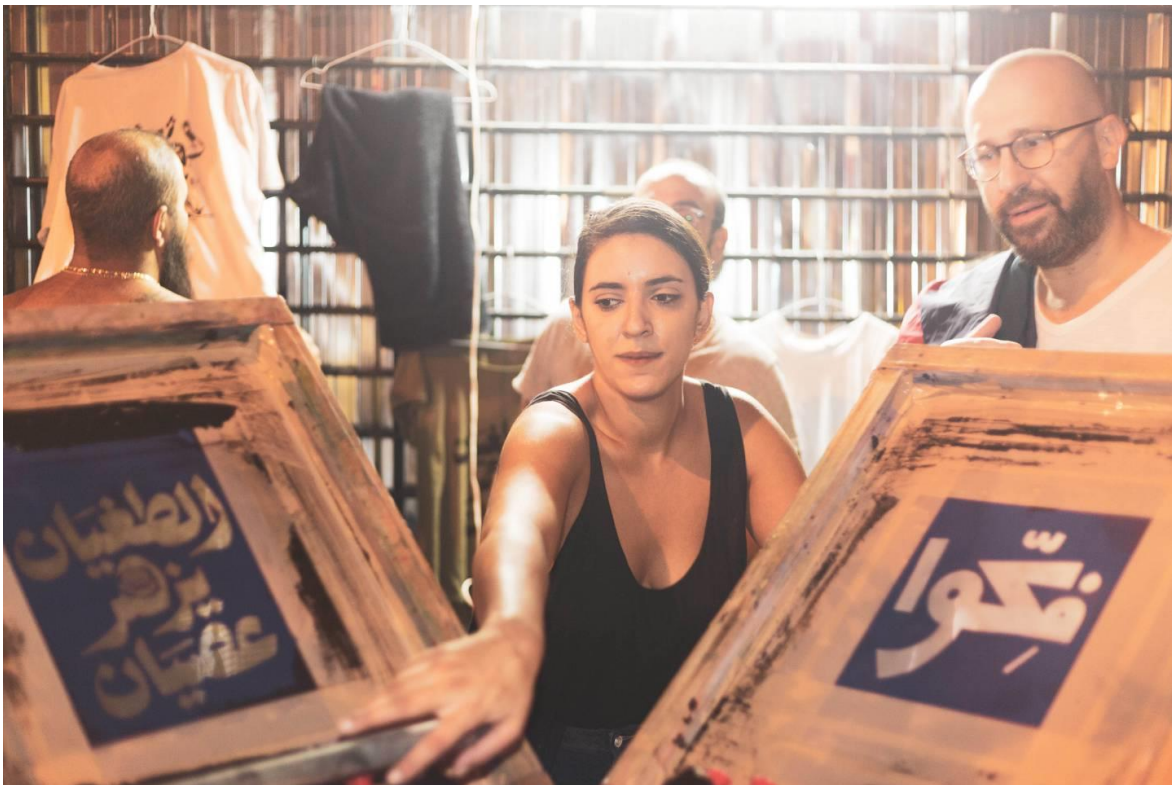


Imagen 49. Farah Fayyad screen-printing during the Lebanese revolution, 2019. Foto: Tony Elieh

De este modo, se democratiza el acceso a la expresión y las prácticas artísticas, pudiendo contemplarlas desde la calle de modo gratuito, ferias libres, en el espacio público o en sus muros, lo cual incorpora a las redes sociales como la expresión de un nuevo espacio público (Montalvo, 2012). Es necesario comprender que, en este aspecto, América Latina ha

experimentado un gran caudal de movimientos sociales, en los cuales la expresión del arte ha sido determinante al momento de masificarlos (Richard, 2018). Consideramos este aspecto en cuanto al contexto en que el artista se desempeña, el cual es cada vez más extendido y sus esferas se diversifican, más allá de los límites entre lo que es parte de la sociedad y lo que conforma las expresiones políticas que se experimentan cotidianamente (Cruces, 1998). Lo anterior, indudablemente es interpretado por Serigrafía Instantánea, desde el espacio público durante la revuelta, como una expresión de gran importancia, dejando claro que este es un movimiento de tipo social que expresa la pugna entre quienes administran los recursos y no han sido capaces de otorgar respuestas a las demandas históricas (Ponce, 2020). Junto con ello, es un colectivo que ha generado pensamiento crítico, en tanto que una expresión artística crítica, que se inicia por un cuestionamiento de las bases económicas y sociales, más o menos inconscientes del arte que emplea la crítica (Bourdieu & Haake, 2004).



Imagen 50. "Hacer arte en Chile es resistencia", arte callejero. Carolina Trejo. 2019.

8. CONCLUSIONES

La relación del hombre que camina con su ciudad, con sus calles, con sus barrios, ya le sean estos conocidos o los descubra al hilo de sus pasos, es primeramente una relación afectiva y una experiencia corporal [...] La ciudad no está fuera del hombre, sino en él, impregnando su mirada, su oído y todos los demás sentidos (Le Breton, 2015, pp. 15 y 174-175).

En el presente capítulo se buscó trazar un vínculo entre las intervenciones del presente y del pasado, como las del grupo C.A.D.A., como vertiente fundamental que liga arte y política, considerando que es el correlato necesario, que surge en un espacio público diezmado por la dictadura del momento. Se abordaron las inscripciones desde lo acontecido, y desde cómo operan las individualidades y colectivos. Observando un cambio radical en los muros de diversas zonas de la ciudad, donde se evidenciaron inscripciones contranarrativas que rompen con la historia temporal de intervención en el espacio público en Chile.

Durante el estallido de 2019, quienes realizaron intervenciones tuvieron que convivir con medios de comunicación hostiles (radio y televisión) en relación con las solicitudes procedentes del mundo social y de la ciudadanía, que estimuló el movimiento colectivo por fuera de estos límites, comandados por la concentración de los medios en Chile (Sádaba, 2012).

Los aportes de Pésimo Servicio, Caiozzama y Serigrafía Instantánea, dan cuenta y forma de la construcción de un relato visual, nuevo, diverso, concientizador y de resistencia en sus mensajes, con un acento común en cuanto a los intereses reivindicatorios de una ciudadanía indignada, pero también en relación con las exploraciones estéticas y a sus

disidencias, que surgen como una voz crítica que contesta desde el espacio público con la **imagen y el texto**. Sus intervenciones pueden definirse como una advertencia, donde se comienzan a producir vínculos entre las diversas maneras de articulación en pos de la construcción de una memoria visual de carácter contrahegemónico (Vargas, 2021). Tal como ocurrió en los '80, con situaciones acontecidas en un espacio público, que se ha transformado en un sitio en disputa y también de conflicto (Harvey, 2016).

Podemos afirmar entonces que dichos colectivos y artistas, de modo específico y acotado, se acercan a prácticas de **activismo arquetípico**, en las cuales se observaron colaboraciones puntuales para realizar un proyecto, con una idea común de denuncia o agitación. Serigrafía Instantánea, por ejemplo, con el paste-up que alude a la evasión en el transporte público, enseña a la gente de a pie a realizar serigrafías improvisadas en el espacio público durante el estallido social.

En tanto, la práctica artista de Caiozzama no llega a considerarse dentro de la pedagogía popular, actuando desde un formato más bien individual, que no se apoya en lo colectivo para su ejecución, más bien, busca interpretar y operar desde ciertos sectores de la vida ciudadana en lo que llaman **verdadera democracia**, que aparece protegida, resguardada, es decir, no desbordada (Delgado, 2013a). Pudiendo afirmar que su trabajo rebasa el activismo para converger en sí mismo como artista.

A renglón seguido afirmamos que el público que participa en generar inscripciones y contranarrativas en muchas ocasiones corresponde al ciudadano-transeúnte, jóvenes y de

mediana edad que parecen sentirse interpretados, los cuales se perciben como la fuerza política emergente, que propone los cambios que parece requerir el país.

Es necesario subrayar, que se trata de un contexto donde la participación ciudadana se encontraba contenida y agobiada. De cierto modo, aquello explica por qué los edificios patrimoniales fueron grafitados y vandalizados, sencillamente la gente se volcó a la calle en movilizaciones desbordadas. Es necesario entender en este punto, que los monumentos y construcciones que se consideraban patrimoniales fueron intervenidos a diario durante y después de la revuelta, lo cual nos conmina a interrogarlos más allá de ellos mismos, incluso avanzando más allá de sus funcionalidades primigenias (Márquez, 2019).

Señalamos, que se generan oposiciones de fuerzas que producen una permanente tensión, y la conclusión de esta situación de disputa territorial ha implicado una recuperación de espacios para ser intervenidos de diversas maneras, lo cual se evidencia en el mandato de unos intereses, que en el ámbito espacial poseen su correlato, así en lo material, como también en lo simbólico.

El espacio público, entonces se transforma en soporte, pizarra y en escenografía de lo cotidiano que sucede en el país, y le confiere a la ciudadanía una acotada forma de poder, donde pueden representar sus ideas y consignas. En esa nueva estructuración, los muros se configuran en distintas unidades de expresión, generando una morfología y sintaxis diferente en el recorrido de la ciudad, por lo tanto, se produce y conforma una categoría particular y distinta a como antes del estallido social se concebía el espacio público (Valenzuela, 2021).

Se debe dejar en claro, que las inscripciones marcan el inicio de un camino de desacralización del espacio público, acercándolo a una estética de la repetición de mensajes políticos y de saturación visual, en un momento dislocado e intenso, donde colectivos de arte, y diversos actores individuales colaboran en resignificar el espacio público como lugar donde ha convivido la intervención artística, el vandalismo y la destrucción. Sin embargo, detrás de aquello, pervive la expresión artística, a veces variada e indescifrable, no como la consigna que muestra una adherencia necesariamente partidaria, sino que surge desde la movilización que fragua su propio ideario desde el espacio público, en un claro proceso de deconstrucción de lo que se conmemora y desea, en tanto representación política vital y necesaria.

Mencionamos a Delight Lab, diferenciándolo de los colectivos tratados. El cual desarrolla un trabajo con una matriz estética, que se funda en la luz artificial durante la noche, con proyecciones de imágenes y textos que recogen el acontecer del momento, modulándolos, reproduciéndolos y haciéndolos desaparecer, generando un desplazamiento de la memoria colectiva a través de la imagen, por lo tanto, el afán de restaurar memorias que habitan en la subalternidad, se pone en valor y “arroja luz” sobre acontecimientos y problemáticas sociales no resueltas, reviviéndolas, en edificios emblemáticos por sí mismos.

Podemos afirmar que las inscripciones observadas, son un hecho político, en tanto concitan la atención pública e incitan a la gente a visitar la calle y fotografiar/se (con) sus muros, no exento de un trastorno de la visualidad habitual del espacio público. Por lo cual, consideramos que logran de paso, cuestionar en cierta medida la postura mercantil del arte, que se extiende por galerías y centros de arte ligadas a su comercialización. Podemos

consignar que las imágenes y la textualidad que aparecen en el espacio público han permitido generar un tipo de “escritura pública” y de convivencia que se da en la calle en circunstancias de protesta. Hay que señalar que los textos son eminentemente críticos hacia este otro que sustenta la normalidad vinculada al ordenamiento institucional, ligada a las diferencias de clases y privilegios.

Para finalizar, podemos afirmar que existen amplias relaciones desde la historia del arte, los movimientos y artistas citados con sus obras y como se van generando coincidencias semánticas indistintamente de la época en que se realizan las obras. Por otro lado, existe una apropiación por parte de los artistas y quienes se movilizan logrando generar archivos digitales colectivos, lo que permitió proteger y resguardar una memoria reciente que se dio durante el estallido social. Se puede afirmar que en las últimas tres décadas no se había producido una masividad en cuanto a la expresión artística en las calles, donde asistimos a activismos de expresión artística que dejan claro su intención política, con un trabajo intensivo en los territorios y el apoyo de comunidades organizadas que desarrollaron un papel de importante colaboración y protagonismo.

CAPÍTULO 3: PASTE-UP EN EL CENTRO CULTURAL GABRIELA MISTRAL (GAM) EN SANTIAGO DE CHILE ¹²

LA AGENCIA DE LAS CONTRANARRATIVAS EN EL ESPACIO PÚBLICO

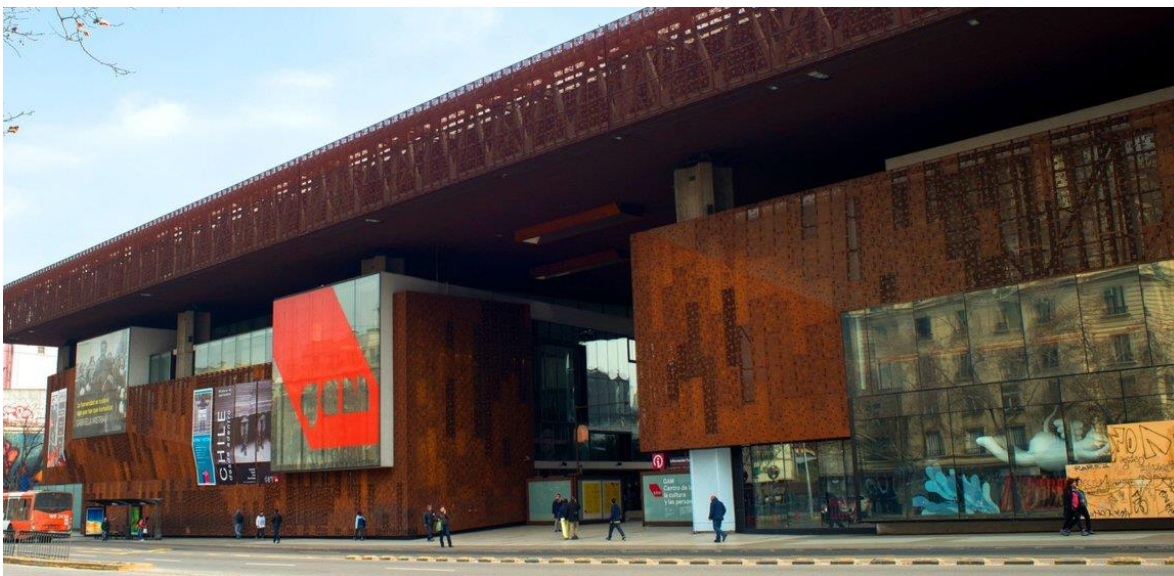


Imagen 51. Edificio GAM sin intervenir. GAM. 2020

¹² Una versión resumida de este texto se encuentra en Riquelme, M. (2021). Intervención con paste-up en los muros del centro cultural Gabriela Mistral en Santiago de Chile: un acercamiento a la resignificación del espacio público. *Revista Sonda*, 10, 127-142.

Al hablar del estallido social ocurrido en Chile en octubre de 2019 debemos referirnos necesariamente al edificio Gabriela Mistral, el cual ha sido objeto de un sinnúmero de inscripciones, tags y paste-up en un contexto en donde las movilizaciones sociales incrementaron su frecuencia, extensión, potencia y diversidad (Medel & Somma, 2016).

El Centro Cultural Gabriela Mistral [GAM], edificio patrimonial de la ciudad de Santiago de Chile, fue intervenido en distintas oportunidades a través de variadas formas de expresión artística durante el estallido social comenzado el 18 de octubre de 2019. Este capítulo da a conocer una intervención de **paste-up** realizada en dicho edificio. En ella se usaron once folios, a partir de los cuales se registran e interpretan las intervenciones realizadas por los transeúntes en estos paste-up. Las estrategias ciudadanas para expresarse han sido variadas, lo cual supone que los patrimonios empiezan a cuestionarse, convirtiéndose así en un espacio de memoria en constante disputa y también de conmemoración a través de las distintas manifestaciones artísticas. Todo ello en el contexto de un importante momento histórico.

El estallido social, como ya se mencionó, es gatillado por un alza de \$30¹³ en la tarifa del transporte público del tren subterráneo de Santiago (Metro), anunciada el 04 de octubre por el Ministerio de Transportes y Telecomunicaciones, junto a un aumento en las tarifas eléctricas de 9,2% a nivel nacional (Burgos, 07 de octubre 2019; Cooperativa.cl, 04 de octubre de 2019).

¹³ \$30 CLP es equivalente a aproximadamente US\$0,042, al 04 de octubre de 2019.

Lo anterior se traduce en que la ocupación del espacio público desde mediados de octubre (CNN Chile, 15 de octubre de 2019; Rincón, 15 de octubre de 2019), llega a su punto más alto el 17 y 18 del mismo mes, con jornadas de evasión masiva en el Metro de Santiago llevadas a cabo por estudiantes secundarios, y ulteriores manifestaciones en la Alameda Libertador Bernardo O’Higgins y en la Plaza Italia (Guerra, 17 de octubre de 2019; Rojas, 17 de octubre de 2019), situada en el centro de la ciudad. A eso de las 22:00 horas y por cadena nacional de televisión, el presidente de Chile, Sebastián Piñera, anuncia que se decreta el estado de emergencia, otorgando con ello legitimidad a las acciones que puedan ejercer las Fuerzas Armadas en el control del orden público en la Región Metropolitana. Esta medida resuena profundamente en el imaginario chileno, pues fue usada por la Dictadura Militar y había estado ausente durante los últimos treinta años, entendiendo que el propósito era detener una escalada en las movilizaciones. Sin embargo, con ello solo se consiguió profundizar el malestar social. A partir de aquí, la Plaza Italia o Plaza Baquedano, finalmente rebautizada como Plaza Dignidad, se constituirá en el epicentro de todas las movilizaciones. Decretándose estado de emergencia el 20 de octubre de 2019 (La Tercera, 27 de octubre de 2019).

En la ciudad de Santiago la calle principal nace en Plaza Dignidad, y lleva el nombre de Alameda Libertador Bernardo O’Higgins, lugar habitual de movilizaciones sociales. Durante el proceso del estallido, se produjeron cacerolazos, saqueos y múltiples tipos de inscripciones, performances y grafitis (La Tercera, 27 de octubre de 2019), que se transformaron en una estrategia contranarrativa en relación con el discurso oficial.

El 25 de octubre de 2019 se produjo la manifestación más grande que haya tenido lugar en Chile hasta la fecha, y en la que confluyeron en Plaza Dignidad aproximadamente 1.200.000 personas de modo espontáneo (BBC News Mundo, 26 de octubre de 2019).

1. TRES MOMENTOS DEL EDIFICIO GAM

1. Edificio UNCTAD III:

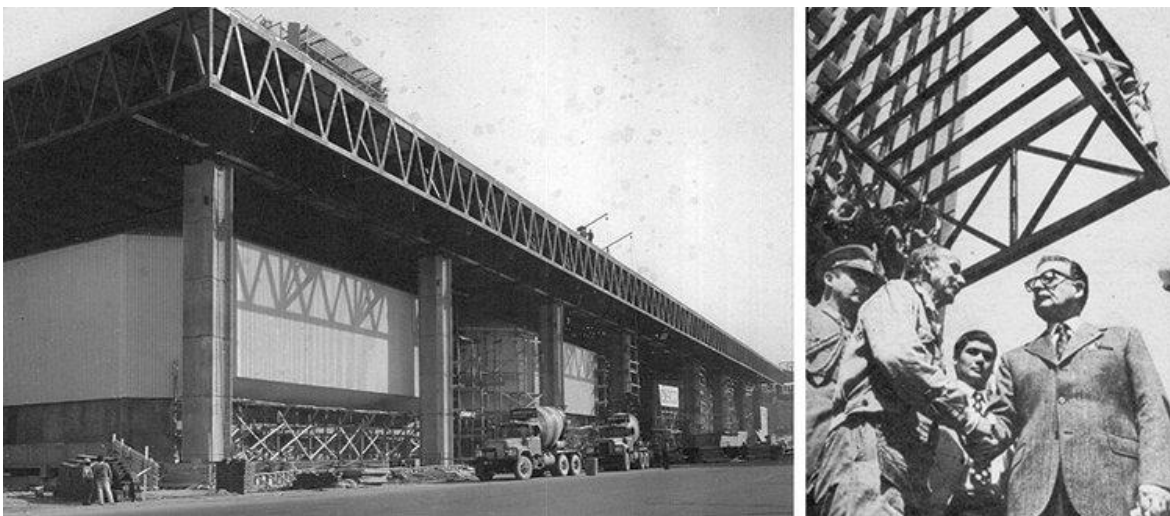


Imagen 52. Proceso de construcción UNCTAD III, fachada desde Av. Libertador Bernardo O'Higgins (izquierda). Salvador Allende saludando a un obrero quien participó en la construcción del edificio (derecha). Americacuadrado. 2018.

Entre los sitios más profusamente intervenidos con inscripciones durante el estallido social, se haya el edificio GAM, ubicado en la zona poniente del centro de la ciudad, a pasos de Plaza Dignidad, en la Alameda Libertador Bernardo O'Higgins. Este edificio se inaugura en 1972 y su diseño fue realizado por los arquitectos Juan Echenique y Miguel Lawner, con el nombre de Edificio UNCTAD III, como sede de la Tercera Conferencia Mundial de Comercio y Desarrollo de las Naciones Unidas. Detrás de su diseño y construcción había una gran fuerza política: la Unidad Popular, una coalición que aglutinó una serie agrupaciones sociales

y políticas, cuyo origen se remonta al año 1969, y que llevó a Salvador Allende a la presidencia de la República en las elecciones de 1970. Es el momento en que se consolida el movimiento moderno de la arquitectura, donde se recogía el concepto de núcleos urbanos, con áreas de esparcimiento básico y primarios, heredados de Le Corbusier. Se construye un mundo imaginado desde el espacio público, que buscaba hacer una gran revolución cultural en poco tiempo. Chile despertaba de este modo empatía mundial con un gobierno único en Latinoamérica como experiencia socialista, por lo cual Allende, quería dar cuenta de aquello, y que Chile era capaz de levantar un edificio de esta envergadura en el menor tiempo posible con la clase obrera chilena y con recursos limitados. Después que concluye la conferencia, y considerando necesario rendir tributo a la educación y a Gabriela Mistral, se le transfiere el edificio al Ministerio de Educación, asignándole el nombre de “Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral”.

Queremos que esa torre sea entregada, y así lo propondré, a las mujeres y a los niños chilenos, y queremos que esa placa sea la base material del gran Instituto Nacional de la Cultura (...) queremos que la cultura no sea el patrimonio de una elite, sino que a ella tengan acceso -y legítimo- las grandes masas preteridas y postergadas hasta ahora, fundamentalmente, los trabajadores de la tierra, de la usina, de las empresas o el litoral (Salvador Allende, Santiago de Chile, 17 de mayo de 1972).

2. Edificio Diego Portales:



Imagen 53. Militares en las afueras del edificio Diego Portales, 1973¹⁴.

Este centro cultural es considerado como un importante sitio de memoria, pues representa el legado de la incipiente república socialista que se dio a principios de los años '70 en Chile, presidida por Salvador Allende y que impulsaba un gobierno de los trabajadores.

Posterior al golpe de Estado de 1973, el edificio es rebautizado como Diego Portales (comerciante y político chileno del siglo XIX, representante del conservadurismo), convirtiéndose en sede de Gobierno durante la dictadura de Augusto Pinochet,

¹⁴ <https://www.gam.cl/en/about-us/infraestructure-gam/history/#lg=1&slide=1>

considerando que el poder ejecutivo no podía operar desde el palacio de la moneda, ya que había sido bombardeado e incendiado. A partir del decreto ley N°190, correspondiente al 10 de diciembre de 1973, se modifica el nombre al edificio, manteniéndose como sede del poder ejecutivo hasta el año 1981, incluyendo el poder legislativo, es decir, la Junta Militar de Gobierno. Junto con ello, Pinochet toma la decisión de clausurar el acceso público al edificio, transgrediendo el principio básico que lo sostenía: una arquitectura colectivamente imaginada, que se abría hacia la ciudad dialogando con el espacio público. Lo anterior, se mantuvo mientras duro la dictadura, destruyendo el nexo que existía entre artefacto y sociedad.

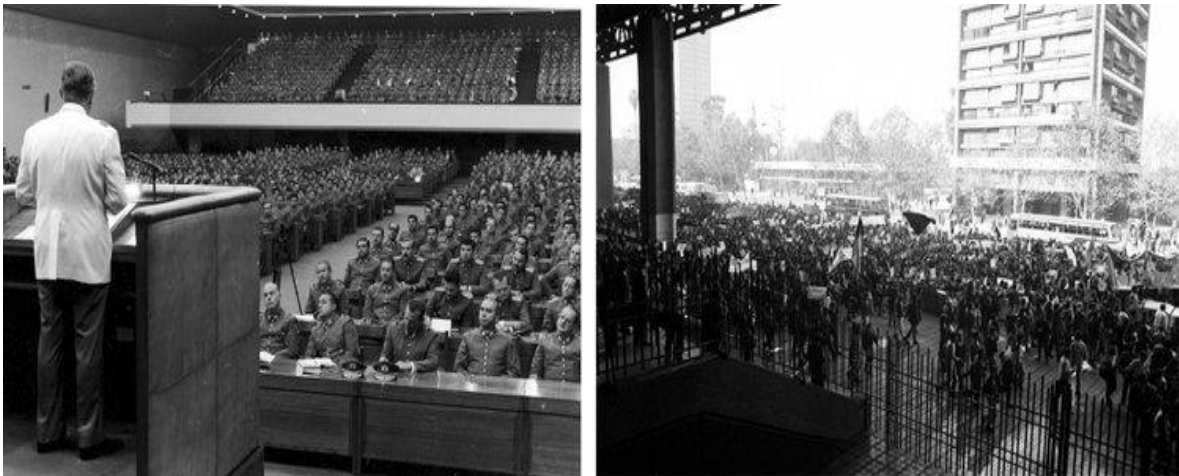


Imagen 54. Augusto Pinochet realizando un discurso en el salón plenario del edificio Diego Portales ante la Junta Militar de la época (izquierda). Manifestantes que reclaman fuera del edificio por el hallazgo de cuerpos de detenidos desaparecidos (derecha)¹⁵.

¹⁵ <https://americacuadrado.com/blog/2018/4/25/unctad-iii-gam-artefacto-de-memoria>

3. Centro Cultural Gabriela Mistral: GAM

Finalmente, el año 2010 se reinaugura como centro cultural con el nombre de la poetisa chilena Gabriela Mistral, fecha a partir de la cual también comienza a ser conocido como GAM.



Imagen 55. Centro cultural Gabriela Mistral, Santiago. Penarc. 2010.

El año 2006, durante el gobierno de Michelle Bachelet, se genera un gran incendio, en el ala oriente del edificio, lo que llevó a replantearse el destino final de este, por lo cual se decide reconstruirlo a partir de un comité interministerial que evaluara la zona dañada. Posteriormente, el año 2010, el edificio Diego Portales, se reinaugura como centro cultural, con el nombre de la poetisa chilena Gabriela Mistral, reivindicando los deseos de Salvador

Allende, como edificio que pone en valor la cultura al servicio de la comunidad. A partir de ahí comienza a ser conocido como GAM. Por lo tanto, este espacio se asienta en el imaginario social por la gran carga histórica que posee el centro de Santiago y especialmente la Alameda (Fernández-Droguett, 2015).

De esta manera, el edificio retorna a los usos ciudadanos como un gran centro cultural, que posee una capacidad para albergar 2000 personas, considerando que un 40% del edificio original fue dañado por el incendio. La propuesta arquitectónica ganadora se la adjudicó la oficina de arquitectura de Cristian Fernández y Lateral Arquitectura, logrando un resultado coherente con los orígenes del edificio, permitiendo el evitar esa separación binaria entre el espacio público y el edificio, donde los espacios del recorrido del ojo y el pie aparecen de modo natural y fluido, conjugándose de modo natural con la calle.

2. UN ACERCAMIENTO A LOS MUROS DEL GAM

La escritura es fundamentalmente una inscripción, un acto físico que es la base de la actividad literaria y simbólica

La escritura es un acto, performativo y situado

Johanna Druker (2013)

Este espacio, al asentarse en el imaginario social por la gran carga histórica que posee (Fernández-Droguett, 2015), se elige un lugar para ser intervenido, al constituir patrimonio y aparecer como un hito urbano, un espacio de poder usado para la interpelación subjetiva hacia las autoridades por parte de sectores disconformes con ellas (Borja, 2003; Borja & Muxí, 2003; Cruces, 1998). Las intervenciones en el edificio del GAM apuntan al pasado y a disidencias sistémicas comunes (Achugar, 2003), mostrándose como un lugar que está en permanente apropiación por parte de los movimientos y grupos sociales, que transforman el espacio público de modo circunstancial y pasajero- como señala Tartakowsky (2010)- logrando posicionar nuevos imaginarios que tensan la realidad y las representaciones dominantes. En este sentido, también aparecen y colisionan memorias oficiales nutridas por instituciones, incluso memorias subterráneas ocultas o prohibidas. A este respecto, al definir aquello que es común a un grupo, se refuerzan los sentimientos de pertenencia, pero al mismo tiempo esas memorias pasan a ser imposiciones que revisten formas específicas de dominación y de violencia simbólica (Da Silva Catela, 2010; Traverso, 2007). Lo anterior, se ha evidenciado en el espacio público chileno desde los tiempos de su fundación como territorio. Historia en la que destaca el relevante significado patrimonial del GAM, en tanto

fundante de un proyecto de república socialista, a la vez que representación de la casa-habitación de la dictadura durante 17 años, hasta convertirse en un edificio abierto a la principal arteria de la capital de Chile.

Por otra parte, es importante señalar que, tanto en el GAM como en sus alrededores, la irrupción del estallido social como fenómeno iconoclasta y violento se inscribe en el ámbito de las imágenes, de la inscripción en la calle, a la vez que en la esfera de lo sociopolítico. Con una performatividad que se traduce en una aguda crítica a la representación del patrimonio, como una respuesta ciudadana que instala una nueva memoria que podría llenar las expectativas de una realidad que está en transformación. Es necesario señalar que las crecientes desigualdades en los procesos de formación y apropiación del patrimonio cultural implican conocerlo “como un espacio de lucha material entre las clases, las etnias y los grupos de las sociedades contemporáneas” (García Canclini, 1999, p. 18). En esta línea, se debe destacar que el valor de lo patrimonial, como apuntan Ballart et al. (1996), es un concepto relativo, que depende de la percepción y comportamiento humanos, poseyendo referencias históricas, intelectuales, culturales y psicológicas. Ahora bien, en la coyuntura particular del GAM, no solo el patrimonio es sometido a revisión, sino que también el espacio público es impugnado y subvertido, considerando que la comprensión del presente es diversa y distinta hasta antes del 18 de octubre de 2019, lo que implicará inevitablemente una reelaboración de estos aspectos en relación con sus usos y significados.

La reescritura, o palimpsesto, se utiliza como estrategia de superposición y montaje. Este concepto- tomado de las ciencias y difundido con De Quincey (1845)-, viene del latín

palimpsestos, que a su vez deriva del griego clásico παλίμψηστος, y que se refiere a la repetición o palín, “otra vez”. Palimpsesto que también alude al “rascar”. Así, nos referimos a un manuscrito que posee huellas de una escritura anterior, que no ha podido borrarse en su totalidad y que puede rastrearse y reconstruirse. En los muros del GAM abundan palimpsestos que se reescriben, pero que lo hacen desde la imagen, es decir, imagen sobre imagen, así como paste-up sobre paste-up, y textos que se van sedimentado a partir del recorrido visual del muro. De esta manera, se manifiestan diversas contranarrativas que recogen el malestar ciudadano. Es así como se observa una incipiente construcción de un imaginario alusivo a la represión hacia civiles por parte de las fuerzas policiales, las que además actuaron haciendo desaparecer gente en las movilizaciones. En ellos se cita a la ONU y se invita a quemarla, en una evocación casi objetual, y se pone atención al proceso constituyente escribiendo la palabra “apruebo”, apoyando la propuesta de redactar una nueva constitución que rijan al país, lo cual sería dirimido a través de un plebiscito.



Imagen 56. Fachada Centro Cultural GAM. Autor. 2021.



Imagen 57. Fachada del Centro Cultural GAM. Correa. 2019.

La yuxtaposición de palabra e imagen nos muestra un resumen de lo ocurrido hasta noviembre de 2019 en los paredes del GAM, donde los registros que se observan día tras día son realizados por el transeunte, pero asimismo por agrupaciones independientes, colectivos anarquistas y organizaciones políticas que, entre otros motivos y exigencias sociales, plantean equidad, justicia social y aclaración de crímenes recientes, como el Camilo Catrillanca, perteneciente al pueblo mapuche, acaecido el 8 de noviembre de 2018 en Temocuicui, Región de La Araucanía, a manos de Carabineros de Chile (policía uniformada) (Sepúlveda, 2018).



Imagen 58. Fachada del Centro Cultural GAM. GAM. 2019.

La fachada sur del GAM muestra una serie de artefactos y paste-up, que aluden a la lucha callejera, la educación feminista, y, en la zona central, escudos que reproducen los que

empleó “la primera línea”, llamada así porque se refiere a quienes se encontraban en la primera línea del enfrentamiento con las fuerzas policiales en las manifestaciones. Aparece el nombre de Camilo Catrillanca, asesinado por Carabineros. También hay imágenes alusivas al presidente Sebastián Piñera.



Imagen 59. Fachada Centro Cultural GAM. Agencia Uno. 2020.



Imagen 60. "No los perdones, saben perfecto lo que hacen", Paste-up fachada muro Centro Cultural GAM. Caiozzama. 2020.



Imagen 61. Paste-up fachada muro GAM. Intervención ciudadana sobre la obra de Caiozzama a modo de palimpsesto, acción recurrente en los muros del GAM. GAM. 2020.

Las intervenciones ciudadanas que se aprecian son a modo de palimpsestos y de pastiche pictórico, las que crean una gramática o sintaxis visual que se modifica capa sobre capa, con los vestigios de pinturas anteriores y zonas de papel ajado y superpuesto. La mayoría alude a los aparatos represivos y a líneas de interés ideológico del estallido. Las intervenciones en los muros, aunque borradas, no pueden ocultar la realidad que la gente experimenta como sujeto de la misma, y son recurrentes. Encontramos un paste-up de Caiozzama, artista chileno, que en su discurso de resistencia aborda el imaginario represivo que se construye en la calle a partir del estallido social en Chile y que forma parte de una larga lista de atropellos y asesinatos. La cita bíblica que aparece en Lucas 23:34, donde Jesús dijo: “Padre, perdónalos, porque no saben lo que hacen”, es parafraseada, denotando y

connotando la responsabilidad que le cabe a Carabineros en el ejercicio de la violencia y la represión hacia los civiles, como así también la conciencia que ellos mismos tienen de lo que están haciendo.

Al observar los muros, la conducta colectiva cobra gran fuerza, trayéndonos a la memoria aquella frase de Foucault (1980, p. 95), “donde hay poder hay resistencia”. Aquí, el concepto de poder hace referencia a una gran red de acción en que se observa el cruce entre distintas instituciones, saberes, técnicas e individuos para construir un cierto tipo de sujeto. Se puede afirmar que esa resistencia se da en la calle como acto performativo y practica artística, como contranarrativa, con el paste-up, el grafiti, y diversos tags que van saturando diversos edificios aledaños y emblemáticos, como el edificio del Colegio de Arquitectos de Chile, obra de Luciano Kulczewski, cuya construcción data del año 1920.



Imagen 62. Fachada del Colegio de Arquitectos tras el estallido social. EMOL. 2022.



Imagen 63. Fachada Centro Cultural GAM. Autor. 2021.

Los palimpsestos también se plantean desde las convocatorias feministas, y se discuten desde el dolor y la pérdida, desde la memoria de quien desaparece. Constatamos que la memoria se va sedimentando y va adquiriendo ciertos grados de especialidad en los denominados lugares de memoria (Nora, 2009) En este sentido, el GAM se transforma en un espacio entendido como dispositivo, que se encarga de acoger distintos tipos de experiencias que van quedando escritas, dibujadas y expresadas a partir de diversas inscripciones, y en las cuales conviven múltiples temporalidades a modo de un mosaico que va entrelazando las imágenes en un espacio público, y donde va adquiriendo unidad, coherencia y orden como en una gran composición colectiva, generando una nueva forma de construcción epistémica a partir de la imagen y la yuxtaposición.

Es sabido que el estallido social en Chile dejó víctimas de trauma ocular, otras lesiones, y muertes. En los muros se ven pegatinas que aluden a la violencia y a la pérdida, un muro que se transfigura, como diría Diamela Eltit, en una zona de dolor (Barrientos, 2017). En las paredes del GAM se resignifica el dolor a partir de la imagen.

Con ello se rompe la solemnidad del poder y se instala la protesta contra ese poder. Así como las leyes, de igual manera la ciudad se transforma en performativa (Butler, 2002). Aparecen impresas las caras de algunas víctimas de la violencia de género, cuyos crímenes aún se hallan impunes. Al respecto, resulta pertinente citar aquí las palabras de Blair (2002, p. 9): “la narrativa histórica y la palabra, como mecanismo de expresión de esas narrativas de la memoria, son entonces una vía para poner el dolor en la escena pública”. No es solamente el dolor el que se visibiliza de cara a la calle, sino que también es la rabia, expresión de una acumulación de hastío colectivo. Las intervenciones nacen como oposiciones marginales, en el sentido en que lo señala Richards (1986), al analizar el arte en Chile durante la Dictadura Militar, desde una posición, en términos culturales, contraria al modelo de la época, en la resistencia, dejando fuera de los circuitos de aceptación del modelo cultural a muchos artistas. Richards es parte de una generación que da cuenta de una presencia en Chile del activismo político, donde se emplea el arte como estrategia para denunciar, permear un sistema que impide y clausura toda forma de expresión estética, entendiendo que se vivía en dictadura. Hoy día el discurso en la calle tiene por característica fundamental expresiones de artistas jóvenes que comienzan a formar parte del movimiento social, que toman distancia de los partidos políticos y que se identifican con demandas que tienen relación con diversos tipos de reivindicaciones, logrando visibilizar sus inquietudes a

partir de internet y plataformas digitales, considerando que se ha vivido en Chile un creciente clima de indignación y descontento, que se ha ido instalando desde la calle como posicionamiento estético político a partir de la inscripción y la imagen.

3. INTERVENCIÓN CON PASTE-UP EN EL GAM

En este contexto, se realiza una investigación centrada en una intervención hecha con 11 folios, formato A4, pegados a modo de paste-up en los muros del GAM, cada uno de los cuales emplaza al transeúnte con diversas preguntas y/o afirmaciones para que libremente los intervenga. Esta intervención se lleva a cabo en el contexto de un estallido social activo, que no ha dejado de levantar instancias para las demandas sociales, históricas y políticas que han surgido de las bases de la sociedad chilena.

La motivación para investigar en este ámbito surge a partir del interés que suscitan las intervenciones aparecidas en los muros de la ciudad de Santiago de Chile, tanto desde el punto de vista estético, como por sus evidentes significados sociopolíticos y la manera en que la calle se resignifica y entra en disputa con un Estado oficial que percibe el espacio público como un bien privado y monolítico.

Por otra parte, hay también interés por rastrear la opinión de la gente acerca de algunos aspectos relacionados con la visión política de los monumentos históricos, para contrastarla con la mirada del patrimonio que se tiene desde el Estado, una visión que legitima los discursos dominantes, de larga data, y que se vincula con la clase hegemónica (Boccaro & Ayala, 2011), que sigue definiendo las normas a seguir en cuanto a la materialidad del espacio público y respecto a cómo este debe ser leído.

Se busca con esto vincular la intervención con los transeúntes, que son impelidos a cuestionarse desde el espacio público y a replantearse tanto lo político-contextual como lo artístico. Así, se abre un espacio de debate en donde, frente a las preguntas y frases

planteadas en los folios, las personas reaccionan recurriendo al rayado o a la escritura, en ocasiones deconstruyendo los discursos hegemónicos, o bien responden desde el malestar ciudadano, participando incluso de modo inesperado, destruyendo o vandalizando la intervención.

4. MARCO METODOLÓGICO

El trabajo de intervención realizado en el muro sur del edificio del GAM comienza el 11 de julio de 2021 con la aplicación de paste-up de 11 folios, y se da por terminado el 18 de julio.

Se realizó un seguimiento a partir de registros fotográficos de las intervenciones ciudadanas a los folios, a modo de *work in progress*. Estas tomas fotográficas responden a planos particulares y generales del muro, detallándose la fachada principal del edificio.

La interpretación hecha se centra en los 11 folios desplegados, los cuales poseían textos alusivos al estallido social y que funcionaron como narrativas superpuestas a otras contranarrativas o inscripciones en las paredes. Situados en un contexto de espacio público, de una muralla expuesta a los azares del deambular y al recorrido que realizan las personas diariamente por la Alameda. En este sentido, los folios apuntaban a interpelar a los transeúntes en cuanto a la explicitación de narrativas alternativas a las oficiales o contranarrativas, buscando el cuestionamiento referente a temas como patrimonio, identidad, memoria histórica y construcción del espacio público.

Las preguntas y frases planteadas en los folios se han interpretado utilizando análisis de contenido cualitativo, con cuatro categorías preestablecidas, en función de lo anteriormente mencionado: Memoria histórica, Arte y contexto, Narrativa identitaria, y Espacio público.

En lo que se sigue, se detallan los textos escritos en cada uno de los folios, según cada una de las categorías:

I. Memoria histórica:

1. ¿Quién fue el general Manuel Baquedano?
2. ¿Quién fue doña Gabriela Mistral?
3. ¿Quiénes crees tú deberían ser los/as nuevos próceres?
4. ¿Qué nombre te parece más adecuado?:
 - i. Plaza Italia...
 - ii. Plaza Baquedano...
 - iii. Plaza Dignidad...
 - iv. Otro...
5. ¿Los monumentos de “los próceres de la patria” deben continuar ocupando espacios en calles y plazas públicas?

II. Arte y contexto

6. ¿Quiénes son las/os artistas que pintan la calle?
7. ¿Crees que los rayados en las paredes son arte?
8. ¿Son los muros un lugar de expresión artística?

III. Narrativa identitaria

9. ¿Las/os chilenos somos mestizos/as?

IV. Espacio público

10. ¿De qué manera participan nuestros cuerpos en la configuración del espacio público?

11. ¿Qué significa el espacio público hoy?

Las preguntas y frases fueron elaboradas considerando, por una parte, la evolución política desde el comienzo del estallido social y, por otra, la constatación de un descontento derivado de ciertas diferencias sociales que a lo largo de los años se fueron profundizando, como asimismo una fuerte crítica al modelo económico y al cuestionamiento (desde el inicio de las movilizaciones) de las representaciones que simbolizan el espacio público como hitos permanentes y duraderos vinculados a la memoria colectiva, y que han sido puestos en entredicho a través de acciones de iconoclasia concreta y performatividad vandálica. Todo esto, en medio de un ambiente de desconfianza generalizada hacia las instituciones relacionadas con el Gobierno y la política en general (Garcés, 2020; Jiménez-Yáñez, 2020; Mayol, 2019; Morales, 2020).

Con respecto al germen de la movilización iniciada en octubre de 2019, debemos remontarnos a las movilizaciones estudiantiles que tuvieron lugar el año 2011, en donde se desarrollaron manifestaciones ciudadanas que levantaban distintas demandas sociales. En estos contextos, los contenidos que se dan en las prácticas socioespaciales y artísticas se dan a conocer mediante contranarrativas en el espacio público, las cuales cuestionan las

ideas “oficialmente” construidas acerca del Estado, la memoria histórica y la identidad, en gran medida a partir de figuras portadoras de estos simbolismos.

Respecto de las representaciones que simbolizan el espacio público en la forma de hitos permanentes vinculados a la memoria colectiva, destaca que en Plaza Dignidad tiene lugar la procerización de la figura del general Manuel Baquedano, con su escultura ecuestre instalada allí, la que resume y encarna los valores del ejército en la llamada Guerra del Pacífico y que simboliza la construcción de la identidad mestiza, puesto que en Chile no se reconoce la negritud, ni el indigenismo, ni tampoco el mestizaje (Tijoux, 2017). De aquí, que la validación de los pueblos originarios tiene como promotor o agente a la movilización misma. Por otra parte, ciertos intelectuales empiezan a reconocer una identidad colectiva, y erigen discursos críticos que ponen en cuestión aquellos imaginarios que corresponden a prácticas dominantes que han jerarquizado las diferencias culturales, asumiendo una posición política en el espacio público (Oliva, 2017).

Por otro lado, la figura de la poetisa Gabriela Mistral aparece durante el estallido, surgiendo como ejercicio de memoria ciudadana, toda vez que ella ha dejado un legado político desde su ejercicio intelectual en Chile y el extranjero. Cabe destacar que fue una mujer de una gran influencia en el ámbito de la educación de otros países, como México, y que en su época no tuvo el justo reconocimiento en su propio país.

Finalmente, las preguntas formuladas acerca de artistas e intervenciones en las paredes como superposiciones de lenguajes que “quieren decir algo”, son importantes en

la investigación, considerando que el espacio público se convierte en un *lugar otro* tras ser intervenido.

5. ANÁLISIS Y RESULTADOS

En lo que sigue, se presenta el análisis de las intervenciones realizadas por los transeúntes a los 11 folios, de acuerdo con las categorías ya mencionadas.

I. Memoria histórica

1. ¿Quién fue Manuel Baquedano?

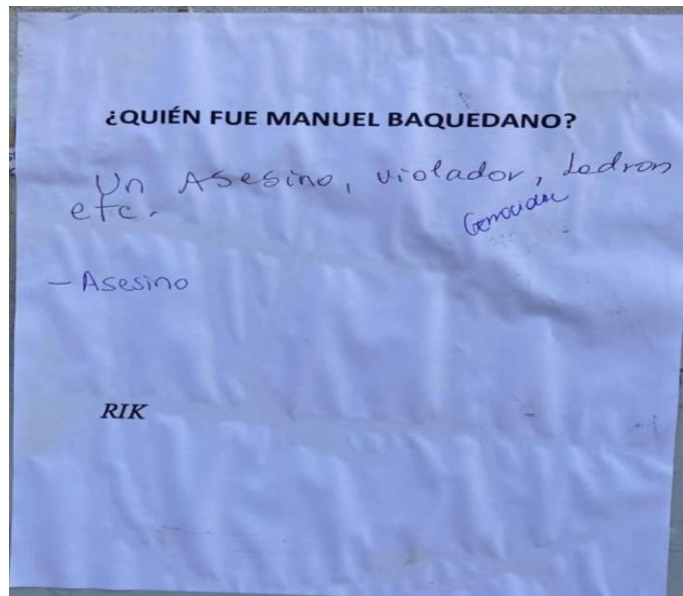


Imagen 64. Folio 1. Muro GAM. Autor. Julio 2021.

Como se aprecia en el folio 1, la figura del general Baquedano es cuestionada por ser militar, y se la socia con la imagen oficial del héroe patrio. Se le cuestiona su participación y accionar como general de brigada del Ejército de Chile en 1869 conduciendo las tropas en la llamada “Pacificación de la Araucanía”, la que en última instancia constituyó una gran masacre del pueblo Mapuche.

En el folio presentado, las intervenciones lo definen como: “un asesino, violador, ladrón, cobarde”. Si bien no existen pruebas históricas, ni fuentes que den cuenta de su participación directa en la masacre contra los Mapuche, según Peralta (2021) sí participó como mando directo en la mencionada campaña, siendo ascendido más tarde a coronel, razón por la cual se le ve como responsable de la masacre y es definido como asesino, como se pudo apreciar en las intervenciones a los folios por parte de los transeúntes.

Es necesario consignar que durante el estallido se profundizó la percepción negativa hacia los militares y las fuerzas de orden, como también hacia los actuales procesos de militarización de la Araucanía, los cuales en el imaginario colectivo son representados por la figura del general Baquedano. Estas intervenciones ofrecen evidencia de una ciudadanía mucho más crítica respecto de los legados históricos impuestos por el discurso oficial, y que desarticula la mirada colonial y militar fijada como verdad histórica hasta el presente.

2. ¿Quién fue Gabriela Mistral?

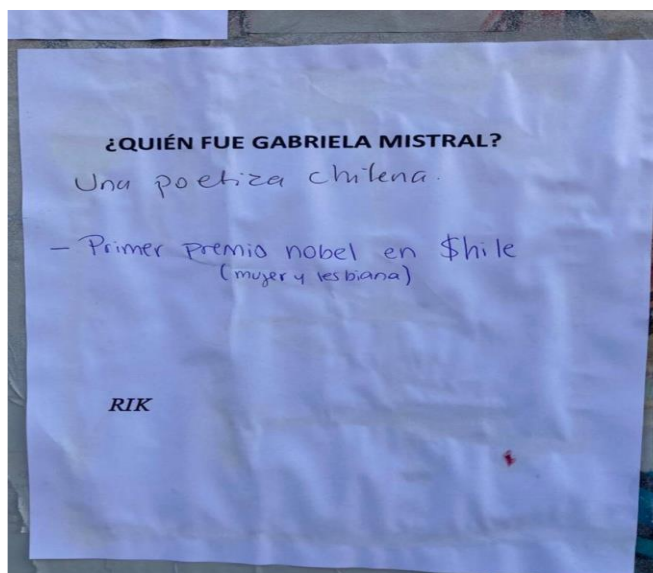


Imagen 65. Folio 2. Muro GAM. Autor. Julio 2021.

Esta pregunta formulada en el folio 2 se plantea tomando en consideración que el Centro Cultural lleva el nombre de la poetisa. Se constata el reconocimiento de su legado.

Este el folio es intervenido con frases tales como: “Una poetisa chilena y primer premio Nobel de Chile”, entre paréntesis “mujer y lesbiana”. Esto último destaca su pertenencia a cierta minoría, a aquellos que no han tenido voz, haciéndola de este modo parte del movimiento social.

En otra intervención del mismo folio apreciamos la frase “Primer Premio Nobel en \$hile”, cuyo signo peso sustituyendo la letra C pone de relieve la oposición al modelo económico de tipo neoliberal.

A modo de complemento, la imagen de abajo, obra del ilustrador Fab Ciruolo en un muro del GAM- el cual emplea una combinación de dibujo a mano alzada, fotomontajes, y texturas para realizar su obra- muestra a una Gabriela Mistral resignificada, a quien se le han integrado muchos símbolos de la revuelta: la constitución en su mano derecha, la bandera chilena negra en clave anarquista en la izquierda, el pañuelo verde pro aborto parte del movimiento feminista y una camiseta blanca con parte de la letra de la canción “We are sudamerican rockers” del grupo Los Prisioneros, conocidos por sus letras contestatarias en los años de la dictadura.



Imagen 66. Gabriela Mistral. Miranda Vega. 2019.

3. ¿Quiénes deberían ser los/as nuevos próceres?

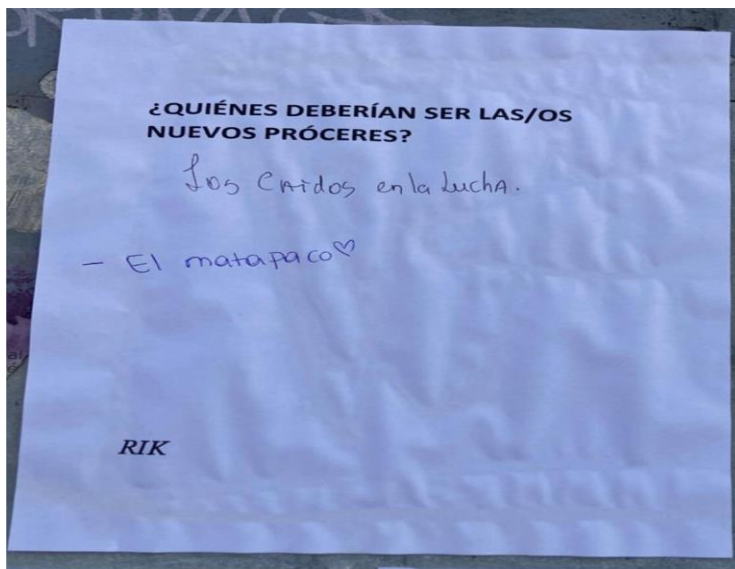


Imagen 67. Folio 3. Muro GAM. Autor. Julio 2021.

En la primera intervención de este tercer folio se hace referencia a “los caídos en la lucha”, apuntando a quienes fueron asesinados por agentes del Estado y a los que se encuentran privados de libertad a raíz de su supuesta participación en los desmanes acaecidos en los días del estallido social.

La segunda intervención nombra al “perro matapaco”, a lo que se le agrega el dibujo de un corazón como símbolo de cariño. Esta intervención pone en escena a un perro que circulaba en las inmediaciones de la Universidad de Santiago de Chile. Este perro estuvo junto a los estudiantes en las manifestaciones, siendo visto como un compañero de lucha que enfrentaba y atacaba ferozmente a la policía¹⁶ encargada de la represión. Es necesario resaltar el casi inédito deseo de procerizar un perro en este intento de recuperar la memoria

¹⁶ Apodados “pacos”, de ahí su nombre “Matapacos”.

de otro modo, e igualmente necesario. Este perro “matapaco” así considerado se convierte en una apropiación cultural, con lo que se refuerza el sentido de lo colectivo desde la idea de la resistencia de un pueblo que lucha. Hay que aclarar que, en Chile, se le llama “pacos” a los miembros de la fuerza policial, conocida oficialmente como la institución de Carabineros.



Imagen 68. El Matapacos, GAM. Caiozzama. 2019.

En esta imagen de los muros del GAM, el perro Matapacos se transforma en toda una imagen icónica de la protesta. Sobré él se observa un ángel que porta una constitución. Quien se encarga de incorporarla a este nuevo imaginario en los muros es Caiozzama (Claudio Caiozzi, citado anteriormente), el cual a partir de murales y paste-up realiza este

tipo de obras en formato digital mezclando imágenes recuperadas de la historia del arte, generando así una narrativa de la imagen que incluye el texto como inscripción y enunciado político.

4. ¿Qué nombre te parece mejor?

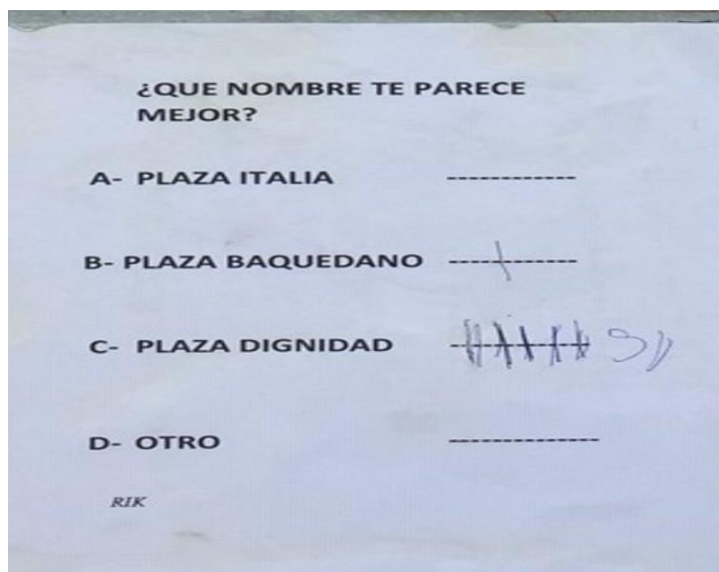


Imagen 69. Folio 4. Muro GAM. Autor. Julio 2021.

En este folio 4, la pregunta se centra en el nombre de un espacio altamente disputado durante las manifestaciones, la Plaza Italia, también denominada Baquedano. Destaca, que no hubo ninguna opción por el nombre de Plaza Italia, que es el nombre original de este lugar, derivado dicho nombre del hecho de que allí se instaló primeramente una escultura donada por el Gobierno Italiano en 1900, escultura de un león y un ángel que representaban a la libertad. Posteriormente dicha escultura fue cambiada de lugar para colocar en su reemplazo la escultura del general Baquedano, cambiando su nombre.

La mayor parte de las opciones eligen el nombre de Plaza Dignidad, que es el nombre que se le entrega al lugar de reunión y manifestación a partir del estallido social, mediante el cual, se le resignifica. La opción del general Baquedano, en cambio, solo es señalada una vez. Una figura que es parte de la memoria oficial impuesta, ya que representa la procerización militar intervencionista, la impronta del gobierno dictatorial del general Pinochet, como se mencionó anteriormente.

En el transcurso del estallido social se estrena y se inaugura una nueva manera de experimentar la conmemoración, como así mismo el espacio físico donde se conmemora. De este modo, el nombre de Plaza Dignidad emerge en medio de la movilización social misma, reivindicando la voz silenciada del ideario de un pueblo que levanta la dignidad como un valor que construye un relato de contenidos esenciales que cruzan transversalmente a la sociedad civil y que involucra, entre otras cuestiones, las ideas de justicia e igualdad.

5. ¿Los monumentos de “los próceres de la patria” deben seguir estando en calles y plazas públicas?

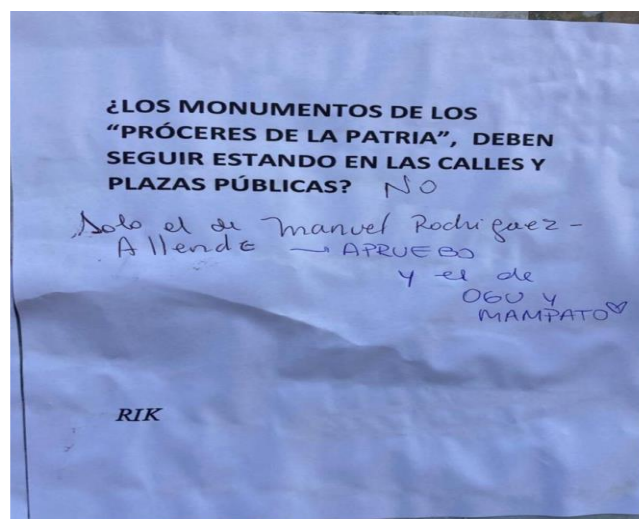


Imagen 70. Folio 5. Muro GAM. Autor. Julio 2021.

Es relevante considerar que los monumentos son establecidos con el fin de recordar, de conservar la memoria. Cuando son erigidos, se pretende darle al prócer un lugar en la historia (Cornejos, 2016).

Aquí aparece una negación con toda la fuerza, escrita con mayúscula y que recuerda la opción “No” que ganó en el referéndum del año 1988, con el cual concluye el gobierno de Augusto Pinochet y comienza la transición a la democracia, lo cual implica una resignificación de lo conmemorable. La negación también implica el rechazo hacia la construcción oficial de lo que significa un “prócer” y su asociación con “la patria” como una instaurada desde las esferas de poder, y sentida como ajena en tanto identidad para muchos. Esta negación, se liga con contranarrativas, que buscan tanto el quitar el lugar de héroes en la historia a aquellos que son levantados como tales por el discurso oficial y dominante (como en el caso de Manuel Baquedano), planteando “solo”- tal y como menciona el texto, sin dar alternativas- a figuras de la historia de Chile que encarnan los valores asociados al estallido.

En la siguiente frase escrita se señala: “solo el de Manuel Rodríguez”, figura de la historia de Chile y personaje popular conocido como “el guerrillero” en el contexto de las luchas por la independencia. En el imaginario de la calle se le considera un héroe o un prócer, de allí su importancia. Un personaje que va a contracorriente, que valida y reafirma la figura del héroe que busca otro tipo de Estado.

A continuación, en la oración siguiente, se recupera el nombre del presidente Salvador Allende, presidente socialista muerto en medio del bombardeo a La Moneda, el Palacio de Gobierno, el 11 de septiembre de 1973, que es cuando comienza el Golpe Militar

contra el gobierno legítimamente establecido. De este modo, Allende se constituye en la figura del presidente mártir.

El término “apruebo”, que aparece seguidamente, apunta al plebiscito en que el pueblo decidirá si desea o no una nueva Constitución para Chile, señalándola en la intervención de este folio como una opción necesaria.

Finalmente, se agrega como próceres a “Ogú y Mampato”. Mampato es el título de un personaje y de una historieta chilena creada en la década del '70. Ogú, un hombre de la época de las cavernas que establece amistad con Mampato, quien viaja a distintas épocas sirviéndose de su “cinto espacio-temporal”, un cinturón que le sirve para ello. Sus aventuras calaron hondo en la educación de los niños y constituyeron una recuperación de la memoria cultural y un importante hito en el desarrollo de la literatura de divulgación.

En resumen, la **categoría de Memoria histórica**, muestra claramente la construcción de contranarrativas ligadas a discursos que buscan resignificarla, integrando nuevos elementos y apropiándose de figuras históricas que se asocian a los ideales por los que se luchan en el estallido. En la misma línea, esta resignificación también se acompaña de cambios y negaciones de aquellas figuras históricas que se sienten impuestas por el discurso dominante, y que representarían valores militares y neoliberales.

II. Arte y contexto

6. ¿Quiénes son las/os artistas que pintan la calle?

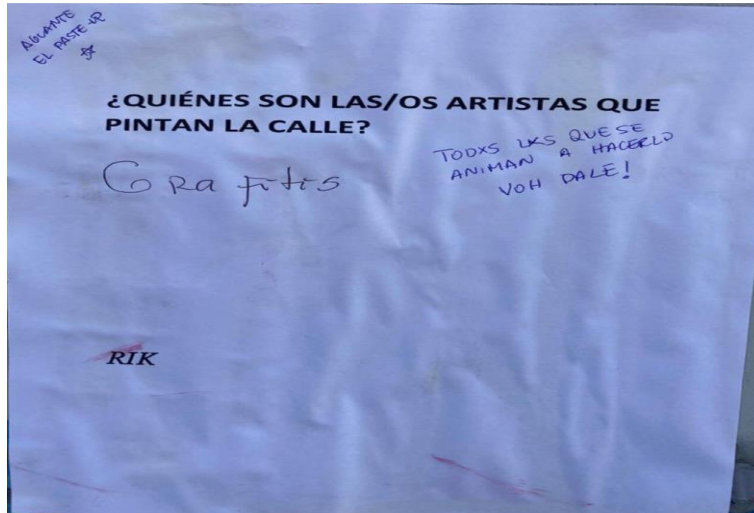


Imagen 71. Folio 6. Muro GAM. Autor. Julio 2021.

Esta pregunta, busca elicitare en los transeúntes respuestas relacionadas con las intervenciones visuales en el espacio público. Aquí, se afirma que “todxs lxs que se animan a hacerlo” serían los artistas que pintan la calle, reivindicando el paste-up que puede darse en distintos formatos, medios, o contextos. Con el uso de la “X” claramente se está reivindicando el lenguaje inclusivo, y el hecho de que “todxs”, sin distingo de género, pueden participar, apelando de este modo a la utilización del espacio público de forma democrática. No hay una validación de algún artista en concreto, o de un ideal de artista que cope el imaginario común, o de quienes se vinculen al circuito oficial de museos y galerías. Son los ciudadanos los artistas.

En relación a la respuesta “grafitis”, en un contexto donde confluyen distintas expresiones, pero en que existe un predominio de esta clase de intervenciones, podemos

afirmar que es una práctica discursiva que como soporte de escritura emplea una superficie que no está destinada para dicho fin, distinguiéndola de otras clases de inscripciones¹⁷ (Gándara, 2002).

7. ¿Crees que los rayados en los muros son arte?

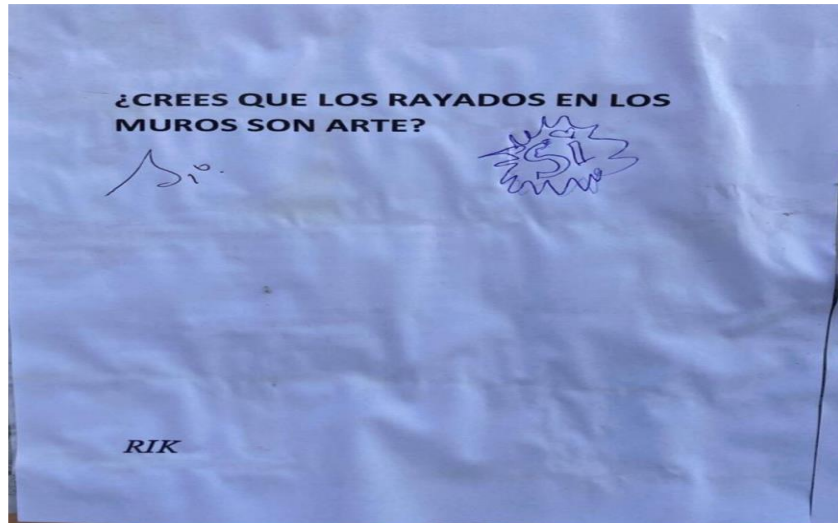


Imagen 72. Folio 7. Muro GAM. Autor. Julio 2021.

No habiendo especificado ningún tipo de alternativas frente a esta pregunta, las respuestas son inequívocas: “Sí”. El GAM exhibe una serie de grafitis, la mayoría de ellos paste-up, que son textos a modo de palimpsestos. Se aprecia una insistencia o reiteración, ya sea de demandas sociales o de quejas contra el sistema, por medio de imágenes iconográficas o expresiones textuales, como, por ejemplo: “hasta que la dignidad se haga costumbre”. De esta manera, en la misma línea que el folio anterior, vuelve a identificarse a

¹⁷ Pancartas, carteles publicitarios o carteleras públicas.

los ciudadanos como artistas, y a las manifestaciones visuales en los muros, como arte, que, en el caso de este folio, no se daba por sentado, a diferencia del anterior.

8. ¿Los muros son un lugar de expresión artística?

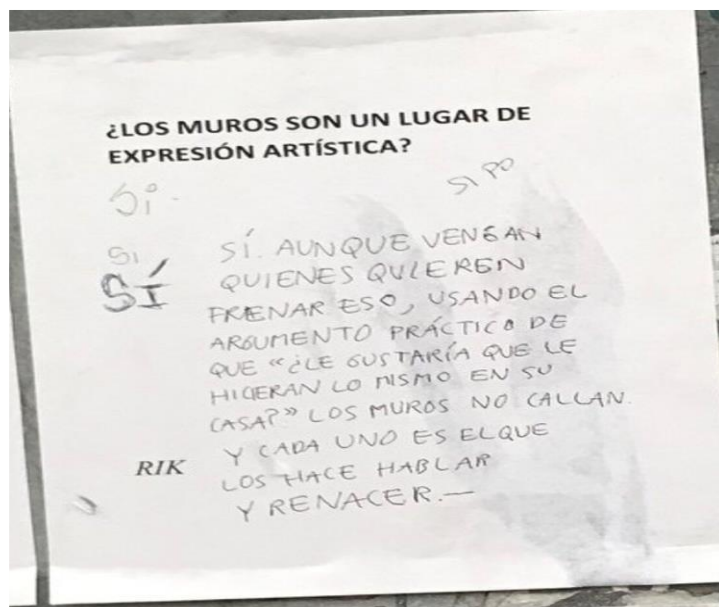


Imagen 73. Folio 8. Muro GAM. Autor. Julio 2021.

Como vemos, en la intervención de este folio se admite que los muros son un lugar de expresión artística, concepto este que no está definido a priori. Uno de los mensajes remarca el uso del muro como espacio de inscripción y testimonio, cuya intervención lo “hace hablar y renacer”. Se observa una mirada diferente en torno a lo privado, entendiéndose el rayar los muros como un acto legítimo. En tal sentido, las acciones que se llevan a cabo en el espacio público dejan signos visibles y configuran una forma concreta de usar y construir la ciudad (Aliste, 2008).

La frase “aunque vengan quienes quieren frenar eso”, que aparece al principio de la intervención, supone una tensión entre quienes rayan los muros y aquellos que no admiten

que esto se haga, frente a lo cual se afirma que: “los muros no callan”, evidenciando así la resistencia frente al intento de silenciar las contranarrativas ciudadanas.

En resumen, la categoría **Arte y contexto**, liga inextricablemente el arte a la manifestación y a la expresión ciudadana. En este sentido, los artistas son los ciudadanos que se manifiestan, y el arte, es la expresión en los muros de esta manifestación, construyendo el espacio público como un espacio vivo y en constante evolución.

III. Narrativa identitaria

9. ¿Las/os chilenos somos mestizos/as?

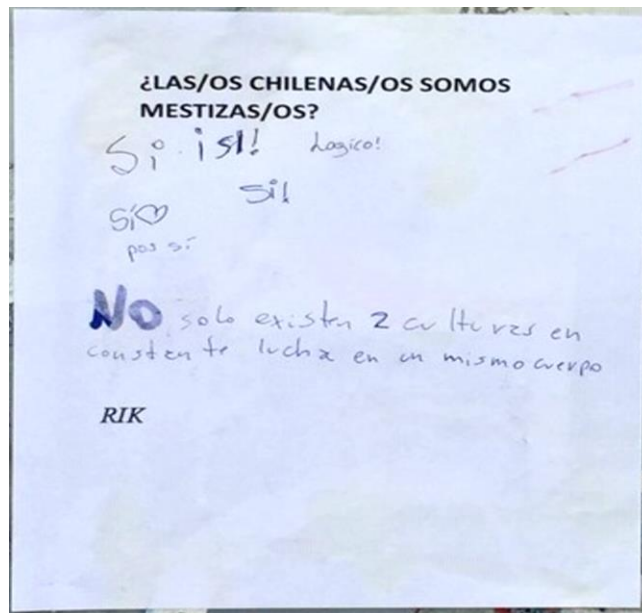


Imagen 74. Folio 9. Muro GAM. Autor. Julio 2021.

Acá aparece un reconocimiento del mestizaje, acompañado del adverbio de afirmación “sí”, categórico. Poco más abajo está escrito: “no, solo existen 2 culturas en constante lucha que están en el mismo cuerpo”. Se puede deducir que la matriz hispano-

indígena define una particular forma de percibir el mundo y su cultura. Por lo tanto, la hibridación y lo extranjero alienante dificultan el reconocimiento del chileno-mestizo, su figura étnica ligada a una acendrada creencia en lo blanco como rasgo propio y en un falso exitismo, alentado este último por un modelo económico que, además, actúa invisibilizando gran parte de muchos aspectos y características de la vida ciudadana.

La categoría de **Narrativa identitaria** indicaría a través de este folio un claro reconocimiento del mestizaje, ya sea de manera de construcción identitaria más o menos integrada, rompiendo con el ideal de la blanquitud chilena (Tijoux, 2017), o desde una mirada crítica, estresando el concepto, en términos de cuestionar una integración real, pero sin invisibilizar a sus partes constituyentes.

IV. Espacio público

10. ¿Cómo participan nuestros cuerpos en la construcción del espacio público?

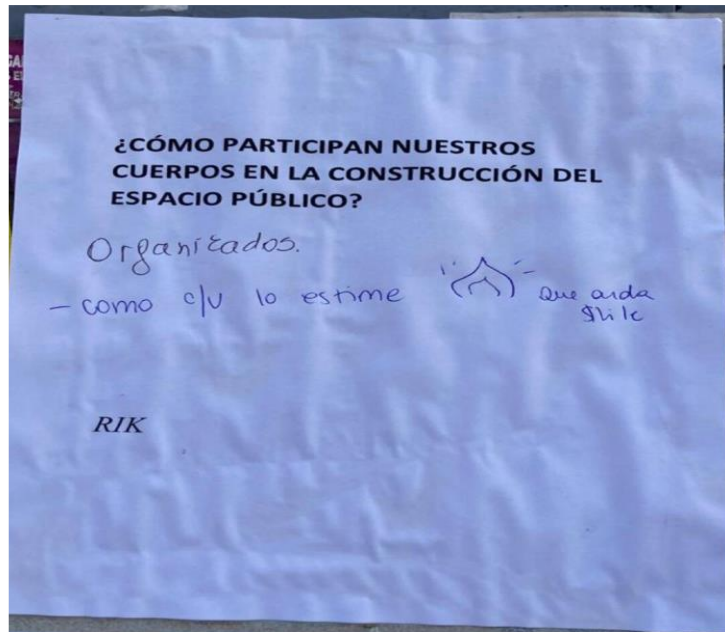


Imagen 75. Folio 10. Muro GAM. Autor. Julio 2021.

La construcción del espacio público a partir de la corporalidad alude a la organización, como queda de manifiesto en la primera intervención de este folio 10, y también a la libertad, como queda patente en la frase “como cada uno lo estime”.

Así, se apunta a la autonomía colectiva, patente en el término “organizados”, y al libre desarrollo de las ideas y a la libertad de expresión. Una cuestión visible y de gran peso específico, que pretende convivir y armonizar con un nosotros.

En el texto “que arda \$hile”, junto al dibujo de una llama de fuego, se expresa la intención de acabar con el país, entendiendo que tal radicalismo es algo que existe como

narrativa política que se expresa en la calle, en ocasiones como algo concreto, otras veces metafóricamente.

El signo peso aparece de nuevo sustituyendo a la letra C, expresando una crítica al neoliberalismo.

11. ¿Qué significa el espacio público hoy?

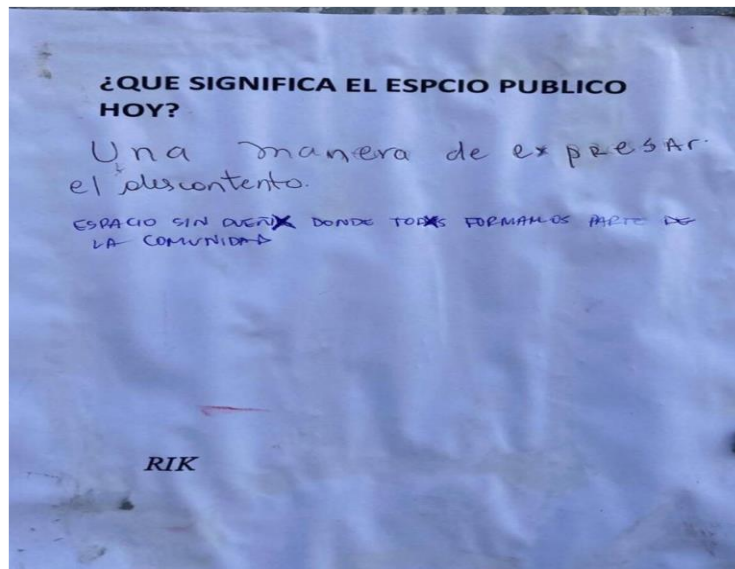


Imagen 76. Folio11. Muro GAM. Autor. Julio 2021.

A esta pregunta sobre el espacio público se contesta con la frase “una manera de expresar el descontento”. Las respuestas buscan hacer visible el descontento, y destacan la idea de que nadie aparece como propietario de ese espacio, reforzando la idea de lo comunitario o colectivo. En este sentido, se observa una reivindicación en clave de lenguaje inclusivo, agregando la letra “x”.

Finamente, la categoría **Espacio público**, lo muestra como un espacio abierto a la participación de los manifestantes, destacándolo como un lugar para la manifestación del descontento social más allá de una mirada individual destacando lo comunitario y colectivo en su uso y ocupación, desde la organización social.

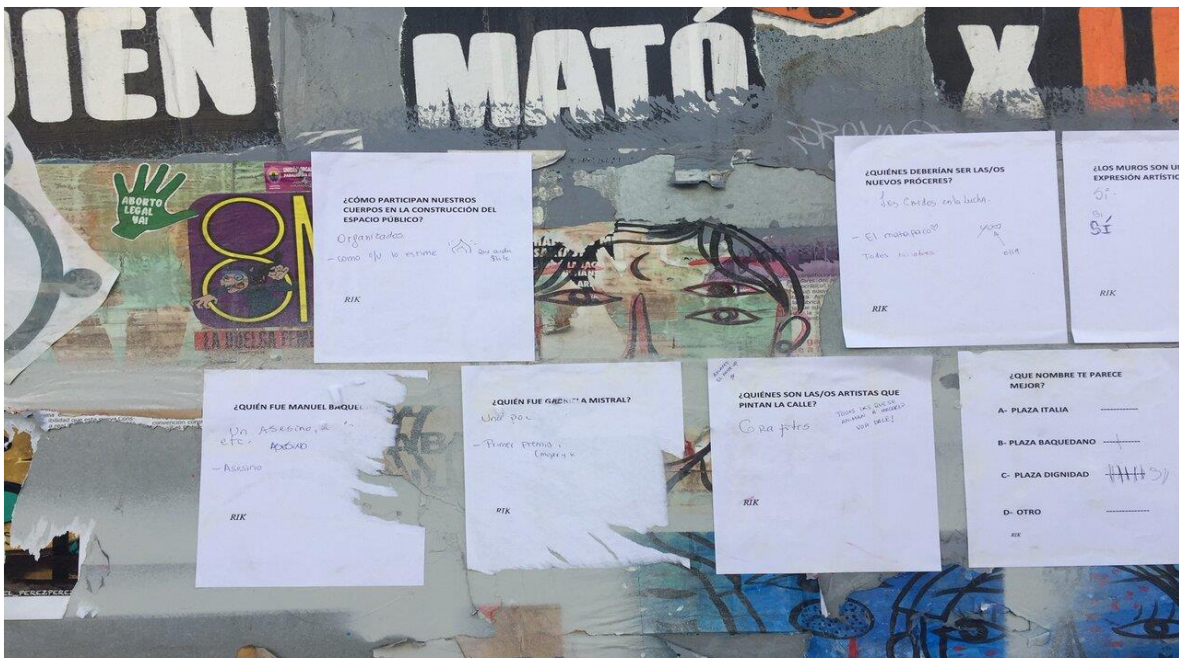


Imagen 77. Folios. Muro GAM. Autor. Julio 2021.

Para concluir, en un plano general, durante el último día de revisión se aprecia que los folios fueron intervenidos con escritura adicional y también fueron objeto de desmantelamiento, dando lugar al proceso del palimpsesto.

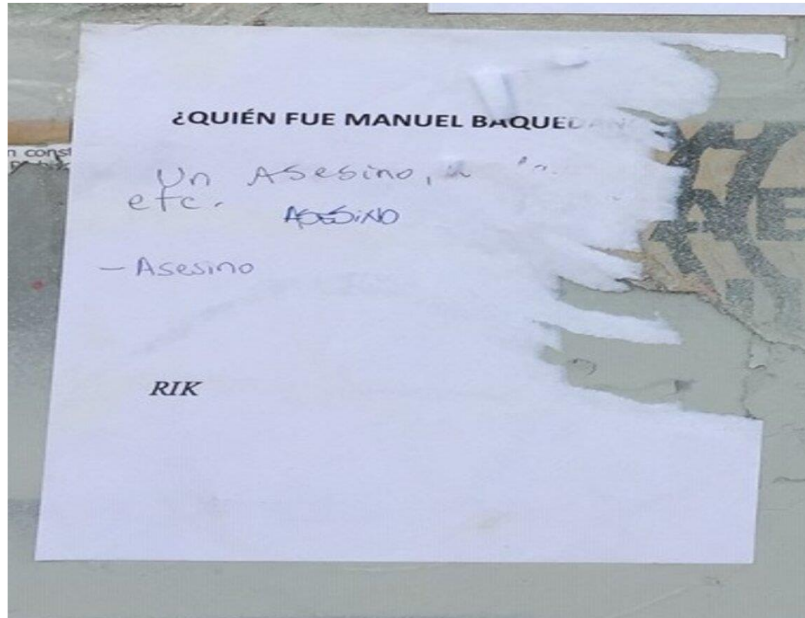


Imagen 78. Folio 1. Muro GAM. Autor. Julio 2021.

6. CONCLUSIONES

En el imaginario social, es indudable que el GAM constituye un importante hito urbano (Fernández-Droguett, 2015) que se erige en un espacio de cuestionamiento e interpelación subjetiva hacia las autoridades y de reacción ante cierto modelo económico (Borja, 2003; Borja & Muxí, 2003; Cruces, 1998). Estas reacciones por parte de los ciudadanos han sido la impronta de la sociedad chilena desde sus inicios, tanto frente al trato desigual como a la falta de oportunidades para insertarse en la sociedad, como asimismo para proponer los cambios que se han exigido en distintos momentos de la historia del país. El llamado estallido social se consolida como un momento de sobreexpresión popular o ciudadana, con grafitis, paste-up y otras expresiones artísticas en que la calle se asume como algo propio, y es desbordada, con lo cual la función del espacio público como espacio funcional, estructurado y definido para ciertas acciones queda totalmente cuestionada. Las intervenciones cobran fuerza y aluden a un pasado y a ciertas posiciones contra el sistema, que son comunes (Achugar, 2003).

El espacio público intervenido como “una manera de expresar el descontento” recuerda a lo planteado por Barcellona (1992), que apunta que los sujetos en condición de desigualdad y contradicción en el espacio público, pueden exteriorizar sus conflictos. Este espacio sin propietario se incorpora colectivamente, donde distintos actores pueden instalar el discurso de las fisuras que contradicen el paisaje dominante, usando el accionar de la protesta, añadiendo valor a ciertos lugares y convirtiéndolos en lugares aptos para reunirse (Endres & Senda-Cook, 2011).

Debemos incluir el discurso de la turba, del saqueador, que grafittea el GAM, que proviene de la masa movilizada mestiza, que aún no ha sido reconocida como sujeto de derecho y se expresa en este espacio público, reclamando una deuda histórica, a partir de la vandalización de la propiedad pública y privada, destruyendo y robando tiendas, evocando las acciones de los montoneros del siglo XIX, en las zonas rurales de Chile, lo que implicó un tipo de violencia social que no poseía ribetes solo de reivindicación económica. Fue y es un modo de respuesta popular, que reivindicaba una condición de clase, respondiendo a las diversas formas de exclusión, marginación y de explotación que se experimentaban, vinculadas con la élite. Por lo tanto, se transgreden aquellos valores resguardados por esta, con un anhelado estallido social, provocado por “este pueblo mestizo”, que habita como un desconocido, este espacio público, este “huacho”, es decir, el hijo ilegítimo, que fue invisible ante la oligarquía chilena del XVII hasta el siglo XIX, un mestizo al cual se le podía abusar o asesinar, no existiendo una ley penal, que lo resguardara y defendiese (Salazar, 2022).

El espacio público y, en concreto el GAM, no pierde su carácter de patrimonio, quedando sujeto a la apropiación constante por parte de los movimientos sociales que transforman el espacio público de manera permanentemente, existiendo cada transformación como transitoria (Tartakowsky, 2010). Las contranarrativas están agenciadas desde la gente movilizada que las transforma en lenguaje, que establece el espacio público como espacio a compartir (Thompson, 1996), donde se debe incluir el texto, el cual se manifiesta a través de los tags y grafitis que serán observados y leídos por otros, todos ellos como actos sociales (Candau & Hameau, 2004).

En todas estas intervenciones con paste-up se aprecia no solo la resistencia frente al poder, sino también la propuesta de cambios profundos, en ocasiones con tintes de verdadera refundación. Basta recordar la propuesta de cambiar el nombre de algunos lugares de memoria, como por ejemplo cambiar la denominación de Plaza Italia o Baquedano por la de Plaza Dignidad, entendiendo que los llamados bienes patrimoniales y de uso público no constituyen algo estático, sino que permanentemente existe la posibilidad de que sean modificados en el enfrentamiento con un discurso oficial que lo determina (Harrison, 2013). En la misma línea, los contenidos en donde la narrativa identitaria oficial se cuestiona también aparecen tanto en las intervenciones de los folios, como en los grafitis y paste-up. De aquí que sea importante constatar, desde la intervención de primera mano, el modo en que la gente participa en la calle con respecto a aspectos particulares en los monumentos históricos cuestionando el discurso dominante de estos patrimonios, en donde se percibe poca o nula cercanía de la ciudadanía con ellos (Boccaro & Ayala, 2011).

Por otro lado, se constata que lo significativo y permanente es el cambio de la fachada con cada día que pasa, es decir, que tiene lugar un cambio permanente de piel, y si bien las intervenciones al edificio a veces alcanzan dimensiones colosales, no es “leído” como un lugar en ruinas, sino que en disputa. Por su parte, para las autoridades existe la tentación de repintar los muros intervenidos, rayados, pero estos son intervenidos reiteradamente.

Por último, el GAM es un lugar que también recuerda el sufrimiento de aquellos que fueron asesinados o hechos desaparecer por los aparatos de seguridad del Estado. Los paste-up permiten hacerlos visibles (Barrientos, 2017). Como lo pone de manifiesto la

imagen 12, “los muros no callan”, sentencia que resume el rol que pueden seguir cumpliendo los muros en el espacio público, tanto como lugar de denuncia, de reparo, como soporte de escritura, o como lugar de discusión, pero también de disidencia desde la expresión artística entendida como acto político y de relato de la coyuntura, en especial desde la imagen que recuerda, conmemora, aglutina y subvierte el lugar.

CAPÍTULO 4: EL CASO DE LA ESCULTURA DEL GENERAL MANUEL BAQUEDANO

UN REGISTRO NECESARIO DE UNA ICONOCLASIA INCIPIENTE EN EL OCTUBRE CHILENO



Imagen 79. 25 de octubre Plaza Baquedano. Susana Hidalgo, 2019.

La imagen de la fotografía 45 corresponde a la escultura del general Manuel Baquedano, realizada con su móvil por Susana Hidalgo (actriz), en la movilización del día 25 de octubre de 2019 en Santiago de Chile, donde los manifestantes en éxtasis trepan hacia la escultura transformándose en una extensión corpórea de la misma. Se alcanzan a ver banderas chilenas, y en su punto más alto un manifestante sostiene la bandera mapuche en medio de la humareda. Podemos encontrar en su iconografía ciertas semejanzas con el cuadro de Delacroix: “La Libertad Guiando al Pueblo” (1830), considerando su estructura compositiva triangulada, su clima psicológico y los cuerpos que se entrecruzan en medio del tráfago de humanos y barricadas. Semejante, en tanto la libertad guía al pueblo que “estalla”, donde la figura de la mujer conduce la insurgencia de la revuelta contra las restricciones de un régimen en el París de 1830. Una fotografía que nos habla de las pasiones colectivas y de las memorias emergentes que surgen junto con la apropiación de un territorio (De Vivanco & Johansson, 2021).

Cuando se destruye un monumento, es justamente el momento en que le otorgamos mayor atención y se torna visible: “la estatua se mueve de un exceso de invisibilidad a un exceso de visibilidad” (Taussig, 1999). Sin duda, los monumentos han sido puestos en discusión este último tiempo, y en el caso de Baquedano se pone en cuestión su valor vinculado a la identidad y a la construcción de la memoria.

Un ejemplo de ello se da a partir del asesinato de George Floyd a manos de la policía de Minneapolis, a fines de mayo de 2020, que generó la reacción del movimiento *black lives matter* (Rozas-Krause, 2020). En ese contexto, una gran cantidad de esculturas que

conmemoraban a líderes esclavistas fueron destruidas o vandalizadas, sucesos que casi en paralelo, acontecieron en Chile y en distintas zonas del mundo.



Imagen 80. Manifestantes derriban estatua del esclavista Edward Colston, Bristol, @picture-alliance/empics/B. Birchall, 2020.

A la luz de estos hechos, en Chile se aprecia una resignificación de la escultura pública y de la procerización de figuras particularmente cuestionables, y con ello se tornan visibles insistentes acciones de iconoclasia que van surgiendo conforme transcurre el estallido social chileno desde el año 2019 a la fecha.

Uno de los focos de estas acciones fue la escultura del general Manuel Baquedano. De este modo, el estallido social chileno definió un nuevo relato para el monumento como objeto simbólico, pero además puso en discusión el sentido y permanencia de los monumentos históricos validados bajo la denominación de patrimonial. Así, el monumento al general Baquedano, emplazado en la hoy rebautizada Plaza Dignidad (ex Plaza Italia o

Plaza Baquedano), cambió el significado del lugar como territorio, transformándolo en una frontera urbana líquida. Una escultura que se creyó inamovible en el tiempo se tornó discutible y quedó expuesta a una serie de cambios en su materialidad superficial a partir del 18 de octubre de 2019.

En este sentido, la frase “en el espacio leemos el tiempo”, del historiador alemán Karl Schlögel (2007), podría insinuarnos la relectura de las acciones iconoclastas infligidas a la escultura del general Baquedano durante el estallido social. Este acontecimiento nos ha permitido reflexionar, desde las artes visuales, acerca de la performatividad y significado de estas acciones iconoclastas, traducidas en una serie de inscripciones e intervenciones, que incluyeron desde el paste-up, grafitis, pintadas, y el intento de derribo de la escultura. Esto último influyó en la decisión del Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, de trasladarla a otro sitio para “resguardarla”, conservándose solo el pedestal. De tal modo, Plaza Dignidad se va transformando en una rotonda eriaza y agreste, que acompaña la metamorfosis permanente de la escultura de Baquedano, en una curiosa simbiosis urbana donde, como refiere José Luis Brea (1996) en su texto “Ornamento y Utopía”, se sitúa al monumento como un objeto que se vacía de todo contenido político. Entendiendo así, que la figura de Baquedano también podría haber sido reemplazada por otra, y se habría producido probablemente una reacción similar de parte de la ciudadanía durante las movilizaciones. Sin olvidar, en este sentido, la relevancia del territorio en que se sitúa el monumento, pues Baquedano se encuentra en un lugar de gran visibilidad, destacando frente a otras esculturas de la ciudad (Rojas, 2020, citado en Reyes & Verdugo, 2020).

A partir de lo anterior, es que este capítulo analiza la historia de la escultura y las acciones de iconoclasia y sus significados, en el contexto del estallido social chileno, tomando como marco de referencia la estatua del general Manuel Baquedano, en tanto monumentalidad que se ha ubicado estratégicamente en la ciudad, la cual porta una cuantiosa historia ligada al territorio, a la señalización del lugar como un hito en la ciudad con una escultura conmemorativa, que está emplazada en un lugar concreto y en un paisaje, siguiendo la vertiente de pensamiento de las esculturas en el espacio público de fines del siglo XIX, y que en clave simbólica habla del lugar (Krauss,1979; Rojas & Alvarado, 2021). Desmonumentalización de un espacio público controvertido para constituir un lugar de nuevos significados encarnados.

1. HISTORIA

1.1. ¿Quién fue Manuel Baquedano?

Manuel Baquedano González, fue un militar chileno nacido en Santiago el 01 de enero de 1823 y fallecido en septiembre de 1897. Proveniente de una familia vinculada a la vida militar, siendo muy joven participó en la guerra contra la Confederación Perú Boliviana (1836 a 1839), y en las guerras civiles de 1841 y 1859. Tuvo una participación importante a cargo de las tropas chilenas en lo que se denominó la “Pacificación de la Araucanía”, y durante el término del año 1868 y 1869 encabezó los enfrentamientos contra los pueblos originarios, específicamente mapuche. Combatió en la guerra del Pacífico, liderando las tropas que se dirigían hacia la toma de Lima, y participando en las batallas de Chorrillos y Miraflores. Se radicó en un fundo en la zona de La Jara, próximo a la ciudad de Los Ángeles en el sur de Chile. Fue senador en dos ocasiones y candidato a la presidencia de la República, representando al partido Conservador de la época (Grez, 2021, citado en Carvajal, 2021).



Imagen 81. General Manuel Baquedano. Memoria Chilena. Garraud y Leblanc, 1880.

1.2. Antes de Baquedano: El Genio de la Libertad

La escultura del general Manuel Baquedano se erige en Plaza Dignidad- bautizada así por los manifestantes-, la cual inicialmente se le denominó Plaza La Serena en el año 1875, que tributa su nombre a la provincia de Coquimbo, ubicada en el norte de Chile. A continuación, el año 1892, se le rebautiza con el nombre de Plaza Colón, y también se le llamo Plaza de la estación. Posteriormente con motivo de la conmemoración del centenario de la República, acontecido el 20 de septiembre de 1910, se llamó Plaza Italia, momento en que la Colonia Italiana en Chile dona la escultura “El Genio de la Libertad”. Esta se compone de un ángel, el que representaría el conocimiento y la libertad, como figura que ilumina y guía a la naciente República, y a su lado lo acompaña un león, el que parece insinuar un movimiento. Esta escultura fue emplazada originalmente en un terreno ortogonal, que inicialmente se llamó Plaza Italia, donde convergen las avenidas Libertador Bernardo O’Higgins y Providencia, constituyéndose como el nodo fundamental de las celebraciones y desacatos ciudadanos.



Imagen 82. Escultura El Genio de la Libertad, autor Roberto Negri escultor italo-argentino, bronce. 1910¹⁸.

17 años después, el presidente Carlos Ibáñez del Campo decide retirar de Plaza Italia “El Genio de la Libertad” y reemplazarlo por la escultura del general Baquedano, por lo cual Plaza Italia es rebautizada como Plaza Baquedano, hecho acontecido el 18 de septiembre de 1928.

¹⁸ <https://www.pasado.top/chile/santiago/plaza-italia-1910/>



Imagen 83. Plaza Baquedano/Dignidad, con la escultura El Genio de la Libertad. Vista en dirección al oriente de Alameda Bernardo O'Higgins. Álbum "Luces de modernidad. Archivo fotográfico Chilectra. 1926.



Imagen 84. Plaza Baquedano. Formato tarjeta postal, vista hacia la cordillera. 1928¹⁹.

¹⁹ <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/629/w3-article-612141.html>



Imagen 85. Plaza Baquedano/Dignidad. Inauguración Monumento al general Baquedano, bajo el gobierno Carlos Ibáñez del campo el 18 de septiembre de 1928²⁰.

1.3. Composición en la escultura

La escultura del general Manuel Baquedano y su caballo Diamante, fue realizada en bronce por Virgilio Arias (1855-1941), destacado escultor chileno de la época, en colaboración con el arquitecto Gustavo García. A la fecha no existe acuerdo en cuanto a quien encargó su creación, aunque se cree que el Ministerio de Obras Públicas de la época, bajo el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo. La composición y simbolismo de la escultura se comienza a leer desde la zona del pedestal, que consta de la figura principal, el general

²⁰

https://www.wikiwand.com/es/Plaza_Baquedano#Media/Archivo:Inauguracion_monumento_Baquedano_1928.jpg

Manuel Baquedano, que se encuentra en tenida militar sobre su caballo. En la zona frontal de la base del pedestal poniente, la figura de una mujer, Gloria, que sostiene una guirnalda de Copihues, considerada la flor nacional de Chile. En el costado norte se observa el relieve donde se representan las batallas correspondientes a Chorrillos y Miraflores, escena que se encuentra acompañada de un soldado custodio en el costado oriente. En tanto, en la parte inferior del pedestal se hallan depositados los restos mortales de un soldado desconocido, en la lápida se lee el texto: “Aquí descansa uno de los soldados con quien el general Baquedano forjó los triunfos del heroísmo chileno”. Además, se incluye una placa que conmemora y señala: “homenaje de la caballería en servicio activo en retiro y de reserva 1943” (Biblioteca Nacional Digital, s/f).

2. ¿A QUIÉNES CONMEMORAMOS?

La instalación en Chile de los monumentos que conmemoran comienza en los albores del siglo XIX, cuando se inicia una tradición de lo conmemorativo, entendiendo que las representaciones escultóricas exaltan el carácter identitario, que empieza a observarse especialmente en las plazas públicas como imágenes heredadas de una tradición de la monumentalidad de estatuas y bustos de origen neoclásico francés (Memoria Chilena, s/f).



Imagen 86. Plaza Baquedano. Formato tarjeta postal, Pareja fotografiada. Archivo Fotográfico Carlos Cornejo. 1931.

Entendemos que un monumento se erige con la necesidad de recordar. Así, “monumento” en latín significa recuerdo (Cornejos, 2016). Ese recuerdo, señalado por esta construcción denominada monumento, define un lugar específico, siendo un elemento que se alza como una vertical en las ciudades, para transformar el espacio y participar en la construcción de estas, encargándose representar las figuras que han llegado a tener una connotación importante en cuanto conmemoración. Los monumentos en diversas situaciones van generando distintos tipos de prácticas sociales (Sahlins, 2008).

En este sentido, cuando caminamos y visitamos los espacios que implican monumentalidad nos recreamos de manera constante, de tal manera que actualizamos la historia que contienen en esa materialidad (García Canclini, 1999).

La visibilización de la monumentalidad durante el estallido social, se ha dado esencialmente en la calle, ya sea en plazas públicas, en las proximidades al Palacio de Gobierno, Tribunales de Justicia, Ministerios, con especial énfasis en Plaza Dignidad con la escultura del general Baquedano. En cada uno de estos lugares encontramos el monumento que conmemora, que nos señala quiénes fueron y han sido hasta la fecha nuestros representantes fundacionales, “la ciudad elige qué recordar, esto es, qué hacer realidad, y en sus piedras esta la huella de ese recuerdo” (Silvestri, 1999, p. 43). Entendemos en este punto, que la construcción de ese modo de recordar posee connotaciones oficiales hegemónicamente impuestas. Se puede señalar, que la monumentalidad opera como la “objetivación de la memoria” (Achugar, 2003, p.141). Lo que implica, además, que encarna ciertas memorias que se ocupan

para construir o consolidar la identidad del ciudadano y de la *polis*. En ese sentido, se trata de la memoria de quienes tenían el poder y es obvio que quienes no pertenecían a la urbe eran considerados bárbaros o extranjeros que no hablaban el idioma de la *polis* y que no merecían ser objeto de la memoria oficial (Achugar, 2003, p. 148).

Por lo tanto, entendemos esta monumentalidad de la memoria, como una forma de instalar un relato que deja afuera a otras memorias necesarias y subalternas, operando a la vez como un dispositivo para generar clausuras de memorias que el poder considera necesario borrar. Así, se advierte que se sustituiría un relato de “lo que somos”, instalando un supuesto de intereses compartidos en común en el marco de la nación (Tapia, 2019), que ha sido la clara intención en la conmemoración de la monumentalidad erigida en Chile y, en específico, de la figura del general Baquedano.

Debemos subrayar, que las principales manifestaciones del estallido social surgen en este sitio, desde donde es posible revisar las transformaciones materiales que la revuelta dejaba tras de sí (Márquez, 2020). Baquedano se encuentra en un escenario territorial que divide las miradas políticas, en el sentido estratificado, los acomodados y los más pobres, y a la vez, durante el estallido social “invita” a la desmonumentalización, por su ubicación estratégica, visibilidad, y sus connotaciones simbólicas de arraigo dictatorial. En el caso de Baquedano, por lo tanto, estamos ante un monumento que está cargado de momentos luctuosos y alegres, en tanto función de recuerdo y de poder, entendiendo que en la monumentalidad no existe la neutralidad significativa, persistiendo la idea que es un objeto cultural, entendiéndolo como el objeto y objetivo de la representación (Achugar, 2003).

¿Qué significa la figura de Baquedano hoy para nosotros? La respuesta es incierta, considerando el escenario político y social, donde los significados de las cosas se encuentran en discusión y podrían siempre transformarse. Es decir, la crisis se evidencia como un cambio brusco de trayectoria o tendencia (Mellafe, 2004).

Para quienes son aficionados a la historia militar, Baquedano cumplía los requisitos de héroe nacional, y en especial como un personaje de consenso en la historia de Chile, por lo tanto, no sabemos ahora a quién conmemorar o, al menos, está sembrada la duda a la luz de los acontecimientos. Considerando lo anterior, Baquedano hoy se ha transformado en una figura controversial, poniendo en discusión su validez en tanto imagen conmemorable en el espacio público. Esto, ya que, aunque no hay pruebas fehacientes de su participación en la matanza Mapuche en la campaña denominada “Pacificación de la Araucanía”, sí ocupó un rol fundamental en la línea de mando a cargo de las tropas del ejército chileno (Peralta, 2021). Sin embargo, desde el oficialismo (encabezado por la derecha y centro derecha política chilena), aún se le considera conmemorativo, en cuanto recuerda las hazañas bélicas correspondientes a la guerra del Pacífico, y recupera la memoria del ejército. Cabe señalar, además, que es una figura que es cuestionada por su influencia en la configuración de Estado-nación de Chile, considerando su participación en la denominada Pacificación de la Araucanía, lo cual configura una idea excluyente y homogeneizadora de país. Con un Baquedano que representa una mirada que privilegia la oligarquía y sus símbolos que, de paso, definen una construcción hegemónica del Ejército, lo que podría avizorar una primera lectura que explique las acciones iconoclastas persistentes y el intento de derribo durante el estallido social.

Plaza Dignidad, donde se emplaza la escultura, continúa siendo un espacio identificado como el territorio pertinente y legítimo para manifestar las demandas ciudadanas, pero hoy se agrega la iconoclastia y destrucción de los símbolos impuestos, donde también se conmemora de modo diferente. De esta forma, los espacios de poder habitualmente son empleados para interpelar a las autoridades por parte de sectores sociales insatisfechos (Borja, 2003; Borja & Muxí, 2003; Cruces, 1998; Fernández, 2013). Baquedano se encuentra en un doble contexto: inserto en una plaza y en medio de un estallido social, logra sobrevivir, considerando la primera asonada de manifestantes del 18 de octubre, que descolló por los rasgos emocionales, cognitivos y especialmente como acto performativo, donde se puso a prueba la creatividad, las acciones insurrectas, destructivas y disruptivas, agregando un nuevo elemento dentro del contexto de la intervención: la contramemoria. La contramemoria se manifiesta a partir de la iconoclasia, es decir, una memoria que surge como reacción, orientada a “destacar el carácter instrumental de los usos del pasado para impugnar, responder, apropiarse o refractar las interpretaciones oficiales de la historia” (Ramos, 2011, p. 143).

Baquedano reaparece en el imaginario chileno en medio de un estallido social, producido a causa de las crecientes desigualdades sociales y la crítica a un descarnado modelo neoliberal, que ha implicado un ambiente de desconfianza generalizado hacia las instituciones gubernamentales y la política (Garcés, 2020; Jiménez-Yáñez, 2020; Mayol, 2019; Morales, 2020). Coexiste con ello, la idea de precarización de varios sectores (incluida la idea de clase media), que de modo coercitivo los ha llevado a reclamar derechos sociales (Jiménez-Yáñez, 2020).

De este modo, esta narrativa de lo monumental se entiende como el sustento del relato de la nación moderna, en tanto se proyecta e infunde continuidad histórica a partir de dispositivos como el patrimonio cultural. Por lo tanto, podemos afirmar que los monumentos simbolizan diversos valores sociopolíticos que corresponden a diversos hechos históricos; entendiendo que la clase dominante ha sido quien ha materializado el diseño y construcción de la monumentalidad en Chile, y junto con ello considerando que el patrimonio está sujeto a una serie de apropiaciones que van más allá de los límites de su significado y valor primigenio (Márquez, 2019).

Con Baquedano se abre el camino hacia una iconoclasia incipiente que se extiende hacia otras esculturas emplazadas en Santiago (escultura en homenaje a Rubén Darío, en el Parque Forestal de Santiago, por ejemplo) y a inmuebles de significado histórico como el Colegio de Arquitectos, ubicado en las cercanías de Plaza Dignidad, inaugurando un proceso de desmonumentalización de figuras procerizadas. Debemos precisar que esta iconoclasia hace referencia a monumentos que se consideran patrimoniales (contándose cerca de 1200 hasta enero de 2020) y a edificios considerados de la misma forma, que han sido dañados durante el estallido social (Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, 2020).

Durante el estallido social los monumentos adquieren un protagonismo que permite todo tipo de reflexiones emergentes (Quezada & Alvarado, 2020), lo cual también es divulgado a través de las redes sociales (por ejemplo, en el Instagram de @monumentosincomodos). De esta forma, el concepto que proviene del modo clásico grecorromano en contra de las imágenes de personajes infames (García, 2004): “*Damnatio*

memoriae”, implica la clausura del recuerdo de un enemigo, borrando todo rastro de memoria a través de la vandalización y la inscripción.

En el caso de Baquedano, esta clausura implica una modificación desde la comprensión y resignificación de la escultura, que poseía el andamiaje ideológico del viejo orden, donde un icono militar, normalizado a través del tiempo desde la rutina temporal del espacio público, de pronto, producto de un estallido social, se transfigura en un “objeto maldito”, antes ignorado y mimetizado con el paisaje, y que ahora, bajo un contexto de rebelión, cobraría significativa visibilidad. El monumento a Baquedano, por lo tanto, se hace visible en la medida que existe el motivo justo para revisarlo en su ubicación y contenido, a propósito de la frase de Robert Musil (1979) “no hay nada más invisible que un monumento”. En tanto visible, se podría interpretar su contenido no solo como una figura militar icónica, sino que también como el “ethos de la blanquitud”, que deja fuera lo “indio”, sintetizando el espíritu de época (Echeverría, 2010).

A partir de esa visibilidad, la figura de Baquedano es travestida, iniciándose un proceso de saturación que impugna al relato oficial, iniciando la “desmonumentalización por saturación” (Quezada & Alvarado, 2020). La saturación de rayados la convierte en una escultura intervenida y abigarrada, configurando una imagen volátil de Baquedano, que día a día durante el estallido social y en los meses posteriores, sería transformada. Se puede ver un Baquedano mapuche, feminista o LGTB+, por lo tanto, la saturación de inscripciones deconstruye el relato de la monumentalidad pétrea, invariable en el tiempo. La inscripción es una pulsión ciudadana y una forma de saturación que se expresa como “pensamiento mestizo” (Gruzinski, 2000).

3. ICONOCLASIA Y VANDALISMO



Imagen 87. Obra de Francisco de Goya, "No sabe lo que hace" (1814-1817).

En el dibujo a tinta de Goya, observamos a un hombre que está posado sobre una escalera, el que aparece con una picota con la cual ha destruido una escultura. Es una escena donde conviven la ignorancia y el desconocimiento del hombre, en cuanto al valor que posee una escultura como objeto de arte, que se representa en el piso, ya arruinada. Al regreso de Fernando séptimo a Madrid en 1814, se logra abolir la Constitución de 1812, reinstalando la monarquía absoluta, lo cual generó una reacción significativa en una parte del pueblo de la

época, quienes realizaron diversos actos de iconoclasia y vandalismo, yendo en contra de los símbolos constitucionales y de la libertad de la época. Presumiblemente Goya haya querido plasmar este tipo de ideas en su dibujo.

¿Porque razón la gente desea destruir una escultura?

Así como en el caso del dibujo de Goya, el derribo de la estatua de Napoleón en la Plaza Vendôme en 1871, se considera probablemente la primera gran expresión de iconoclasia en el espacio público, sin dejar de mencionar la destrucción de las esculturas de los Zares, y las esculturas de Lenin y Marx, posterior a la caída de la Unión Soviética (Freedberg, 2017).



Imagen 88. Plaza Vendôme. Columna de Austerlitz, la denominada comuna de París, derriba la columna, posterior a la caída de Napoleón tercero y el arribo de la comuna de París. Hulton Archive/Getty Images²¹²².

²¹ Esta escultura se consideró en ese momento un homenaje a la barbarie. Cabe mencionar que un personaje que influyó en su derrumbe fue el pintor Gustav Courbert. París (de 18 de marzo a 28 de mayo de 1871).

²² <https://www.vanityfair.fr/pouvoir/politique/story/le-jour-ou-la-colonne-vendome-a-ete-debouloonnee/11978>

El término iconoclasia y sus homólogos que provienen del griego que significan “romper” e “imágenes”. La iconoclasia, etimológicamente es la forma en que se destruye deliberadamente el arte (Gamboni, 2014).

En este sentido, quienes realizan estas acciones de destrucción, son conocidos como iconoclastas o vándalos. En alemán se encuentra en tres acepciones: *Iltonoltasmus*, *Bilktnturm* y *Vanda/ismus*, por un lado, e *Ikonoklast*, *Biláerstürmn* y *Vanda*. En el periodo de la Reforma se tradujeron a las lenguas primitivas *Biláersturm* y *Biláerstürmn*; *brisimage* era semejante al significado del francés de iconoclasta, sin embargo, fue un término de corta duración. En cuanto al vandalismo, es una adaptación que proviene de la palabra francesa *vandalisme*, vinculado a la revolución francesa, concretamente con Abbé Gtégioire, quien se autoproclamó como el creador del término, que sentencia en su Memorial (1807 -1808): “Acuñé la palabra para matar la cosa” (Gtégioire, citado en Gamboni, 2014).

El campo semántico que implica iconoclasia y vandalismo es extenso. Recordemos que iconoclasia proviene tanto de la destrucción de iconos religiosos, por las connotaciones que tenían las imágenes, como de obras de arte. Por otro lado, el vandalismo está asociado con una práctica bárbara, connotando ceguera y gratuidad en su actuar. La iconoclasia viene a ser el término más usado en el caso de Bizancio, sin embargo, vandalismo es el que más se reitera en la revolución francesa, aunque en ocasiones se habla de vandalismo revolucionario, un concepto mixto entre iconoclasia y vandalismo (Gamboni, 2014).

La cuestión de la iconoclasia desde la historia del arte se remonta a los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, incluyendo a la revolución francesa, como ya se mencionó (Gamboni, 2014).

En el caso de los Países Bajos, las motivaciones eran estrictamente políticas y podemos entender que la iconoclasia se dio en grupos de personas que se organizan bajo los discursos calvinistas. De este modo, el espíritu de iconoclasia estalla especialmente en lugares como Breda, evidenciando ser la fórmula para dar cuenta de la antipatía con la Corona Española y la Iglesia asentada en Roma. En principio, un cisma que se torna más bien simbólico hasta alcanzar los visos necesarios de lo real. De este modo, las prácticas de iconoclasia se convirtieron en algo aceptado como práctica común. Iconoclasia y vandalismo surgen como acciones performativas y polémicas, que contienen el maltrato al que se somete a un objeto, al cual se le generan destrucción e intervenciones que pueden ser o no las últimas (Gamboni, 2014).

En el caso de Chile, el triunfo del No en el plebiscito de 1988 marca un hito importante en la ocupación del espacio público como espacio democrático en Chile. Desde ese momento, la ciudadanía recuperaba la calle para sí y para sus necesidades de reivindicación social como pueblo, ya no sujeto al régimen dictatorial de Augusto Pinochet. Ese 5 de octubre de 1988, en su afán de celebración, la ciudadanía se movilizó hacia Plaza Baquedano, donde algunos manifestantes se apostaron en la escultura tomando posesión simbólica de ella, montando sobre el caballo con banderas reivindicatorias que sentenciaban: “Adiós general”. Lo significativo desde la óptica performativa, es que no se interviene la escultura, en tanto inscripciones, o acciones de iconoclasia. Los manifestantes celebran y caminan alrededor de Plaza Baquedano, realizando una apropiación del lugar, movilizándose y entonando canticos alusivos al triunfo del No.



Imagen 89. Plaza Baquedano, celebración del triunfo del No, plebiscito, 1988. Chilehistórico. 1988.

Durante el estallido social de 2019 en Chile, la iconoclasia surge de forma colectiva, considerando la situación extrema político-social que vivía el país, es más fácil de leer y entender cuáles eran los términos de la iconoclasia hacia personajes o figuras que representasen algún tipo de autoridad o el modo de expresar una determinada posición política. En el acto de iconoclasia en específico, en el caso de Baquedano, se observa

vandalismo, a la vez que creación a partir de un bien producido. Podemos señalar que toda intervención independiente del propósito que se persigue supone una transformación material, que cobra mayor relevancia según su extensión y la duración de dicha transformación. En el caso del monumento al general Baquedano se puede plantear como un tipo de **iconoclasia completa**, ya que integra el rayado, el tratamiento de su figura a partir de carteles o pancartas, cubriendo el cuerpo y realizando un intento de desaparición de su imagen de modo prácticamente permanente, que incluyó el chorreado de pintura, como el manchado de manera discontinua donde se lee el gesto y una narrativa violenta contra la imagen, siendo esto no solo una condición de mera violencia, sino también una destrucción con fuerza creativa (De Vivanco y Johansson, 2021).

De esta manera, a continuación se presentará un estudio de distintos hitos en la construcción de esta **iconoclasia completa** hacia la escultura de Manuel Baquedano, con la finalidad de dar cuenta, a partir del análisis de imágenes de fuentes y tiempos distintos, de los contenidos y discursos estéticos que dan cuenta de este fenómeno en el contexto del estallido social, de larga duración, el cual ha implicado una transición considerando la aparición del Covid-19, lo cual hizo menguar las acciones callejeras y por tanto las movilizaciones que implicaban intervenciones en el espacio público.

4. MARCO METODOLÓGICO

El estudio es de corte cualitativo, interpretativo, con diseño transeccional. El análisis se realizó considerando las recomendaciones de Rose (2019), para tratamiento de imágenes, considerando análisis de contenido cualitativo (Krippendorf, 1980, citado en Rose, 2019), con foco en los imaginarios sociales, y Análisis Crítico del Discurso (ACD) de Fairclough (1995), para el análisis de contradiscursos.

Los focos de análisis utilizados fueron los siguientes:

1) Sistemas de producción de las inscripciones: Análisis de su materialidad, circunstancias en que se han realizado las inscripciones y forma de producción de los elementos gestuales, visuales y textuales. Aborda el significado de las acciones de iconoclasia desde la imagen, que incluyen personajes o situaciones que guarden relación con el contexto analizado.

2) Contenido discursivo: Interpretación de imaginarios sociales y de construcción política que se manifiestan a partir de expresiones estéticas de formas de resistencia que se expresan en el espacio público, que son interpretables desde el discurso. De este modo, se analizan las inscripciones e intervenciones que van apareciendo/desapareciendo/reapareciendo en la escultura y los contradiscursos asociados a estas.

Respecto de los imaginarios sociales, "lo imaginario no es imagen *de*. Es creación incesante y esencialmente indeterminada de figuras/formas/ imágenes" (Castoriadis, 2013,

p. 12). Constituyéndose como una “herramienta de interpretación y conocimiento de la realidad social” (Arribas, 2006, p. 18). En palabras de Baeza (2000):

Un imaginario- entendido aquí en términos sobre todo sociales- es una manera compartida por grupos de personas de representarse mentalmente el espacio y el tiempo. Algo así como un imaginar o idear socialmente, en donde se comparten, en una modalidad simbólica, formas y contenidos, es decir, significantes y significados, en los cuales dichos grupos se reconocen, aun cuando- en nuestra individualidad moderna- las intensidades de dichos reconocimientos sean variables (Baeza, 2000, p. 9).

Por su parte, el concepto de contradiscurso, se definirá como un discurso en contraposición al discurso dominante, que otorga los argumentos necesarios para desnaturalizar lo que las élites han considerado legítimo. Por lo tanto, éste contradiscurso se define de oposición y resistencia (Vigil, 2018). De esta manera “entendemos contradiscurso como aquel que se opone al discurso hegemónico y busca dar las razones para desnaturalizar aquello que las élites han legitimado” (Vigil, 2018, s/p).

Respecto de la evidencia de imágenes, se realizó muestreo intencionado de imágenes correspondientes a situaciones de iconoclasia e intervención en la escultura del general Baquedano. Se consideraron ocho imágenes que corresponden a los momentos más representativos en relación con la intervención en la escultura.

Para ello, se acudió a la búsqueda a través de un sistema de registros de fotografías de diversos autores y de archivo personal, que captan las vistas de mayor interés en las intervenciones, capturando la performatividad de los momentos en que se han producido

las movilizaciones en Plaza Dignidad, con foco en dar cuenta de una iconoclasia completa en la escultura.

5. ANÁLISIS Y RESULTADOS

5.1. Análisis 1: Las primeras inscripciones



Imagen 90. Escultura general Baquedano. Inicio estallido social. Octubre 2019²³.



Imagen 91. Repintado de escultura general Baquedano por parte de la Intendencia Metropolitana. La Nación. 2020.

23

<https://www.researchgate.net/publication/343247074/figure/fig7/AS:918085372481540@1595900018856/Figura-7-Escultura-de-Manuel-Baquedano-Plaza-Italia-Santiago-octubre-2019-Fuente.png>

1. *Sistemas de producción de las inscripciones:*

<i>Materialidad</i>	Pintura aerosol
<i>Circunstancias y contenido icónico de inscripciones que van apareciendo/ desapareciendo</i>	Movilización octubre 2019, evidencia de inscripciones textuales y de iconoclasia como tachadura gráfica.
<i>Tipo inscripción textual</i>	Evade Paco Culliao Asesinos

31 años después del Golpe Militar, el 18 octubre 2019, se produce el estallido social y, con ello, la intervención con diversas formas de inscripción en el monumento a Baquedano. Las inscripciones, se dieron en el contexto de la movilización ciudadana e implicaron la alteración estética del espacio público con diversas contranarrativas visuales, donde se mezcla la tensión visual, la rabia acumulada y la necesidad ingente de una ciudadanía no escuchada. Aquello desvela los conflictos, que no solo modifican órdenes en plazos breves, sino que, por sobre todo, en un plazo más extendido en las mentalidades colectivas, lo cual implica la gestación de miradas epistémicas, como giros intelectuales y comportamientos sociales irreconocibles antes del movimiento social (Cadarzo, 2001).

Observamos en las primeras intervenciones textos que reflejan la palabra “evade” en el caballo, realizadas con aerosol a modo de grafiti y otros tags. “Evade” se interpreta como un elemento léxico de apropiación en la escultura, y en el espacio público. Existe un “entremedio de textos” que a simple vista no se pueden leer e interpretar con claridad, lo cual es recurrente como palimpsesto, o superposición de textos, y ciertas opacidades producidas por estas acciones, en tanto se reinterviene alguna zona de la escultura, de manera persistente.

La consigna “evade” hace referencia a la palabra detonante, previa al estallido social, ya que días antes, los estudiantes de educación secundaria hicieron el llamado a evadir los torniquetes de pago en el metro de Santiago y así evadir el pago del billete, que había experimentado un alza de treinta pesos chilenos.

La palabra “asesinos” en amarillo, “sella” con aerosol el relieve de bronce que representa la batalla de Chorrillos y Miraflores. Aparece el vocablo como un elemento que se recupera en el espacio público, que simboliza las intensas tensiones y reivindicaciones ciudadanas. A la vez se instala la idea de espacio público intervenido, y permite, a través del color, agregarle valor, transformándolos en espacios aptos para congregarse (Endres & Senda-Cook, 2011). Adicionalmente, el color amarillo, es considerado en Chile el color de quienes no toman posición política, o de quienes cambian de parecer según sus propios intereses, por lo que indicaría también que aquellos “asesinos” también connotaría son parte de este grupo.

El color no está ajeno a la textualidad del grafiti, los cuales son aspectos recurrentes en la intervención, considerando que cada cierto tiempo o después de una saturación de intervenciones, vemos que la escultura es repintada con los colores originales por mandato de la Intendencia Metropolitana, en una firme y reiterativa actitud de “normalizar” su apariencia a partir de la acción del borramiento. De esta forma, la acción simbolizadora de rayar cumple un rol fundamental, ya que no solo se cuestiona al gobierno de turno, sino que se discute un sistema social completo, pudiendo realizar una analogía con revoluciones como la Francesa, respecto del cuestionamiento al orden totalizador de una sociedad monárquica y elitista; entendiendo que, no solo fueron intervenidos retratos o esfinges del

propio monarca, sino cualquier encargo realizado por él y que fuese exhibido o que estuviese presente en el espacio público (Gamboni, 2014).

En este punto, es importante recordar que la estigmatización de aquellos que practicaban la iconoclasia fue una forma de señalarlos como sujetos que destruían objetos que no llegaban a comprender, y que actuaban de manera indigna frente a la nación. Esta práctica no solamente se dio hacia la figura del Rey, sino que también en objetos de valor artístico o en obras de arte que testimoniaban una forma de valor particular, que no solo pertenecían a la clase social dominante, siendo consideradas incluso universales. Afirmamos, que los elementos gestuales en la intervención no obedecen a una gran elaboración artística, simplemente se definen más bien desde la situación efímera de la circunstancia de protesta, donde la iconoclasia se configura como una intención, más que como una acción totalizadora de negación y rayado.

2. *Contenido discursivo:*

<i>Imaginario sociales y de construcción política</i>	Deconstrucción del imaginario simbólico que representa los valores militares
<i>Contradiscursos</i>	A partir de textos que cuestionan las hegemonías oficiales

Respecto de los **Imaginario sociales y de construcción política**, la idea de imaginario social se redefine, entendiendo que, en el caso de Baquedano, también se busca una redefinición, no solamente de lo patrimonial, sino que también de la nación. La evidencia de la protesta relata que el ciudadano no se ha sentido parte del espacio público, donde se funda un imaginario importante de pertenencia identitaria. Por lo tanto, la revuelta, tiene

una importancia en la resignificación del Estado, pero también en la relevancia inusitada que alcanza el arte en relación con la ciudadanía y en su construcción de memoria (Gamboni, 2014). Y no solo aquello, sino toda significación de carácter social que nos logre vincular con la construcción de un nuevo orden, lo que implica definir lo que podemos imaginar, construir y desear en un momento específico, a partir de la subjetividad que se va construyendo en colectividad, por cierto, tipo de representaciones simbólicas que se nutren de una memoria emocional y social.

Los **contradiscursos** se reafirman desde lo que se ha definido como el giro afectivo desde el ámbito académico desde los '90, (Moraña, 2012). Entendiendo que las emociones ponen una luz diferente en la percepción y construcción sociocultural y de los aspectos que nos pueden identificar con ciertas figuras históricas en el espacio público. Considerando que los afectos están implicados en la vida social, aunque también son relativos y cambiantes, nos instala en una situación de análisis de aquellos sujetos que se movilizan, desde los deseos más anárquicos y violentos potenciados por el resentimiento y la destrucción lumpérica, hasta aquellos que logran realizar una intervención de carácter artístico en el espacio público como parte de las formas de protestar e instalar las demandas y reivindicaciones ciudadanas, potenciando la agencia desde la dimensión emocional atenuada, en la construcción de nuevos imaginarios, de un país que lucha por sus derechos y los instala a través de las inscripciones, cargadas de un contradiscurso que va contrariando las hegemonías oficiales, lo que incluye apropiación espacial e iconoclasia como acción simbólica perteneciente a aquel discurso.

5.2. Análisis 2: El intento de derribo



Imagen 92. Intento de derribo de escultura general Baquedano. Felipe Cornejo. 31 diciembre 2019.

1. Sistemas de producción de las inscripciones:

<i>Materialidad</i>	Pintura aerosol-pintada a brocha, Bandera mapuche
<i>Circunstancias y contenido icónico de inscripciones que van apareciendo/ desapareciendo</i>	Movilización diciembre 2019, inscripciones y palimpsesto
<i>Tipo inscripción textual</i>	NO +AFP Wallmapu libre

Se aprecian elementos superpuestos a modo de palimpsestos realizados con grafiti y diversas formas de aplicación de pintura. El tipo de consigna central se encuentra inscrito en el bajo relieve que conmemora las batallas de Chorrillos y Miraflores (al igual que en el análisis anterior, existe una persistencia en el rayado de esa zona), el cual hace referencia a la eliminación del actual sistema de pensiones conocido por la sigla AFP²⁴, por el cual se han realizado movilizaciones previas al estallido social, solicitando como demanda un cambio de sistema.

Es necesario señalar en relación con este punto, que el sistema de pensiones de las Fuerzas Armadas es administrado por la Caja de Previsión de la Defensa Nacional [CAPREDENA], el cual es distinto y mejor en cuanto a cobertura, en relación con el de la población civil chilena. Por lo tanto, la contranarrativa está cargada de simbolismo al ser realizada sobre la figura de un militar.

En cuanto al contenido icónico, el texto es totalizador, actúa como una envolvente, en tanto escritura que recorre gran parte de la escultura. La palabra “Wallmapu libre” se inscribe en el plinto y hace referencia a la nación Mapuche, escrita en Mapudungun²⁵, que denota el territorio y el espacio de memoria que funda la cosmovisión, enunciando la reivindicación de tierras indígenas ocupadas. Sobre este texto, se escribe la cita a la creación

²⁴ Asociación de Fondos de Pensiones.

²⁵ Idioma mapuche.

de una nueva constitución, con el texto: “asamblea constituyente”, considerando que el país aún se rige por la carta fundamental de 1980, redactada en dictadura²⁶.

Los textos abigarrados cambian la connotación habitual de una escultura ideologizada como Baquedano que se instala como relato historicista (Krauss,1979), desde donde se construye lo conmemorativo oficial, que es la lógica de la escultura que se basa en el monumento público.

2. *Contenido discursivo:*

<i>Imaginarios sociales y de construcción política</i>	Se intenta resignificar el relato oficial de la monumentalidad
<i>Contradiscursos</i>	Intento de derribo Venceremos

Respecto de los Imaginarios sociales y de construcción política, se “intenta derribar” el relato oficial con un gesto performativo en la escultura de Baquedano como se aprecia en la imagen, donde se aparece una manifestante quien busca derribar la estatua de Baquedano tensando una cuerda. Es necesario entender que no bastaría con derribar la estatua, porque con ello no se derriba el relato, se debería crear un nuevo relato que sustituya y de sentido al lugar. Teniendo claro que la insistencia en este canon de conmemoración militar invisibiliza otras memorias emergentes e invita al discurso antipatrimonial a entrar en acción. Por lo tanto, se debe cuidar de que no suceda lo que

²⁶ Lo señalado produce desazón y descontento, aunque durante los últimos 30 años la centroizquierda ha logrado realizar ciertos ajustes, aún encontramos que los poderes a nivel regional por ejemplo, son designados desde la presidencia.

acontece en ocasiones en que el Estado logra dar concreción total a los contenidos de imaginarios sociales triunfantes, pero desde allí los exuda, adaptándolos hacia la colectividad (Baeza, 2016).

Sobre los **Contradiscursos**, es posible plantear que de algún modo asistimos a una negociación; por ejemplo, con la sentencia: “venceremos”, que es la cita al himno de la Unidad Popular en la campaña del año 1970, de Salvador Allende, creada por el conjunto musical Quilapayún. La que se reitera a través del tiempo en las manifestaciones callejeras hasta los días en que surge y transcurre el estallido social, recuperando la memoria de la idea: “el pueblo unido jamás será vencido”. Lo anterior, actualiza un contradiscurso que igualmente se empleó en dictadura y que en especial se gesta en la lucha social en Chile en los años ‘70, revisitándola en este momento en que se alza una nueva categorización de comprensión del presente (Davallon, 2006). El pueblo se une, pero a la vez incluye el sentido y la existencia del otro; por ejemplo, se observa a dos manifestantes que intervienen la escultura con la bandera Mapuche como señal performativa de reivindicación territorial e integración.

Cuando existen conflictos sociales de alta intensidad, se produce la elaboración de procesos antipatrimonio de este tipo, en los que convergen la performatividad y las inscripciones, donde participan grupos sociales heterogéneos, que articulan una respuesta crítica a los discursos “autorizados”, dominantes, que se despliegan en el momento del estallido social. Podríamos entenderlo también desde el espacio público, donde se da una lucha material entre las clases, los pueblos originarios y los grupos de sociedades contemporáneas (García Canclini, 1999). Esta lucha, en parte, se traduce en la superposición

de memorias e inscripciones, pues conduce a la saturación visual, donde cada texto busca un espacio para sobrevivir y hacerse visible.

5.3. Análisis 3: Animismo en la escultura



Imagen 93. Intervención en Escultura del general Baquedano con flores e inscripciones de diverso tipo. @monumentosincómodos.12 febrero 2020.

1. *Sistemas de producción de las inscripciones:*

<i>Materialidad</i>	Paste-up, pintura aerosol pintada a brocha, intervención con flores
<i>Circunstancias y contenido icónico de inscripciones que van apareciendo/ desapareciendo</i>	Movilización febrero 2020, inscripciones de diverso tipo superposición de imágenes y textos. Iconoclasia pintada
<i>Tipo inscripción textual</i>	Gustavo: mutilado por el Estado Estado asesino Paco violador Rechazo

En esta imagen observamos la figura de Baquedano con los colores de la bandera del movimiento LGTBQ+, posterior a la movilización que conmemora a la diversidad sexual. La superposición de imágenes es a modo de collage y paste-up ajado y nuevamente intervenido con grafitis y ramos de flores, lo cual surge como un espontáneo memorial. Esto incluye citas a mutilados oculares, como Gustavo Gatica²⁷.

Esta mirada se construye desde la alteridad que se expresa en las manifestaciones, empleando sus propios conceptos y recursos, encaminando seriamente sus narrativas, experiencias y conocimientos (Blaser, 2009; De la Cadena, 2010; Descola, 2013; Holbraad, 2007; Viveiros de Castro, 2010).

La frase “Estado asesino”, hace referencia a la violencia de Estado, la cual se ha visto representada en el espacio público fundamentalmente por los enfrentamientos entre manifestantes y la policía uniformada de Fuerzas Especiales Antimotines, la cual es una rama

²⁷ El día 8 de noviembre de 2019 el fotógrafo aficionado Gustavo gatica, fue impactado por dos disparos percutados por el en su momento, coronel de Carabineros, Claudio Crespo, a consecuencia de ello Gustavo quedó ciego de ambos ojos. <https://radio.uchile.cl/2021/01/25/gustavo-gatica-no-puede-ser-que-alguien-te-dispare-y-no-pase-nada/>

de Carabineros de Chile. Aquella violencia no solamente incluye detenciones y abuso físico, sino que también muertes y desapariciones de personas.

La frase “Paco²⁸ violador” alude a la policía uniformada, la cual ha sido denunciada por diversos tipos de agresión sexual, como desnudamiento, tocaciones y abusos sexuales realizados durante el estallido social. A la fecha, un número aproximado de 476 personas realizó algún tipo de denuncia por estas causas (Pizarro, 08 de junio de 2021).

Aparecen una serie de objetos, que replican la imagen de un cementerio o, lo que es común en Chile, una pequeña construcción a modo de recordatorio en las calles de quien fallece de modo trágico, una “animita”. Las animitas habitualmente se levantan en forma de pequeñas casas o moradas, en esquinas de calles o carreteras, y poseen connotaciones estético-religiosas, porque están próximas al arte popular, y porque se encuentran inscritas en el contexto de la religiosidad popular.

Un ejemplo de animita se muestra en la siguiente imagen:

²⁸ Paco es un término que aparece en el diccionario de Zorobabel Rodríguez, acerca de chilenismos de 1875, el cual proviene de la palabra quechua p'aku que significaría rubio. Los policías chilenos del siglo XVII, se denominaban “serenos” y empleaban un tipo de abrigo denominado poncho que eran de color castaño, lo cual se asocia con el color verde o color paco, que corresponde al color de los uniformes de Carabineros de Chile. <https://www.elnortero.cl/noticia/sociedad/por-que-los-carabineros-les-dicen-pacos>



Imagen 94. Animita del cazador muerto en lagunillas, Chile, 1988. Animitas Chilenas. 2017.

La palabra “Rechazo”, hace alusión a la opción que rechaza la nueva propuesta constitucional, que se gesta en la Convención Constituyente, y que se deberá votar en el próximo plebiscito de salida el 04 de septiembre de 2022, la cual supondría el reemplazo de la Constitución de 1980, que continúa vigente.

Estas contranarrativas se hacen carne, transformándose en herramientas explicativas de sentido, como experiencias de naturaleza animista, es decir, como entidades no humanas, artefactos, flores y textos alusivos a personas fallecidas. Entendiendo el animismo como una manera que va más allá de transmitir conocimientos a través de generaciones, más que “una forma de creer sobre el mundo, sino como una condición de estar en él” (Ingold, 2006, p. 10). Alcanza gran notoriedad la mención a personas desaparecidas, asesinadas o mutiladas durante el estallido social, las flores se suman como ofrenda al momento de la conmemoración ciudadana, transformando la escultura de Baquedano en una gran animita urbana.

2. *Contenido discursivo:*

<i>Imaginarios sociales y de construcción política</i>	Textos que aluden a la impunidad y deseos de justicia
<i>Contradiscursos</i>	Visibilización de las memorias subalternas a partir del grafiti

En cuanto a los **Imaginarios**, los textos sobre la escultura aparecen producto de la intervención persistente con grafitis en distintos grados de desarrollo y ejecución. El grafiti es el discurso que se concibe como un modo prototípico de reducción gráfica, donde los conceptos de la oralidad se simplifican y se traducen en marcas realizadas con pintura aerosol o bien con otros utensilios o incisiones sobre el material, que son los preferidos por el gesto rápido del manifestante (Candau & Hameau, 2004). Las intervenciones, por lo tanto, se transforman en un palimpsesto permanente que logra invisibilizar la materialidad de la superficie y especialmente la capacidad de simbolización original de la escultura de Baquedano, travestida por los colores que representan la diversidad sexual.

Grafitis que se comienza a leer como la acción de iconoclasia que impera como recurso en la movilización, y es fácil de realizar en la calle, permitiendo divulgar los mensajes ideológicos de la revuelta como forma de inscripciones al paso, lo que facilita su circulación rápida y comprensión necesaria del momento.

Respecto de los **Contradiscursos**, el contradiscurso grafitero se impone, configurando una espacialidad desde la escultura de Baquedano, donde se genera resistencia territorial. Es un momento en que la escultura se convierte en trinchera y podio, en clausura simbólica e inauguración de nuevas formas de conmemoración, gestando un proceso articulador de largo aliento de memorias subalternas, que se configura a partir de procesos históricos en una situación de “préstamo de imaginarios”. Estos, se reinterpretan desde modelos construidos desde el pasado, a consecuencia de los crímenes y violaciones de derechos humanos cometidos durante la dictadura de Pinochet, con asesinados y detenidos desaparecidos, lo que dio pie para crear posteriormente museos y memoriales que se encargarían del proceso conmemorativo y de mantenerlo vivo. Por lo tanto, la idea de memorial se consolida de modo semejante, y con mayúscula en Plaza Dignidad, de modo precario, pero representativo del momento, y de este modo se enfrenta la impunidad y se refuerza la idea de justicia y no repetición de estos hechos.

Se sostiene que se genera un sentido de identidad que se vincula a la configuración del Estado-nación como estructura simbólica y comunidad imaginada (Anderson, 1993), a partir de un proceso de acumulación de objetos, imágenes y textos, que apuestan por su resignificación y legitimidad (de Plaza Dignidad). En ella encontramos una compleja elaboración de elementos discursivos significantes y, además, diversas entidades que

participan, como agrupaciones y colectivos independientes, donde las formas recursivas empleadas en la construcción estética de las intervenciones requieren para su financiación de la autogestión de estos actores (ejemplos de ellos se encuentran en el capítulo 4 de este trabajo).

5.4. Análisis 4: La pátina como contranarrativa



Imagen 95. Escultura general Baquedano intervenida. @pauloslachevsky/UOL. 16 octubre 2020.



Imagen 96. Escultura general Baquedano rodeada por manifestantes, día 16 octubre 2020. Uchilefau.cl. 19 octubre 2020.



Imagen 97. Escultura general Baquedano intervenida. La Nación, Agencia Uno-AFP, 2021.

1. *Sistemas de producción de las inscripciones:*

<i>Materialidad</i>	Pintura aerosol
<i>Circunstancias y contenido icónico de inscripciones que van apareciendo/ desapareciendo</i>	Movilización, conmemoración estallido social, 16 octubre 2020. Pintada de la escultura con pintura roja
<i>Tipo inscripción textual</i>	Tachadura

El día 16 de octubre de 2020, a un año de acontecido el estallido social, un grupo de encapuchados decide pintar de rojo la escultura, generando una especie de patina roja en la totalidad de la escultura. Sin embargo, por orden del entonces alcalde de Santiago, Felipe Alessandri, se ordena repintarla del color original.

La palabra "pátina" proviene del latín «patīna» plato, que está asociada con un tipo de barniz o película transparente que se la aplicaba a los platos en la antigüedad, el cual se

empleaba para cubrir su porosidad. Al observar la escultura de Baquedano, la vemos cubierta de una pátina roja. Vemos aquella intención de renombrar, de subvertir con diversas capas de pintura roja aerosol, la figura de Baquedano. No solo es pintura roja, sino todas las posibles connotaciones que pudiese devenir del color, en tanto sangre y mácula que se instala en un estallido de dislocación social y de sangre, de personas asesinadas, desaparecidas o con mutilaciones oculares. Tapar, cubrir, re-pintar forma parte de las dinámicas performativas de la calle movilizada.

Pintar de rojo a Baquedano como acción de iconoclasia, es un gesto recurrente, casi cotidiano, como forma de clausura de su imagen por parte de los manifestantes, pero también lo es como forma de clausura de las memorias subalternas por parte del Estado, que intenta una recuperación y reapropiación simbólica del territorio.

Debemos señalar que los monumentos instalados en el espacio público relatan una forma de memoria específica y la instalan cómo historia patria. Estas reacciones (de repintar), que provienen del municipio de Santiago, nos conducen a preguntar qué es lo que realmente significa el patrimonio y que es lo que se debe resguardar como monumento. Así también podríamos revisar las distintas tachaduras o repintados que se le han realizado al edificio GAM, el cual cuenta con distintos murales y otras expresiones de arte en sus muros, que la Municipalidad de Santiago a pintado encima de modo permanente. Aquí está en cuestión cuáles son las historias que se quieren proteger y resguardar y que aparecen desplegadas en la calle. Bajo esta lógica, la municipalidad nos da a entender que hay ciertos lugares y memorias que deben ser protegidas y cuidadas, porque son oficiales, pero otras no lo son.

2. Contenido discursivo:

<i>Imaginarios sociales y de construcción política</i>	Texto que alude a A.C.A.B
<i>Contradiscursos</i>	Ariel Moreno Cuestionamiento de la memoria oficial militar

Respecto de los **Imaginarios**, el grafiti corresponde a una acción táctica de carácter estético-cultural, que pregunta y descontextualiza el rol identitario de Baquedano y que se escapa del control oficial. Consideramos, por tanto, que el grafiti es la expresión desde la imagen, que ha sido dejada fuera de las puertas del museo tradicional, apareciendo en situaciones al margen de lo artísticamente aceptado. Acá lo vemos en el caballo con el acrónimo “A.C.A.B” que proviene del underground anglosajón *All Cops Are Bastards*, es decir, “Todos los policías son bastardos”. Esta versión aparece en una publicación británica del año 1977, que señalaba que un periodista, luego de pasar una noche en Newcastle, observó en las paredes de la cárcel las siglas de A.C.A.B, las cuales también se encontraban a modo de tatuaje en la cabeza y los dedos de los encarcelados²⁹.

Por lo tanto, desde el punto de vista de los **Contradiscursos**, A.C.A.B forma parte del repertorio callejero de grafiti durante el estallido social, considerando el alto grado de disensión de la ciudadanía en relación con el actuar de Carabineros de Chile como institución policial, represora de la población civil en situaciones de movilización social como las

²⁹ <https://www.pulzo.com/nacion/que-significa-acab-sigla-dedicada-policias-disturbios-b-PP967207>

acontecidas. Refrendando aquello, se lee en el borde del plinto: “Ariel Moreno”³⁰, joven que fue asesinado en la comuna de Padre Hurtado en Santiago de Chile el año 2020, en las afueras de un cuartel policial. De este modo se asume que la bastardización de la institución cobra sentido con esta sigla.

Se incluye la textualidad con los nombres de quienes han sido asesinados o bien desaparecidos durante el estallido social, en señal de memoria y justicia, se busca de modo insistente reafirmar estas memorias en la precariedad de la calle.

5.5. Análisis 5: La resignificación del territorio

³⁰ <https://www.ciperchile.cl/2021/10/27/ariel-moreno-la-historia-de-un-asesinato-desde-las-sombras-durante-el-estallido-social/>



Imagen 98. Esculturas realizadas por Colectivo Originario, instaladas en el borde de Plaza Dignidad. Cosecha Propia - Valentina Manzano. 6 diciembre 2019.

1. *Sistemas de producción de las inscripciones:*

<i>Materialidad</i>	Escultura de Madera en la periferia de Plaza Dignidad
<i>Circunstancias y contenido icónico de inscripciones que van apareciendo/ desapareciendo</i>	Movilización 6 diciembre 2019, evidencia de intervención con esculturas
<i>Tipo inscripción textual</i>	Colectivo Originario

La fotografía da cuenta de una serie de esculturas que se instalan al borde de Plaza Dignidad, en paralelo a la escultura de Baquedano, la cual se observa distante en relación con estas. Dichas esculturas fueron realizadas en madera tallada por artistas del Colectivo Originario, dirigido por el escultor mapuche Antonio Paillafil. Se puede leer en ello una forma

de reivindicación territorial donde se representan tres pueblos originarios de Chile: Diaguita, Mapuche y Selknam.

La primera escultura de izquierda a derecha en la fotografía representa el petroglifo de un chamán de Tilama, como un sol o inti, su corazón viene a ser la puerta al espíritu y la zona del vientre de la escultura es una flor que hace referencia a la fertilidad. Luego observamos una escultura *Chemamüll* mapuche, que se define como la gente de madera. En este caso hablamos de una *Domomamüll* o mujer de madera. Su imagen connota el nexo de la mujer con la naturaleza y la conexión mítica del renacer mapuche.

La tercera escultura resignifica la imagen de los Selk'nam, que interpretan y representan a los Onas, que habitaron Tierra del Fuego, permitiendo recordar y visibilizar el genocidio cometido en su contra.

De esta manera, con el estallido social develamos un paisaje de resistencia (Barría, 2020), donde existen diversas entidades que se van yuxtaponiendo en un solo espacio, mezclándose el discurso colonial, con una validación de lo indígena y lo pluricultural.

Cada una estas acciones forman parte de un repertorio de acciones performativas colectivas corporizadas (Taylor, 2017). En este sentido, con esta acción colectiva la connotación de escultura unívoca, militar y homogénea de Baquedano se tiende a diluir, apareciendo con rotundidad las imágenes talladas emplazadas en el mismo sitio que ocupa Baquedano, las que simbolizan a cada uno de los pueblos originarios de Chile, a modo de recuperación simbólica del lugar. De esta forma, la digresión estética sobre lo aceptado en el espacio público se transforma en un debate político. Un debate, que se desarrolla y

elabora desde una “guerra de imágenes”, en búsqueda de una narrativa de lo colectivo y como un futuro de lo posible y pertinente, en un territorio que se conciba a partir de un proceso de asimilación e incorporación del espacio geográfico como extensión y parte de sí mismos (Di Méo & Buléon, 2005; Gonçalves, 2001). Por lo tanto, el territorio se constituye en un lugar simbólico que está en permanente construcción social, al cual se le comienza a asignar un valor particular patrimonial, el cual va a reafirmar el sentido de identidad de quienes lo habitan, por ende, el territorio simbólico es de suma importancia.

2. *Contenido discursivo:*

<i>Imaginarios sociales y de construcción política</i>	Recuperación del imaginario indígena, instalación de “lo mestizo”
<i>Contradiscursos</i>	Performativo, señala ocupación y reivindicación del territorio

Respecto de los **Imaginarios sociales y de construcción política**, las esculturas realizadas en madera configuran un señalamiento y ocupación del territorio como gesto performativo. Su trabajo manual de talla de las esculturas indígenas produce un enorme contraste con la escultura de matriz académica y europea de Baquedano, pero también con el paisaje inmediato de Plaza Dignidad, de la ciudad moderna.

Las esculturas aparecen en el espacio público, en un borde de la rotonda de Plaza Dignidad, como contrapunto de memoria al monumento, que conmemora lo oficial y militar impuesto.

En cuanto a los **Contradiscursos**, las esculturas de madera aparecen como una forma de reinaugurar el territorio, se instalan en el espacio público intentando dejar atrás el

sentido cultural residual que han tenido históricamente, instalándose como memoria viva y redentora de un Chile que debiese actualizar sus imaginarios indígenas. Imaginarios que se deben situar como recurso de unidad, y como necesidad de integración real de los pueblos indígenas, logrando que exista mayor participación como comunidad, en tanto tradiciones y costumbres, que deben ser respetadas y mantenidas para preservar sus legados y sus aportes en la construcción de la identidad del país. La idea de autonomía de las provincias y la plurinacionalidad es lo que se solicita, no solo el reconocimiento como pueblos originarios, y que sus demandas puedan ser consideradas en la nueva propuesta de nueva constitución política de la República de Chile.

5.6. Análisis 6: La escultura en la escultura



Imagen 99. Escultura con forma de ojo instalada por manifestantes en la escultura del general Baquedano. Publimetro. 18 octubre 2020.



Imagen 100. Acercamiento a escultura con forma de ojo instalada en la escultura del general Baquedano. Publimetro. 18 de octubre 2020.

1. *Sistemas de producción de las inscripciones:*

<i>Materialidad</i>	PINTURA AEROSOL- instalación de escultura tubular en la escultura
<i>Circunstancias y contenido icónico de inscripciones que van apareciendo/ desapareciendo</i>	MOVILIZACIÓN estallido social, 18 de octubre 2020. Instalación de escultura sobre la escultura
<i>Tipo inscripción textual</i>	Ninguna

La escultura de Baquedano es “tomada” por manifestantes en el contexto de la conmemoración del 18 de octubre, en 2020, por una serie de manifestantes que con su corporalidad la rodean en una acción performativa de apropiación. La cabeza del caballo es

empleada como soporte de apoyo para instalar otra escultura, la de un ojo en versión tubular metálica, definiendo un nuevo territorio de disrupción visual y desencadenando nuevas simbolizaciones. La intervención del ojo superpuesto sobre Baquedano es el ojo que observa, que irrumpe en el territorio, pero es también la herida, el desgarró de la civilidad mutilada, en ella observamos una dosis de **artivismo**, en tanto intervención que conto con una logística y presumible colaboración en y para diseñar la escultura, dimensionarla e instalarla en la escultura de Baquedano.

El ataque a los ojos es el modo más difundido de mutilación en que se ha expresado la iconoclasia de una imagen a través de la historia, ello acontece a partir de su eliminación. Arrancar los ojos implica la privación simbolizada de la vitalidad y la capacidad para expresar las emociones en los seres vivos. Se eliminan los ojos a los malhechores, así como también las bocas se convierten en el blanco de la mutilación, pero también lo es la mutilación de los rostros de manera plena en su clausura (Freedberg, 2017).

La escultura del ojo posee elementos connotativos de interés, tales como: una simulación de lágrimas de sangre, la cual se despliega desde sus bordes inferiores, realizada con papel.

En ambas imágenes se observa la escultura de Baquedano intervenida de una manera diferente y con gran carga emotiva, producto de las mutilaciones oculares. La divulgación de la escultura del ojo es escasamente difundida por los medios de comunicación.



Imagen 101. Primera línea, con escudos y piedras contra la policía antidisturbios, en Av. Vicuña Mackenna, Santiago, próximo a Plaza Dignidad. Agencia Uno. 2019.

La pupila es asimilada a un escudo, semejante a los empleados en la “primera línea”. La primera línea, son quienes aparecen durante el estallido social, como actores gravitantes en la lucha callejera contra la arremetida de la policía. La cual está compuesta por grupos de encapuchados, barristas de fútbol, trabajadores, estudiantes de liceos, y adolescentes, los cuales se organizan en clanes que brindan protección a los manifestantes de la protesta, no existiendo líderes ni línea de mando, por lo tanto, es una agrupación autoconvocada³¹.

El escudo cuenta al centro con una inscripción en forma de cruz, a modo de blanco de tiro, considerando que los manifestantes han sido los “blancos” deseados por los

³¹ <https://www.ciperchile.cl/2020/01/06/retrato-de-un-clan-de-la-primera-linea/>

aparatos represivos. En cuanto a cifras se debe considerar el informe emitido por el instituto de derechos humanos el 13 de marzo de 2020, que contabilizó un total de 460 lesionados con estallido ocular, alrededor de 245 producto de impactos con perdigones y otras formas de agresión cometidas por Carabineros³².

2. *Contenido discursivo:*

<i>Imaginarios sociales y de construcción política</i>	Solicitud de justicia: la memoria arrebatada
<i>Contradiscursos</i>	Performativo, corporalidad de los manifestantes

Respecto de los **Imaginarios sociales y de construcción política**, la intervención adquiere importancia donde el imaginario del pasado se intersecta con el presente, con detenidos, desaparecidos y muertos, considerando tres aspectos significativos en este contexto:

- a) La identificación con el imaginario que propone la intervención, donde el colectivo social logra reconocerse en ella, una memoria que ha sido arrebatada e invisibilizada, las víctimas del estallido social son el *le motu proprio* pudiendo ser considerado como el argumento vital.
- b) La validación de una organización no gubernamental como la AFDD³³, que se legitima desde la intervención, al sentirse interpretada. Considerando que a la fecha 1.192 personas aún se encuentran desaparecidas desde el golpe de estado de 1973, hoy el

³² <https://www.24horas.cl/factchecking/durante-el-estallido-social-efectivamente-existieron-danos-oculares-pero-la-cifra-de-casos-que-entrega-el-candidato-artes-es-imprecisa-5062776>

³³ Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos

gobierno del presidente Boric, adquiere el compromiso de buscar a estas víctimas, y que pueda existir reparación de aquella violencia de Estado inusitada³⁴.

- c) Existe una preservación de memorias subalternas, que pueden resultar de este tipo de acción, de tal manera de mantener en el tiempo en los circuitos de producción y de conocimiento, los imaginarios y sus recuerdos (Iniesta, 2009).

En cuanto a los **Contradiscursos**, Baquedano se interviene con un doble contradiscurso: Primero, con la visibilización de aspectos connotativos relevantes, como elementos visuales en la intervención, el ojo en alusión al padecimiento de los mutilados oculares durante el estallido social. Y, en segundo término, hacia el imaginario militar, del héroe triunfante y combatiente, travestido e intervenido con otra escultura, lo cual permite contemplar su figura en relación con la luz de “lo otro”, en tanto lo otro se constituye como aquella realidad circundante y cambiante que matiza los significados desde Plaza Dignidad. Entendemos entonces, que las imágenes pueden llegar a contener un “giro icónico”, como en este caso, que posee una lógica específica y personal, comprendiendo por lógica, la creación sólida de sentido a partir de formas originales de intervención (Boehm, 2011).

³⁴ <https://www.france24.com/es/minuto-a-minuto/20220911-boric-pone-en-marcha-b%C3%BAsqueda-de-detenidos-desaparecidos-en-dictadura-en-chile>

5.7. Análisis 7: Baquedano ígneo



Imagen 102. Escultura del general Baquedano en un intento de incendio. EFE / Esteban Garay. 05 marzo 2021.

1. Sistemas de producción de las inscripciones:

<i>Materialidad</i>	Intervención con fuego sobre la escultura
<i>Circunstancias y contenido icónico de inscripciones que van apareciendo/ desapareciendo</i>	MOVILIZACIÓN 5 de marzo 2021
<i>Tipo inscripción textual</i>	Con fuego

Asistimos al primer intento de incendio de la escultura de Baquedano el día 05 de marzo 2021, en ella encontramos los grafitis en medio del destello ígneo de las llamas que intentan poner fin a la combustión de la escultura de bronce, pero en especial, da cuenta de una primera premisa que señala que los escombros dejados por el estallido social desordenan y desestabilizan los preceptos del progreso urbano (Gordillo, 2018). Siendo el fuego el locus donde convergen los cuerpos, los bienes, los dioses, el arte, las leyes, los antepasados, los animales, las creencias y las ideologías (Ingold, 2000).

Las llamas no logran desestabilizar la forma de la escultura y solo se traduce en una aventura vandálica, que genera una narrativa de una figura a la que se busca destruir a partir del fuego como elemento que daña, destruye y convierte en ceniza. Simbólicamente ver en llamas a Baquedano propone aquello, la ruinización de la escultura, las llamas son el sistema de inscripción, dibujo y espectáculo para desatar la catarsis social en medio de Plaza Dignidad.

El discurso militar de Baquedano a caballo se anula en medio de las llamas. La escultura se convierte por momentos en invisible y frágil, pero pervive su imagen sólida de bronce y piedra, no así sus significados oficiales instaurados. La materialidad quemada y fragmentada nos invita a preguntarnos por el carácter de fetiche que en ella se encarna (Mena, 2011).

Es el momento en que se debe preguntar acerca del espesor connotativo con que monumentos, muros y edificios son intervenidos cada día de la revuelta, ello nos obliga a

interrogarlos más allá de sí mismos e incluso más allá de sus funcionalidades primeras (Márquez, 2019).

2. *Contenido discursivo:*

<i>Imaginarios sociales y de construcción política</i>	Deconstrucción de la memoria militar
<i>Contradiscursos</i>	Llamar a quemar Chile Black bloc

Respecto de los **Imaginarios sociales y de construcción política**, Baquedano en llamas deconstruye el imaginario de la materialidad visible de la memoria militar , que no alcanza a quemarse, existiendo un contradiscurso antipatrimonio semejante a los “Black Bloc”, grupo global antisistema que se origina en Alemania el año ‘77, llamado originalmente “Autonomen”, que a la vez representa una extensión del grupo autonomía italiana de los años ‘60 y ‘70, el cual simpatiza con los discursos ecologistas, anarquistas y feministas radicales. Bloque Negro, es un término llamado por los anglosajones como Black Bloc³⁵.

En cuanto a los **Contradiscursos**, la escultura de Baquedano en llamas se viraliza en medio de las redes sociales, su narrativa nos habla no solo de “quemar a Baquedano”, es el llamado a “quemar Chile”, donde el saqueo y el fuego se han apropiado de las calles en medio de barricadas, como una manera de significar la refundación del territorio desde la ceniza y los escombros. Baquedano se yergue como una imagen que ilumina, un símil de

³⁵ Estos intervienen, destruyen y queman de modo organizado el patrimonio urbano, lo cual incluye ataques frontales a negocios, marcas que sean icónicas de comida rápida y ropa, ataques y saqueos semejantes se observaron en los inicios del estallido social en especial en el centro de la ciudad (D’Angelo, 2014).

antorcha y pira monumental en medio de la ciudad, la que promueve tiempos aciagos, donde vemos como se extingue esa pedagogía primigenia de la imagen en un espacio del deseo (de la destrucción) y la disputa.

5.8. Análisis 8: El Pedestal como ruina



Imagen 103. Retiro de la escultura del general Baquedano en Plaza Dignidad. EFE-Reuters. 11 de marzo de 2021.



Imagen 104. Plinto de escultura del general Baquedano. Monumentos.gob.cl. 2021.

1. *Sistemas de producción de las inscripciones:*

<i>Materialidad</i>	Pintura aerosol
<i>Circunstancias y contenido icónico de inscripciones que van apareciendo/ desapareciendo</i>	Grafitis de diverso tipo y connotación. La presencia por ausencia desde el pedestal
<i>Tipo inscripción textual</i>	Retiro de la escultura por parte del Estado

Las inscripciones en el plinto aparecen como grafitis, donde se reitera el acrónimo A.C.A.B, que ha sido recurrente en muros y esculturas durante el proceso, repitiéndose la condición de "bastardos" de Carabineros.

La palabra “violadores”, nuevamente nos evoca los posibles abusos sexuales perpetrados por agentes del Estado y/o Carabineros.

En cuanto a la escultura del general Baquedano, llega a un punto cúlmine, en tanto figura que se exhibe en el espacio público. El Gobierno de turno considera adecuado para su protección, en conjunto con el Consejo de Bienes Nacionales, retirar la escultura de Baquedano de su lugar original y someterla a un proceso de restauración, lo que acontece el jueves 11 de marzo de 2021.

Anteriormente había sido pintada tanto por los manifestantes como por mandato del gobierno, lo que implicó generar diversas capas de pintura y mensajes, por lo tanto, se produjeron acciones contranarrativas desde ambos lados, tachando inscripciones y recubriendo con pintura nuevamente, produciéndose palimpsestos de manera permanente. De este modo, Plaza Dignidad constituye un proceso de reificación del lugar y de sus objetos, ordenando y controlando nuestra experiencia de ser en el mundo (Agamben, 2006).

Se genera una transición de la imagen de Baquedano, la cual transcurre desde lo lleno a lo vacío, llega el momento en que la escultura desaparece, generando el vacío que habitaba en el espacio público. La base, quedara como soporte residual, que nos habla desde la ausencia de la imagen de Baquedano, y nos señala el lugar que se silencia, no así desde la protesta. Consideramos necesario en este punto en que se “desvanece la escultura” acudir a la definición de monumento de Françoise Choay (2007) para comprender mejor su significado en el espacio público. Monumento en latín, significa emoción de la memoria, la

cual posteriormente adquiere connotaciones estéticas y también de prestigio, vinculadas a una emoción de grandeza, pero también vinculada al poder.

El monumento a Baquedano no es un patrimonio intocado, o que no se puede cambiar, ni mover, este paulatinamente va perdiendo su sentido, sencillamente porque las narrativas y su emoción a través de la historia han sido tocadas, y por cierto resignificadas. De ese modo, se problematiza la narración de hechos históricos y el sentido representativo que encarna lo que hasta la fecha se ha considerado como patrimonio de la ciudad. Aquí Pierre Nora (2009) nos habla de “lugares de memoria”, para lograr un mayor acercamiento y comprensión al concepto de patrimonio en Francia al inicio de la década de los ‘80.

Entonces se deja claro, que patrimonio es ese vínculo entre los ciudadanos y los objetos, y por cierto un reflejo de las discordias sociales que se dan de una manera permanente en la sociedad. Además, da cuenta de un tipo de memoria oficial que se va legitimando a partir de las costumbres y de su hegemonía. Ese patrimonio que encarna Baquedano no solo es un tema del pasado, sino que fundamentalmente del futuro, de cómo se recordara, considerando que la condición inmaterial de lo que se denomina patrimonio es algo que posee gran persistencia, ya que el acto de recordar está cargado de emotividad, siendo la reflexión una acción ulterior.

2. *Contenido discursivo:*

<i>Imaginarios sociales y de construcción política</i>	Deconstrucción de la idea de patrimonio
<i>Contradiscursos</i>	La ruina, como escombros.

Respecto de los **Imaginarios sociales y de construcción política**, cabe recordar que Baquedano, así como diversas esculturas a través de la historia, han sufrido ultrajes que responden a la desafección ciudadana en relación con el monumento. En su caso, es a partir de un acto de movilización voluntaria y concertado que surge como una forma de respuesta y como proyecto de aniquilación política a un imaginario impuesto. Por lo tanto, el papel del monumento se pone en discusión en tanto mantenimiento de la identidad de los grupos sociales en base a hazañas y actuaciones próximas a la memoria colectiva que la representan. Habrá que entender que el monumento es fuente de almacenamiento de memorias y significados que provienen desde agencias particulares, que buscan mantener la práctica de su validación en el espacio público, como es el caso del general Manuel Baquedano. De este modo, el despojo de la escultura desde su pedestal implica un repensar cómo se desea recordar o qué se quiere recordar en Plaza Dignidad. Lo anterior, implicará necesariamente un deseo latente de los ciudadanos de aportar con nuevas prácticas y actuaciones en relación con la resignificación de este lugar.

En cuanto a los **Contradiscursos**, el retiro de la escultura propone un vacío, aunque el ejercicio de moverla a otro sitio no modifica los contenidos de esta, se genera una nueva narrativa que llamaremos de los escombros, desde ahí se relata la protesta y continúa siendo soporte y muro, elemento centrípeto que atrae un nuevo bucle de grafitis e intervenciones y las acoge como si estuviera habitado por un nuevo espíritu, que se lo regala la ausencia de Baquedano.

Se presenta de manera expresa con la imagen del pedestal, rayado, vandalizado, desprovisto de la escultura, el cual se conceptualiza como vestigio y hallazgo etnográfico,

casi residual de la protesta, producto de un lenguaje avasallador y violento, como un proceso que se desata por la movilización social. Nos situamos en frente de una ruina total, plinto y Plaza Dignidad, se convierte en un solo cuerpo, considerando que históricamente ha sido considerado un lugar de reunión y celebración ciudadana, de quienes la producen, ocupan, temen o les produce admiración. En ese sentido, los objetos derruidos, son observados y leídos como la expresión del lazo social que nos amarra y desamarra al tiempo pretérito (Déotte, 1998); pero también la expresión material de pugnas, desórdenes y voluntades que se encubren en el presente de nuestra sociedad contemporánea.

Podemos afirmar que Plaza Dignidad, donde se emplaza el plinto de la escultura, incluye la categoría de performances superpuestas como rayar, chorrear- pintar, pegar paste-up, lo que implica una agencia intensiva que proviene de las subjetividades de la calle, en tanto “que estos encarnan actos de remembranza y conmemoración mientras que negocian y construyen un sentido de lugar perteneciente y entendido en el presente” (Smith, 2006, p. 3).

6. CONCLUSIONES

Así como aconteció en el antiguo régimen durante la revolución francesa, la escultura de Baquedano al ser profanada se deslegitima, como también lo fue la monumentalidad de Luis XIV. En este caso, igualmente se puso en cuestión el ordenamiento completo de la sociedad, por lo tanto, ese significado simbólico repudiaba de manera general a la monarquía (Gamboni, 2014). Ahora bien, se debe agregar que ese ordenamiento repudiado también se dio en la revuelta chilena, y puso en riesgo una amplia gama de objetos en el espacio público, como monumentos, edificios patrimoniales, mobiliario, tiendas comerciales y cualquier artefacto de carácter artístico que pudiese interpretar las memorias oficiales, lo que se entiende como una representación de la retórica del modelo que se deseaba derribar.

Entendemos entonces, que las acciones de iconoclasia al monumento y su traslado a otro sitio, no inhibe la memoria en la construcción del relato de la monumentalidad patria, ya que las prácticas de iconoclasia han puesto en disputa no solamente el significado de la escultura, sino que también de Plaza Dignidad como territorio. Pervive de este modo, la posibilidad de que a partir de la condición iterativa y de su sello ritual en tanto protesta, estos lugares se transformen y normalicen en sitios de transgresión (Endres & Senda-Cook, 2011), por lo tanto, se nos está interrogando en cuanto a qué deseáramos recordar y cómo querríamos conservarlo, en tanto sitio de memoria.

Sostenemos, que las emociones que producen los monumentos y esculturas públicas no se borran con la aplicación de pintura o de limpieza por un mandato oficial, ya que las

diversas voces y sentires necesitan repensar cómo conservar la monumentalidad ausente, como consecuencia del retiro de la escultura.

El pedestal se transforma en una materialidad residual, un escombros de dicha monumentalidad, que, pese a ello, continuará siendo soporte y lugar de intervenciones. La iconoclasia al producir daño y ruina propone además una forma de redefinición política para entender lo que realmente sucede en el espacio público alterado. Cabe recordar que en el año 2020 se podían cuantificar un número de 1200 monumentos de carácter público, incluyendo bienes inmuebles de carácter patrimonial con diversos tipos daños (Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, 2021)

A la vista de los hechos, Plaza Dignidad se transfigura en un espacio donde ha convivido la performance, la iconoclasia y el vandalismo. Lo que nos permite interpretar la iconoclasia como un acto de creación, y la configuración de multiformes estratos de acepción en el espacio público (Didi-Huberman, 2014).

Señalamos a la iconoclasia, como contenedora de una dosis de expresión creativa que se mezcla con lo político, donde el acto de profanación pone en valor el deseo de eliminación de todo rasgo vital de la escultura de Baquedano, esa acción de descalificación material se incrementa potencialmente en el tiempo y alimenta el deseo de derribarla por completo.

Ciertamente la canonización pública, significa la declaración de un hecho político, es el reconocimiento a un personaje público que ha sido reverenciado, adorado o venerado en el espacio público. Es decir, en la medida que la figura tenga un mayor estatus canónico en

el espacio público, como Baquedano, mayor será la utilidad de la vandalización para conseguir la atención pública, en relación con los objetivos políticos que se perseguían en la revuelta. Por lo tanto, se desea atacar la corporalidad, que es la carne de la estatua, la que soterradamente se busca destruir, un hacer desaparecer, como en la mayor parte de las vandalizaciones a imágenes, inclusive si estas son abstractas (Freedberg, 2017).

El **hacer desaparecer** implica generar conmoción y provocar respuestas violentas, muchas veces en quienes contemplan las vandalizaciones. Nos afectan, porque observamos cuerpos que son destruidos o mutilados, es de algún modo, nuestro propio cuerpo el que observamos en ese asalto violento, coexistiendo una extraña vinculación entre lo cognitivo y lo salvaje. Desde, rayar, arrancar los ojos hasta destruir el rostro de una escultura, como evidenciando que en estos actos habita ese vestigio vital de una imagen que se puede eliminar. Podemos afirmar que las intervenciones mudas a Baquedano, en tanto anónimas, presentan rasgos polisémicos, de condición clandestina e incógnita, implicando que dichas acciones de iconoclasia sean de compleja comprensión e interpretación en lo específicamente intencional de sus contenidos. En el entendido que los sujetos que suelen vandalizar corresponden al perfil de un sujeto común, una persona normal que interviene en circunstancias singulares (Jiménez,1981).

Durante el análisis pudimos constatar la reiteración de ciertos mensajes que se hacían presentes a partir de los grafitis a veces legibles y otras no. Como “Wallmapu libre”, que refiere la recuperación de territorios del pueblo Mapuche, la cual no solo es insistente por el rayado expreso, sino que habla de visibilidad cultural, memoria y territorio cuando posteriormente el colectivo originario interviene Plaza Dignidad con las esculturas talladas.

Los ataques iconoclastas se tornaron cada vez más virulentos en la medida que el aparato represivo del Estado, sea a través de la acción de Carabineros o militares, actuó con mayor violencia y decisión, provocando la muerte y desaparición de civiles durante el estallido social.

La transformación estética de la escultura es siempre oscilante mientras está en el pedestal, nunca hubo un Baquedano “estéticamente estable” durante muchos días, siempre fluctuaba, desplazándose desde la consigna, el rayado, la pintada total con aerosol rojo, los repintados ordenados por la intendencia metropolitana o la intervención con un ojo escultórico, si se debe señalar que en esta última intervención se observa una construcción presumiblemente colectiva de la escultura, donde hubo una concertación y planificación, lo cual podemos considerarla como una **acción artista** dentro del contexto de la movilización.

La escultura de Baquedano desde el estallido social se transformó en una especie de blanco de tiro, un lugar de convergencia de la catarsis colectiva, de pintadas y grafitis, donde se funda el enfrentamiento callejero a gran escala y mantenido en el tiempo, donde se disputaba el uso de un lugar específico de la ciudad, esa anhelada apropiación del espacio público, aunque temporal, era necesario que fuese explícita y persistente, el simbolismo de ello fue que no se cedería ese espacio de lucha, que no se dejaría de disputar la calle que es de la gente, del pueblo movilizado, una acción política que buscaba soluciones concretas y en especial la destrucción de un modelo económico.

Las representaciones simbólicas que surgen del análisis nos hablan de ciertos valores de una sociedad, como el heroísmo y la lealtad, por ejemplo. De tal modo, esa valoración

emocional-social de las figuras históricas implican un sustrato ideológico que lo cultiva la comunidad. Por lo tanto, cuando nos referimos a imaginario social, nos referimos a una construcción colectiva, ya que es donde se deposita la memoria de los grupos y comunidades, esa dimensión en que imaginamos a Baquedano, que ya no es un parámetro de juicio y actuación valórica, es más bien una figura arcaica, que devela una intención latente de validar lo militar. Por lo tanto, se presenta como hito significativo en la construcción del imaginario del país, a partir de su figura que, de paso, resiente la civilidad contemporánea chilena que demanda figuras distintas y diversas que forjen al menos la idea de cambio y se genere el anhelado giro conmemorativo en el espacio público.

CAPÍTULO 5: CONCLUSIONES



Imagen 105. Octubre. Macka Arose.

El presente trabajo buscó indagar e interpretar las contranarrativas que aparecen en el espacio público en el contexto del estallido social chileno, a partir de las inscripciones que se realizan en la escultura del general Manuel Baquedano y en el Centro Cultural Gabriela Mistral [GAM], en tanto resignificaciones del espacio público. Para ello se desarrollaron cinco capítulos, en los que se buscó cumplir con los objetivos generales y específicos planteados. En este sentido, a continuación, se desarrollan las conclusiones derivadas de este trabajo y su relación con estos últimos.

Respecto del **GAM**, las contranarrativas allí inscritas durante y posteriormente al estallido social, cuestionaron los relatos oficiales, con diversas materialidades, lo que incluía desde rayados con diversos tipos de pintura, objetos pegados, inclusive ropa colgada, lo que a ratos hacía ilegible la percepción sensible del detalle en medio de una gran cantidad de intervenciones. De tal forma, los muros del GAM, luego de estas intervenciones, fueron repintados en reiteradas ocasiones por orden de la Intendencia, buscando restablecer la condición de sus muros por un momento, con lo cual se contrariaba la voluntad ciudadana de mantenerlos en **permanente intervención**, y de aquellas memorias que deseaban instalarse o ser restituidas. Se entiende así, que las inscripciones son una práctica espacial invasiva, necesaria en su momento y resignificantes de sentido en lo espacial en otros, considerando la dinámica temporal del estallido social. Lo anterior da cuenta de las inscripciones como un tipo de práctica espacial simbólica, que se expresa a partir de diversas prácticas, entre ellos grafitis, tags y paste-up, tal y como se plantea en el **objetivo específico 1** de este trabajo.

Encontramos que la mayor parte de las inscripciones se expresan desde el rayado o grafiti rápido, lo cual vemos desplegado con persistencia en el edificio GAM, durante el estallido y posterior a este. En tanto el paste-up y la superposición de otras materialidades alcanzan menor protagonismo, aunque poseen mayor visibilidad, considerando la pregnancia de las formas empleadas para su presentación, las cuales son ortogonales y rectangulares, habitualmente folios o formatos superiores a A4 color o blanco y negro y pegatinas de polímeros y gigantografías murales digitales a color (ploters).

En cuanto a la resignificación del edificio, considerando su carga histórica y su evidente peso arquitectónico, podemos aseverar que se mantiene incólume su función como entidad al servicio de lo público, en tanto las actividades culturales paulatinamente se han ido restableciendo post estallido y post pandemia. Hoy se incluye la apertura de espacios expositivos para obras de artistas que trabajan piezas de arte callejero, que participaron durante el estallido social. Estos lineamientos institucionales pueden ser leídos en clave política, como una estrategia para preservar el edificio, considerando que las movilizaciones implicaron vandalización y destrucción masiva del sector donde se emplaza el edificio, por lo cual, haber negociado con las movilizaciones la integridad estructural del edificio, manteniendo su condición actual, ha permitido hacer menguar las intervenciones o hechos más próximos a los vandalismos desatados.

Consideramos el GAM como un espacio, abierto, democrático, de interés cultural fundamental para la comprensión del proceso histórico que vive el país y que, por sobre todo, porque pone en diálogo y en uso, un edificio que se mantuvo silenciado y sin acceso al público durante casi dos décadas.

Respecto de la **escultura del general Baquedano**, el análisis realizado en el capítulo permitió dar respuesta a los **objetivos 4 y 5**, en tanto se buscó comprender la resignificación del espacio público y la construcción de nuevos imaginarios, a partir de inscripciones en tanto contranarrativas, desde el análisis de las imágenes que daban cuenta de las contranarrativas inscritas en la estatua por parte de los manifestantes, permitiendo también analizar el repertorio simbólico emergente en torno a los procesos de monumentalización en el espacio público.

En este sentido, el análisis arrojó que esta fue asediada por los manifestantes desde el 18 de octubre de 2019 en adelante, transformándose en el blanco visible que movilizó a los manifestantes, irrumpiendo en Plaza Dignidad, que hasta ese momento estuvo resguardada por la policía pública (Carabineros). Se desplegó un abanico temporal de contranarrativas donde se oficia de manera intensa y, en muchas ocasiones violenta, un deseo por reescribir el significado de su imagen. Los discursos reivindicatorios inscritos, cruzan lo sociopolítico en cuanto a sus demandas y memorias, manteniendo un hilo conductor que se define desde los **cuerpos desobedientes**, que actúan en relación con la escultura, con insistencia cotidiana y flujos colectivos que se organizan para ocupar, resistir y dejar su huella en la **carne de la escultura**. Es sin duda, un momento en que se **rearticula el arte y la política**, rememorando las acciones de arte que se manifestaron en Dictadura, para generar disrupciones y combatir un modelo que construye su relato desde la desigualdad, como lo es el neoliberalismo. Es un momento en que observamos estas contranarrativas que niegan las memorias históricas oficiales, y en este proceso de

reelaboración, nos encontramos con un espacio público de escombros, entre ellos edificios públicos y monumentos que permiten la opción de recordar (Gavilán, 2008; Lazzara, 2007).

Por lo tanto, la experiencia visual queda inscrita en dichas materialidades, desde donde podemos reconocer estas contranarrativas, considerando que, a lo que hemos denominado escombros, es a los elementos residuales post inscripciones.

En lo que atañe a la escultura de Baquedano, nos queda la certeza del pedestal como escombros, el cual queda en un nivel de lo **indeterminado simbólico**, pedestal que ha acumulado un sin número de inscripciones, como un gran palimpsesto, durante todo este proceso, el cual se convierte en un escombros que no le pertenece a nadie en particular, y que consta de múltiples temporalidades, circulares y de capas que se superponen (Augé, 2003). Por ello, el retiro de la escultura en el presente produjo un intersticio que se instala como un **suspense simbólico**, donde el pedestal pasa a tener un protagonismo, más por su ubicación espacial que, por sus connotaciones presentes, el cual se vandaliza cada cierto tiempo, en una Plaza Dignidad asolada por el vacío y con evidentes signos de destrucción y abandono.

La escultura del general Baquedano, transcurridos 93 años de su permanencia en dicho lugar, hoy se encuentra provisoriamente en el Museo Histórico Militar de Santiago de Chile, traslado que se realizó el 29 de agosto de 2022. Junto a su figura, la cual ya fue restaurada, se conservan los restos del Soldado Desconocido, Gloria (escultura de una mujer que se encontraba incrustada en el pedestal, en la zona poniente), y la placa recordatoria correspondiente a la batalla de Chorrillos y Miraflores.

Las consideraciones en cuanto al resguardo de la escultura tienen directa relación con las presiones fundamentalmente provenientes del Ejército y de la derecha chilena, lo cual confirma que “**la monumentalidad patria**” que se quiere resguardar, puede entenderse como la materialización de las relaciones de poder, que se dan en los distintos gobiernos que han promovido el levantamiento y mantención de figuras como el general Baquedano que se expresan en el espacio público.

Los **capítulos 1 y 4**, permiten dar cuenta de los **objetivos específicos 2 y 3**, a saber: Identificar las contranarrativas como hecho público y forma de respuesta ciudadana específica, donde se expresan los intereses colectivos y se graban las demandas sociales que se expresan en el espacio público; y reflexionar en torno a las contranarrativas que se han empleado en el espacio público en momentos de convulsión social en Chile, como la Dictadura Militar, y el estallido social en octubre de 2019.

En este sentido, cabe mencionar que las contranarrativas como inscripciones se dan a partir de la movilización social, de manera autoconvocada durante el estallido, eliminando las mediaciones y los liderazgos verticales, donde, en tiempos pasados, se acordaban los tipos de materiales y los tiempos a utilizar en las intervenciones. Lo que, por ejemplo, acontecía en el caso de la Brigada muralista Ramona Parra, en la década de los '70 en Chile.

En tanto el grupo **C.A.D.A** intelectualizaba una protesta, articulando un discurso, que buscaba evadir las vigilancias del régimen militar, a partir del empleo de un lenguaje que generaba reflexión y proporcionaba formas distintas de comprender lo que sucedía en ese momento en el contexto chileno. Lo anterior, también implicó formas diversas de hacer arte,

en un contexto de opresión y escasa visibilidad en la que se encontraban inmersos los artistas de la época.

Por su parte, durante el estallido social observamos repertorios contranarrativos nuevos en el espacio público, como el uso de la serigrafía (con el colectivo Serigrafía Instantánea), que logra convocar y hacer participar a los ciudadanos recogiendo las inquietudes desde la calle durante las movilizaciones, de manera ágil y certera (como lo es la serigrafía). Así también, el empleo de las inscripciones lumínicas, que surcan los edificios de los alrededores de Plaza Dignidad, con un discurso que genera una reflexión en cuanto a la ocupación del espacio público como territorio artístico y de denuncia contra la impunidad (Delight Lab). El relato se construye a través del *video mapping*, aportando información significativa sobre las memorias subalternas, contribuyendo al empoderamiento ciudadano, permitiendo generar conciencia a partir de las imágenes proyectadas, aprovechando el empleo de las redes sociales para la multiplicación de los mensajes.

Es relevante señalar, que las inscripciones han sido un elemento que se reitera en el espacio público, en un momento político-social de extrema sensibilidad, alcanzando una densidad de significados que irrumpe como una forma de expresión artística colectiva, alcanzando diversos grados de construcción simbólica y resistencia política en el espacio público.

Agregamos que las inscripciones en su conjunto forman un tipo de “maridaje visual”, donde resurge la memoria histórica, la cual se activa nuevamente y se inicia un proceso de

reelaboración en las situaciones de conflicto y períodos de rebelión (Rivera-Cusicanqui, 2018).

Finalmente, al revisar las evidencias que se presentan en esta investigación, tomando como referencia estos dos objetos de análisis: la escultura del general Baquedano y el GAM, encontramos puntos de convergencia, en cuanto a que ambos se convierten en soportes y territorios resignificados post estallido social, entendiendo que las inscripciones redefinen sus funciones en el espacio público, de cara a los acontecimientos. Se constata que Plaza Dignidad con o sin la escultura de Baquedano, continúa siendo un lugar de convocatoria ciudadana, que fue un lugar de reunión, celebración y de enfrentamiento entre manifestantes y fuerzas policiales.

El GAM continúa siendo un lugar de inscripción ciudadana, inmediata y extendida, donde las inscripciones comienzan a permanecer, pero la duración de estas depende de las circunstancias sociopolíticas, que acompañan los deseos colectivos y las necesidades que se hacen sentir a partir de sus muros, permitiendo construir nuevas memorias en el presente en medio de la urgencia, la corporalidad y la urbe, las cuales se transforman en un hilo conductor que nos permite comprender los **estallidos del presente**. En ambos casos- Baquedano y GAM- constatamos que se da el discurso político del arte, con lo cual no pretendemos dar por clausurada la discusión, sencillamente dejar pendientes algunas sugerencias como la que señala Nelly Richard (2018), que más que conversar de arte político hacemos referencia a las expresiones artísticas y a su estado de potencia, para operar políticamente desde los bordes, pero hacia el centro del conflicto, en y con la realidad de las colectividades hoy. De tal manera que se generen alteraciones en las percepciones, relatos

y vivencias estéticos, que acompañan un discurso político en el presente. Por ello, se debe poner atención a las nuevas tesis políticas que se levantan en el espacio público, porque ahí es donde se pueden oír las nuevas necesidades de la gente, donde no solo están las memorias y el deseo de a quiénes deseamos conmemorar. Por lo tanto, se reconoce que las movilizaciones sociales han generado un tejido reflexivo, que ha permitido la reaparición del arte como un vector que colaboró en el intento de la dislocación de un modelo, y en principio la destrucción de una estatua de Baquedano. Ciertamente, con particularidades en la expresión estética y la ocupación del espacio público. En este sentido, la revisión de quienes de algún modo fueron un modelo a seguir como: Gabriela Mistral o Camilo Catrillanca, comienzan a formar parte de este nuevo panteón laico que se configura a partir de las inscripciones.

Las inscripciones, por lo tanto, se transforman en una red de relaciones que se sostienen en un frágil equilibrio, expuestas a la **borradura**, comprendiendo que ellas poseen una vida en sí mismas. Se colige, por lo tanto, que sus formas de aparición no solo intervienen el espacio público, sino que transforman el paisaje, convirtiéndolo en un espacio influenciado y de control territorial. Por lo tanto, la práctica de la borradura no es solamente una acción de restitución, sino que opera como un **marcaje** por oposición, para reterritorializar el espacio público, logrando materializar la idea de disputa.

De este modo, podemos afirmar que las inscripciones han sido prevalentes y de una insistencia diaria, durante y post estallido social. A veces como un tag, que en apariencia se ve como una inscripción astrosa en un muro, en otras, es la expresión clara de una contranarrativa que lleva nombres y apellidos, que cita imágenes de diversa procedencia,

donde se mezcla la historia del arte y la evocación política (Caiozzama). Se subrayan los discursos que emanan desde la base popular y sus demandas, lo que incluye sus malestares y dolores, que se estetizan a lo largo y ancho del recorrido visual, en imágenes que se despliegan en el espacio público.

Se comienza a generar un relato donde las contranarrativas se hibridan e intersectan con otras prácticas de la calle, pero donde uno de sus sellos, es la renuncia a la autoría, la renuncia a firmar lo que se produce y realiza en el espacio público.

Los transeúntes y manifestantes en el estallido social se expresan de modo poliforme, lo que en algunos momentos- ya señalados anteriormente-, muestran visos de activismo, en especial en el caso de Caiozzama, quién opera con una forma contranarrativa que emplea como recursos la belleza clásica y académica de la figura humana, en un momento extraordinariamente violento y oscuro para el país, donde la referencia al artista puede llegar a ser más importante que lo que desea expresar en sus intervenciones.

Los llamados de los colectivos a la participación, como plantea García Andújar (2009), generan una práctica cultural que permite un retorno reflexivo desde la convocatoria ciudadana dirigida, y en un devolver a la estética su potencial político, para resignificar las prácticas artísticas como herramientas de cambio social.

Se debe dejar en claro que existen semejanzas entre activismo y los movimientos artísticos ya tratados. Se considera necesario recordar que el activismo en su referencia arquetípica, se nutre de las vanguardias del siglo XX, como sustrato primordial y necesario. Algunos ejemplos como el Dadá, con su idea de ruptura y cuestionamiento a los valores de la época, y su nutrida crítica social animada por sus valores antibelicistas. Mencionar además

a los Situacionistas con su contradiscurso hacia las clases sociales y su deseo de terminar con el capitalismo. De este modo, se puede afirmar que los movimientos de nuevo cuño, que generan contranarrativas, como los feminismos o los formatos de movilización acotada, que abogan por los derechos de las minorías o de los trabajadores precarizados, se mezclan en una variopinta hibridación con activistas ambientales y disidencias que emplean el arte como recurso para levantar ideas o proclamas de lucha como en otras latitudes, como por ejemplo en Europa.

En el caso chileno, las contranarrativas van desde proponer cambios radicales- como la modificación del modelo económico-, hasta propuestas de lo que debería ser la identidad chilena en versión actualizada. Se produce una resignificación de imágenes que representan identidades subalternas³⁶. En medio de estos matices, los artistas que participaron se pueden asemejar a quienes se nutrieron de las disidencias antiglobalizadoras de los '90³⁷. En suma, contranarrativas, activismo y otras expresiones en el espacio público, conviven, en una situación de estallido social o revuelta ciudadana, donde los bordes de cada una se difuminan al interactuar en un momento de pulsión emocional, con una lógica performativa al límite, donde se destruyó, dislocó y descentralizó la idea de arte y expresión artística. De tal manera, que los cuerpos surgen como protagonistas transitorios y transformadores del espacio público, con una performatividad que revisa la memoria histórica, sin dejar afuera la pregunta: ¿Qué es territorio chileno hoy?

³⁶ Por ejemplo, el perro "Matapaco", representación del perro que acompaña a los manifestantes.

³⁷ Sin entrar en detalles de su obra, por ejemplo: Susan Lacy, Wochen Klausur o Nina Fleshin.

Se sostiene que las contranarrativas, como foco de este estudio, se transforman en objetos simbólicos que **poseen agencia**, en tanto generan y propenden la creación de nuevas imágenes e intervenciones, a veces insurrectas, a veces banales que aparecen en la calle como lugar natural de aparición y desaparición.

Arte y política entonces convergen y se presentan como agentes restauradores y propositivos que pueden proporcionar legitimidad simbólica, aunque sea por un tiempo acotado, en un punto de la historia de Chile, en que la fragilidad del momento es el común denominador, que no admite definiciones, pero sí resignificaciones permanentes (al menos por un tiempo indeterminado).

ANEXO: BOOK DE IMÁGENES CONTRANARRATIVAS VISUALES

PARTE 1: EXPOSICIÓN “PALIMPSESTO. MUROS DEL ESTALLIDO”, CENTRO CULTURAL GAM

Las siguientes fotografías narran las acciones contranarrativas durante el proceso de movilización ciudadano durante y posterior al estallido social. Esta primera parte corresponde al registro de la exposición “Palimpsesto. Muros del estallido”³⁸, inaugurada el 17 octubre de 2022 en el Centro Cultural GAM. Las fotografías ponen en evidencia los desplazamientos temporales y sus cambios en los mismos muros, tomando para tal efecto dos zonas, por un lado, el muro de la fachada sur del edificio GAM y en el segundo caso, los muros correspondientes a la intersección de las calles Irene Morales y avenida Alameda Bernardo O’Higgins. Ambas zonas se consideran relevantes por la carga simbólica que contienen producto de las intervenciones realizadas por la ciudadanía. A modo de complemento, al final de este apartado se incluyen fotografías del autor, obtenidas directamente de las zonas mencionadas.

³⁸ Dirección, producción y fotografías: Alexis Díaz Belmar (www.alexisdiazbelmar.com) Curador: Jorge Gronemeyer Paisaje Sonoro: Ana María Estrada Asistente artístico: Rodolfo Muñoz Proyecciones: Óscar Llauquén Audiovisual: Alejandro Valdeavellano, Paloma Rodríguez, Constanza Asenjo Diseño: Joaquín Contreras Web: Alfredo Calderón Investigación: Felipe Palma, Liv Perera y Matilde Urzúa Prensa: Francisca Araya Impresión: Taller Gronefot Enmarcación: Taller Amazonas Montaje: DobleXL Colaboradores: Centro Cultural Gabriela Mistral y Laboratorio de Antropología y Arqueología Visual LAAV UC. Proyecto Financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, Línea de Artes de la Visualidad, Modalidad de Trayectoria, Convocatoria 2021. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Gobierno de Chile.



Imagen 106. Foto exposición "Palimpsesto. Muros del estallido", 2022. Muro fachada sur edificio GAM.



Imagen 107. Foto exposición "Palimpsesto. Muros del estallido", 2022. Muro fachada sur edificio GAM.



Imagen 108. Foto exposición "Palimpsesto. Muros del estallido", 2022. Muro fachada sur edificio GAM.



Imagen 109. Foto exposición "Palimpsesto. Muros del estallido", 2022. Muro fachada sur edificio GAM.



Imagen 110. Foto exposición "Palimpsesto. Muros del estallido", 2022. Muro fachada sur edificio GAM.

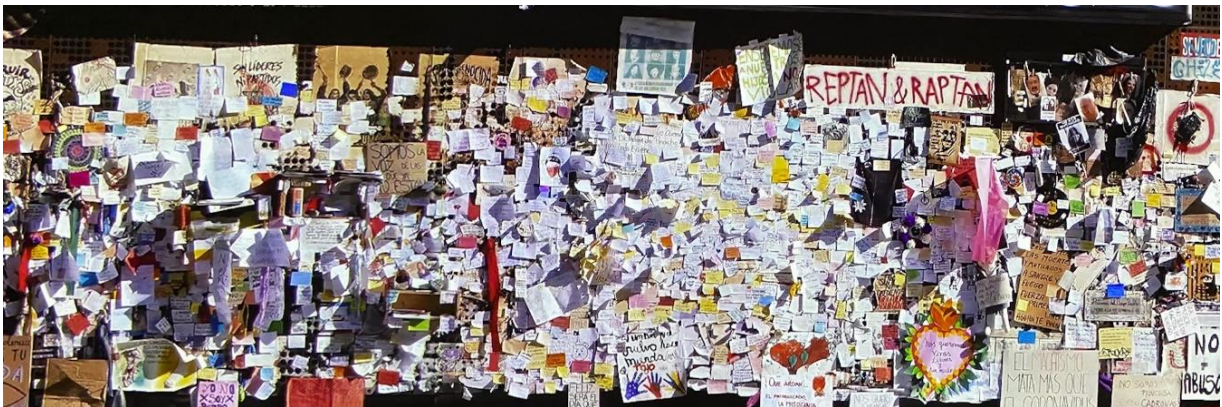


Imagen 111. Foto exposición "Palimpsesto. Muros del estallido", 2022. Muro fachada sur edificio GAM.



Imagen 112. Foto exposición "Palimpsesto. Muros del estallido", 2022. Muro fachada sur edificio GAM.

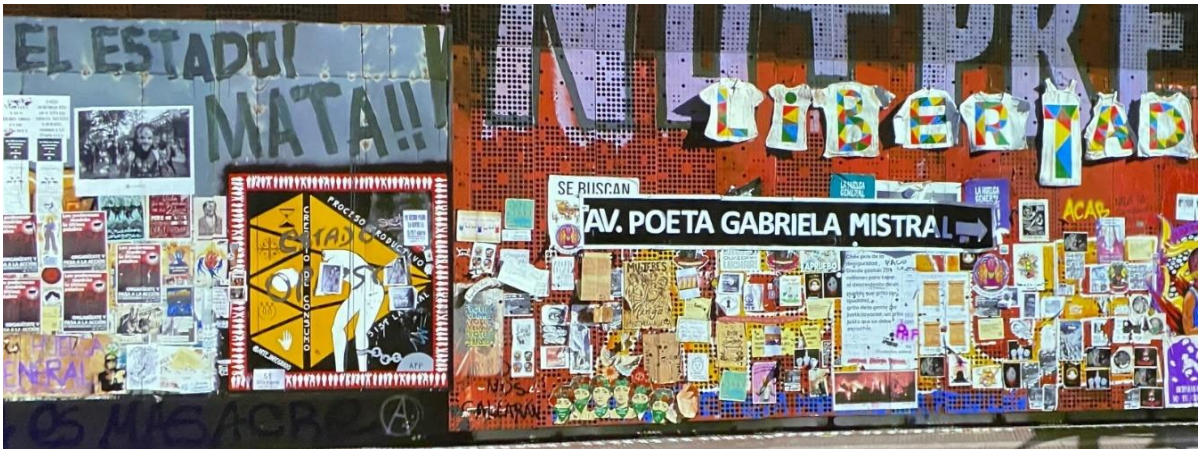


Imagen 113. Foto exposición "Palimpsesto. Muros del estallido", 2022. Muro fachada sur edificio GAM.



Imagen 114. Foto exposición "Palimpsesto. Muros del estallido", 2022. Muro fachada sur edificio GAM.



Imagen 115. Foto exposición "Palimpsesto. Muros del estallido", 2022. Irene Morales con Alameda Bernardo O'Higgins.



Imagen 116. Foto exposición "Palimpsesto. Muros del estallido", 2022. Irene Morales con Alameda Bernardo O'Higgins.



Imagen 117. Foto exposición "Palimpsesto. Muros del estallido", 2022. Irene Morales con Alameda Bernardo O'Higgins.



Imagen 118. Foto exposición “Palimpsesto. Muros del estallido”, 2022. Irene Morales con Alameda Bernardo O’Higgins.



Imagen 119. Irene Morales con Alameda Bernardo O’Higgins. Foto de Autor, 2022.



Imagen 120. Irene Morales con Alameda Bernardo O'Higgins. Foto de Autor, 2022.



Imagen 121. Escultura "El Genio de la libertad". Foto de Autor, 2022.

PARTE 2: JARDÍN DE LA RESISTENCIA

En este apartado, se muestran diversas imágenes fotográficas de autor, que ilustran las inscripciones y contranarrativas que aparecen en los muros soterrados del acceso central de la estación de Metro Baquedano- que se encuentra frente a Plaza Dignidad- la cual fue vandalizada y quemada al inicio de la revuelta, y luego se transformó en un lugar de conmemoración para recordar a los caídos durante el estallido social. El lugar fue rebautizado con el nombre de “Jardín de la resistencia” por un grupo de vecinos de la comuna de Providencia, quienes participaron en la creación de este jardín, con especies endémicas, que se han conservado intactas a la fecha. Es importante señalar que esta decisión ciudadana de “tomarse” el espacio público, se relaciona con que Metro de Santiago decidió no volver a abrir dicho acceso a la estación, dando pie a la reterritorialización de un espacio que en su momento fue de tránsito y se ha transformado en un jardín que convoca a la reunión y a la construcción de memoria ciudadana.



Imagen 122. Jardín de la resistencia. Foto de Autor, 2022.



Imagen 123. Jardín de la resistencia. Foto de Autor, 2022.



Imagen 124. Jardín de la resistencia. Foto de Autor, 2022.



Imagen 125. Jardín de la resistencia. Foto de Autor, 2022.



Imagen 126. Jardín de la resistencia. Foto de Autor, 2022.

PARTE 3: PLAZA DIGNIDAD- PLINTO ESCULTURA GENERAL BAQUEDANO

Esta serie de fotografías de autor, fueron realizadas el 18 octubre de 2021 en Plaza Dignidad, cuando ya se había retirado la escultura del general Manuel Baquedano, y el gobierno de Sebastián Piñera había decidido blindar con placas metálicas el perímetro del plinto.

En este muro perimetral, se realizó una intervención de autor, correspondiente a cuatro paste-up. El primero, hace alusión a aspectos vinculados a la ubicación de la escultura de Baquedano, el segundo hace referencia a una foto aérea de Plaza Italia correspondiente a la segunda mitad del siglo XX, el tercero es una imagen que muestra a una machi o curandera Mapuche, y el cuarto formula una pregunta en relación con las contranarrativas tratadas. Estos paste-up, no alcanzaron a ser intervenidos por transeúntes (los cuales fueron pegados para tal efecto), ya que al día siguiente de que fuesen instalados, las placas fueron vandalizadas y destruidas por manifestantes, día en que se conmemoraban dos años del estallido social. Finalmente, las últimas dos fotografías hacen referencia a la condición actual del plinto, el que nuevamente se observa sin muro de protección e intervenido de diversas formas, situación que se ha instalado como rutina de cada viernes en Plaza Dignidad, donde se producen escaramuzas entre Carabineros y manifestantes, considerando que el proyecto constituyente que se inició y concluyó este año 2022, finalizó con una nueva propuesta de constitución rechazada en el plebiscito de salida por la ciudadanía. Cabe agregar, que se ha levantado un nuevo proceso constituyente como lo cual implica elegir nuevos representantes para aquella asamblea, el cual será votado el día 7 de mayo de 2023.



Imagen 127. Muro perimetral plinto escultura de general Baquedano, Plaza Dignidad. Foto de Autor, 2021.



Imagen 128. Muro perimetral plinto escultura de general Baquedano, Plaza Dignidad. Foto de Autor, 2021.



Imagen 129. Detalle intervención de autor con paste-up, muro perimetral plinto de general Baquedano, Plaza Dignidad, Foto de Autor, 2021.

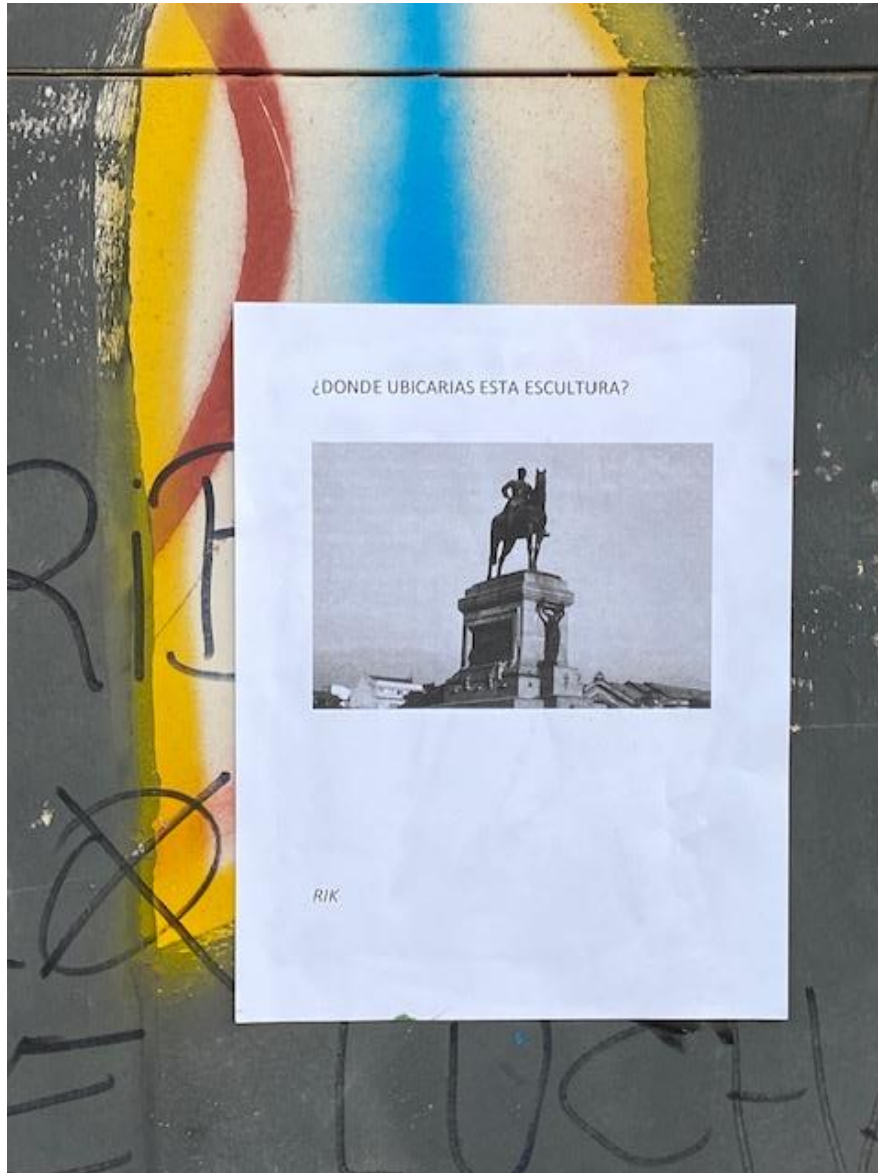


Imagen 130. Detalle intervención de autor con paste-up, muro perimetral plinto de general Baquedano, Plaza Dignidad, Foto de Autor, 2021.



Imagen 131. Detalle intervención de autor con paste-up, muro perimetral plinto de general Baquedano, Plaza Dignidad, Foto de Autor, 2021.



Imagen 132. Detalle intervención de autor con paste-up, muro perimetral plinto de general Baquedano, Plaza Dignidad, Foto de Autor, 2021.

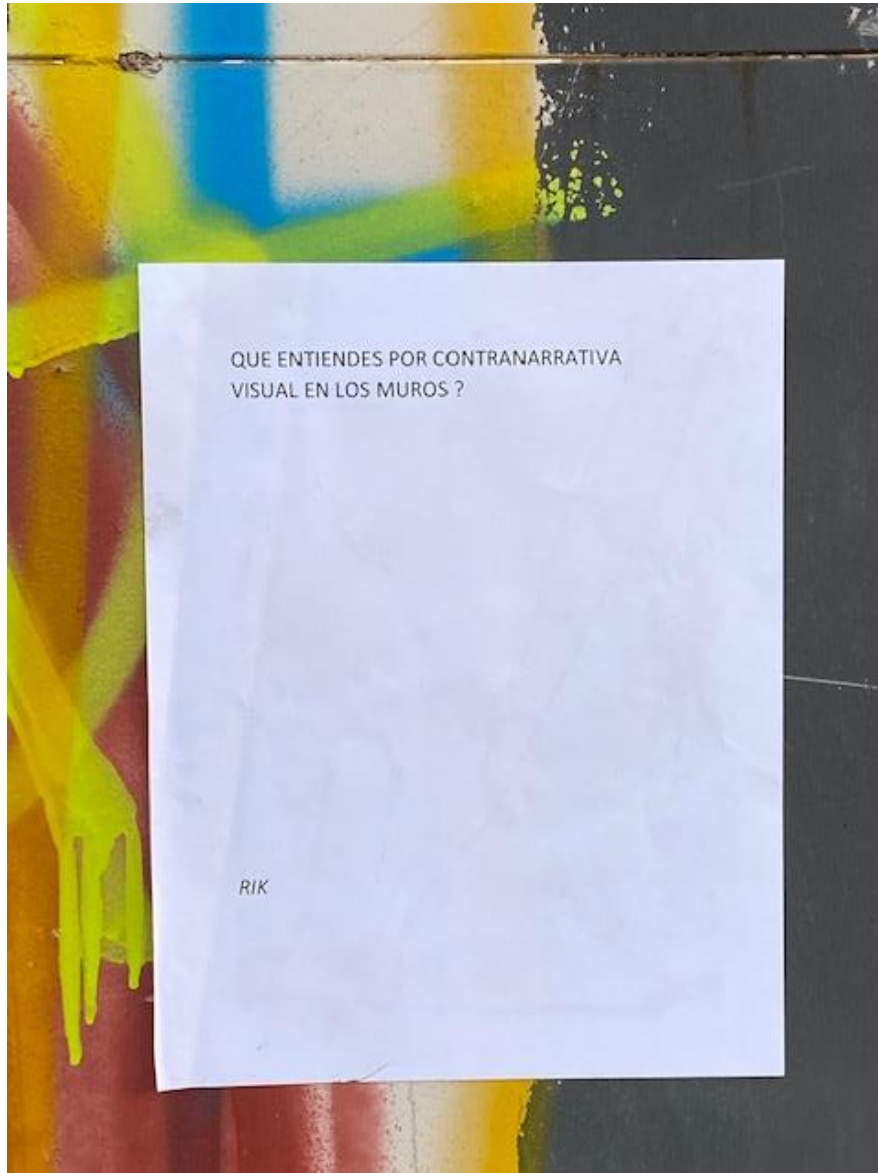


Imagen 133. Detalle intervención de autor con paste-up, muro perimetral plinto de general Baquedano, Plaza Dignidad, Foto de Autor, 2021.



Imagen 134. Plinto escultura general Baquedano- alzado norte-, Plaza Dignidad. Foto de Autor, 2021.



Imagen 135. Plinto escultura general Baquedano- alzado oriente-, Plaza Dignidad. Foto de Autor, 2021.

INDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Niño realizando inscripción años 1920. Brassai.	16
Imagen 2. Inscripciones. Brassai.	17
Imagen 3. El hombre controlador del universo. Diego Rivera. Palacio de Bellas Artes, México D.F., 1934. Foto: Frías, R. (CC BY-SA 4.0).....	23
Imagen 4. Lenin y la manifestación. Óleo sobre tela. Brodsky, 1919. Museo Estatal de Historia, Moscú. Wikimedia Commons.	24
Imagen 5. Lenin y el autor Maxim Gorki, en el Gorki estate cerca de Moscú. Efanov. Museo de Arte del Estado, Samara.....	25
Imagen 6. Cartel que Zheng Shengtian hizo para una marcha a la Embajada de Cuba en 1962, para condenar el imperialismo estadounidense.....	27
Imagen 7. El presidente Mao inspecciona el campo de Guangdong. China. Óleo sobre lienzo. Chen Yanning, 1972.....	27
Imagen 8. La fuente, Marcel Duchamp, 1917. Fotografía de Alfred Stieglitz.	30
Imagen 9. Karawane, el primer poema fonético. Hugo Ball, 1917.	31
Imagen 10. Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing? Collage. Hamilton, 1956. Kunsthalle Tübingen, Baden-Württemberg, Alemania.	32
Imagen 11. Collage. Paolozzi, 1972. Courtesy goldmarkart.com ©Trustees of the Paolozzi Foundation, licensed by DACS.....	33
Imagen 12. La imaginación se toma el poder. Getty Images.	34
Imagen 13. Hagan el amor, no las compras. Getty Images.....	34
Imagen 14. Taller popular de la escuela de Bellas Artes. Marc Raboud.	35
Imagen 15. El arte al servicio del pueblo. Serigrafía.	35
Imagen 16. 'Street art' de Hosni Mubarak. Propias.	37
Imagen 17. Edificio GAM sin intervenir. GAM. 2020.....	99
Imagen 18. Proceso de construcción UNCTAD III, fachada desde Av. Libertador Bernardo O'Higgins (izquierda). Salvador Allende saludando a un obrero quien participó en la construcción del edificio (derecha). Americacuadrado. 2018.....	102
Imagen 19. Militares en las afueras del edificio Diego Portales, 1973.	104
Imagen 20. Augusto Pinochet realizando un discurso en el salón plenario del edificio Diego Portales ante la Junta Militar de la época (izquierda). Manifestantes que reclaman fuera del edificio por el hallazgo de cuerpos de detenidos desaparecidos (derecha).	105
Imagen 21. Centro cultural Gabriela Mistral, Santiago. Penarc. 2010.....	106
Imagen 22. Fachada Centro Cultural GAM. Autor. 2021.....	111
Imagen 23. Fachada del Centro Cultural GAM. Correa. 2019.....	111
Imagen 24. Fachada del Centro Cultural GAM. GAM. 2019.....	112
Imagen 25. Fachada Centro Cultural GAM. Agencia Uno. 2020.	113
Imagen 26. "No los perdone, saben perfecto lo que hacen", Paste-up fachada muro Centro Cultural GAM. Caiozzama. 2020.....	114
Imagen 27. Paste-up fachada muro GAM. Intervención ciudadana sobre la obra de Caiozzama a modo de palimpsesto, acción recurrente en los muros del GAM. GAM. 2020.	115
Imagen 28. Fachada del Colegio de Arquitectos tras el estallido social. EMOL. 2022.....	116

Imagen 29. Fachada Centro Cultural GAM. Autor. 2021.....	117
Imagen 30. Folio 1. Muro GAM. Autor. Julio 2021.....	125
Imagen 31. Folio 2. Muro GAM. Autor. Julio 2021.....	126
Imagen 32. Gabriela Mistral. Miranda Vega. 2019.	128
Imagen 33. Folio 3. Muro GAM. Autor. Julio 2021.....	129
Imagen 34. El Matapacos, GAM. Caiozzama. 2019.....	130
Imagen 35. Folio 4. Muro GAM. Autor. Julio 2021.....	131
Imagen 36. Folio 5. Muro GAM. Autor. Julio 2021.....	132
Imagen 37. Folio 6. Muro GAM. Autor. Julio 2021.....	135
Imagen 38. Folio 7. Muro GAM. Autor. Julio 2021.....	136
Imagen 39. Folio 8. Muro GAM. Autor. Julio 2021.....	137
Imagen 40. Folio 9. Muro GAM. Autor. Julio 2021.....	138
Imagen 41. Folio 10. Muro GAM. Autor. Julio 2021.....	140
Imagen 42. Folio11. Muro GAM. Autor. Julio 2021.....	141
Imagen 43. Folios. Muro GAM. Autor. Julio 2021.	142
Imagen 44. Folio 1. Muro GAM. Autor. Julio 2021.....	143
Imagen 45. 25 de octubre Plaza Baquedano. Susana Hidalgo, 2019.	148
Imagen 46. Manifestantes derriban estatua del esclavista Edward Colston, Bristol, @picture- alliance/empics/B.Birchall, 2020.....	150
Imagen 47. General Manuel Baquedano. Memoria Chilena. Garreaud y Leblanc, 1880.	153
Imagen 48. Escultura El Genio de la Libertad, autor Roberto Negri escultor italo-argentino, bronce. 1910.....	155
Imagen 49. Plaza Baquedano/Dignidad, con la escultura El Genio de la Libertad. Vista en dirección al oriente de Alameda Bernardo O’Higgins. Álbum "Luces de modernidad. Archivo fotográfico Chilectra. 1926.	156
Imagen 50. Plaza Baquedano. Formato tarjeta postal, vista hacia la cordillera. 1928.	156
Imagen 51. Plaza Baquedano/Dignidad. Inauguración Monumento al general Baquedano, bajo el gobierno Carlos Ibáñez del campo el 18 de septiembre de 1928.....	157
Imagen 52. Plaza Baquedano. Formato tarjeta postal, Pareja fotografiada. Archivo Fotográfico Carlos Cornejo. 1931.	159
Imagen 53. Obra de Francisco de Goya, “No sabe lo que hace” (1814-1817).....	166
Imagen 54. Plaza Vendôme. Columna de Austerlitz, la denominada comuna de Paris, derriba la columna, posterior a la caída de Napoleón tercero y el arribo de la comuna de París. Hulton Archive/Getty Images.....	167
Imagen 55. Plaza Baquedano, celebración del triunfo del No, plebiscito, 1988. Chilehistórico. 1988.	170
Imagen 56. Escultura general Baquedano. Inicio estallido social. Octubre 2019.	175
Imagen 57. Repintado de escultura general Baquedano por parte de la Intendencia Metropolitana. La Nación. 2020.	175
Imagen 58. Intento de derribo de escultura general Baquedano. Felipe Cornejo. 31 diciembre 2019.....	180
Imagen 59. Intervención en Escultura del general Baquedano con flores e inscripciones de diverso tipo. @monumentosincómodos.12 febrero 2020.	184
Imagen 60. Animita del cazador muerto en lagunillas, Chile, 1988. Animitas Chilenas. 2017.	187

Imagen 61. Escultura general Baquedano intervenida. @pauloslachevsky/UOL. 16 octubre 2020.	191
Imagen 62. Escultura general Baquedano rodeada por manifestantes, día 16 octubre 2020. Uchilefau.cl. 19 octubre 2020.	191
Imagen 63. Escultura general Baquedano intervenida. La Nación, Agencia Uno-AFP, 2021.....	192
Imagen 64. Esculturas realizadas por Colectivo Originario, instaladas en el borde de Plaza Dignidad. Cosecha Propia -Valentina Manzano. 6 diciembre 2019.	196
Imagen 65. Escultura con forma de ojo instalada por manifestantes en la escultura del general Baquedano. Publimetro. 18 octubre 2020.	200
Imagen 66. Acercamiento a escultura con forma de ojo instalada en la escultura del general Baquedano. Publimetro. 18 de octubre 2020.	201
Imagen 67. Primera línea, con escudos y piedras contra la policía antidisturbios, en Av. Vicuña Mackenna, Santiago, próximo a Plaza Dignidad. Agencia Uno. 2019.	203
Imagen 68. Escultura del general Baquedano en un intento de incendio. EFE / Esteban Garay. 05 marzo 2021.	206
Imagen 69. Retiro de la escultura del general Baquedano en Plaza Dignidad. EFE-Reuters. 11 de marzo de 2021.	209
Imagen 70. Plinto de escultura del general Baquedano. Monumentos.gob.cl. 2021.	210
Imagen 71. Retrato C.A.D.A. (De izquierda a derecha: Juan Castillo, Lotty Rosenfeld, Raúl Zurita, Diamela Eltit y Fernando Balcells.) 1979. Santiago. Foto: Ignacio Agüero/ C.A.D.A.	39
Imagen 72. Video-acción 4'45. 1979. Santiago de Chile.	44
Imagen 73. Video convertido a digital, color, 4:45 min. Credit Line Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.	45
Imagen 74. C.A.D.A. convoca No+. Circa 1983.	47
Imagen 75. Acción "No +", 1983 y 1984.	47
Imagen 76. No+. Lotty Rosenfeld/C.A.D.A., Valparaíso. 1988.	48
Imagen 77. No más disparos. Desconocido. 2020.	49
Imagen 78. Grafiti, No + AFP. Desconocido. 2021.	49
Imagen 79. No son treinta pesos. @pesimoservicio_. 2019.	57
Imagen 80. Destruir en nuestro corazón la lógica del sistema. @pesimoservicio_. 2019.	58
Imagen 81. Chile mata. @pesimoservicio_. 2019.	60
Imagen 82. Chile mata. @pesimoservicio_. 2019.	61
Imagen 83. Intervención en Valparaíso, Chile mata. @pesimoservicio_. 2020.	64
Imagen 84. Proyección Rostro de Camilo Catrillanca en edificios Turri, Germán Gana. Héctor Hernández. 2018.	67
Imagen 85. Proyección lumínica sobre torre Movistar, "Hambre". Delight Lab. 2020.	68
Imagen 86. "Para no morir de hambre en el arte", intervención. Población en la Granja. Paz Errázuriz/C.A.D.A. 1979.	69
Imagen 87. Borradora lumínica de la palabra "hambre". Delight Lab. 2020.	70
Imagen 88. Proyección lumínica "Que sus rostros cubran el horizonte". Delight Lab. 2020.	72
Imagen 89. "EU go home" -Museo la chascona- Chile. Creado el 30 de junio del 2016, destruido el 6 de Julio en la casa de Pablo Neruda (La Chascona), Bellavista, duración: 7 días. Caiozzama. 2016.	74

Imagen 90. “Rebelde”. Creado el 20 de julio, destruido el 8 de agosto en la calle Monjitas 553, Santiago. Caiozzama. 2020.....	75
Imagen 91. “Feliz Navidad les desea el @gobiernodechile”, Estación Baquedano. Caiozzama. 2020.	77
Imagen 92. “#NUEVAACONSTITUCIÓN #ASAMBLEACONSTITUYENTE”, Plaza Italia con Vicuña Mackenna, Santiago. Caiozzama. 2019.....	79
Imagen 93. La chica hermosa. Hannah Höch, 1920.	80
Imagen 94. Schnitt mit dem Küchenmesser. Hanna Höch, 1919. Neue Nationalgalerie de Berlín.	81
Imagen 95. Niño flor, Grete Stern, 1948.	82
Imagen 96. Consentimiento, Grete Stern, 1949.	83
Imagen 97. Colectivo Serigrafía Instantánea en acción. @serigrafiainstantanea. 2019.....	85
Imagen 98. Camiseta impresa en serigrafía, la cual hace alusión a cambiar la Constitución actual. @serigrafiainstantanea. 2019.	86
Imagen 99. Paste-up en el GAM. @serigrafiainstantanea. 2019.	88
Imagen 100. Paste-up que alude a la evasión en el transporte público. @serigrafiainstantanea, 2019.....	89
Imagen 101. Paste-up que alude a los sistemas de monocultivo y a las empresas forestales instaladas en la zona sur de Chile. @serigrafiainstantanea. 2019.....	90
Imagen 102. Paste-up que alude al ex ministro del interior, Andrés Chadwick. @serigrafiainstantanea. 2019.	91
Imagen 103. Farah Fayyad screen-printing during the Lebanese revolution, 2019. Foto: Tony Elieh	92
Imagen 104. "Hacer arte en Chile es resistencia", arte callejero. Carolina Trejo. 2019.	93
Imagen 105. Octubre. Macka Arose.....	220
Imagen 106. Foto exposición “Palimpsesto. Muros del estallido”, 2022. Muro fachada sur edificio GAM.	233
Imagen 107. Foto exposición “Palimpsesto. Muros del estallido”, 2022. Muro fachada sur edificio GAM.	233
Imagen 108. Foto exposición “Palimpsesto. Muros del estallido”, 2022. Muro fachada sur edificio GAM.	233
Imagen 109. Foto exposición “Palimpsesto. Muros del estallido”, 2022. Muro fachada sur edificio GAM.	234
Imagen 110. Foto exposición “Palimpsesto. Muros del estallido”, 2022. Muro fachada sur edificio GAM.	234
Imagen 111. Foto exposición “Palimpsesto. Muros del estallido”, 2022. Muro fachada sur edificio GAM.	234
Imagen 112. Foto exposición “Palimpsesto. Muros del estallido”, 2022. Muro fachada sur edificio GAM.	235
Imagen 113. Foto exposición “Palimpsesto. Muros del estallido”, 2022. Muro fachada sur edificio GAM.	235
Imagen 114. Foto exposición “Palimpsesto. Muros del estallido”, 2022. Muro fachada sur edificio GAM.	235
Imagen 115. Foto exposición “Palimpsesto. Muros del estallido”, 2022. Irene Morales con Alameda Bernardo O’Higgins.	236

Imagen 116. Foto exposición “Palimpsesto. Muros del estallido”, 2022. Irene Morales con Alameda Bernardo O’Higgins.	236
Imagen 117. Foto exposición “Palimpsesto. Muros del estallido”, 2022. Irene Morales con Alameda Bernardo O’Higgins.	236
Imagen 118. Foto exposición “Palimpsesto. Muros del estallido”, 2022. Irene Morales con Alameda Bernardo O’Higgins.	237
Imagen 119. Irene Morales con Alameda Bernardo O’Higgins. Foto de Autor, 2022.....	237
Imagen 120. Irene Morales con Alameda Bernardo O’Higgins. Foto de Autor, 2022.....	238
Imagen 121. Escultura “El Genio de la libertad”. Foto de Autor, 2022.....	239
Imagen 122. Jardín de la resistencia. Foto de Autor, 2022.....	241
Imagen 123. Jardín de la resistencia. Foto de Autor, 2022.....	241
Imagen 124. Jardín de la resistencia. Foto de Autor, 2022.....	242
Imagen 125. Jardín de la resistencia. Foto de Autor, 2022.....	242
Imagen 126. Jardín de la resistencia. Foto de Autor, 2022.....	243
Imagen 127. Muro perimetral plinto escultura de general Baquedano, Plaza Dignidad. Foto de Autor, 2021.	245
Imagen 128. Muro perimetral plinto escultura de general Baquedano, Plaza Dignidad. Foto de Autor, 2021.	246
Imagen 129. Detalle intervención de autor con paste-up, muro perimetral plinto de general Baquedano, Plaza Dignidad, Foto de Autor, 2021.	247
Imagen 130. Detalle intervención de autor con paste-up, muro perimetral plinto de general Baquedano, Plaza Dignidad, Foto de Autor, 2021.	248
Imagen 131. Detalle intervención de autor con paste-up, muro perimetral plinto de general Baquedano, Plaza Dignidad, Foto de Autor, 2021.	249
Imagen 132. Detalle intervención de autor con paste-up, muro perimetral plinto de general Baquedano, Plaza Dignidad, Foto de Autor, 2021.	250
Imagen 133. Detalle intervención de autor con paste-up, muro perimetral plinto de general Baquedano, Plaza Dignidad, Foto de Autor, 2021.	251
Imagen 134. Plinto escultura general Baquedano- alzado norte-, Plaza Dignidad. Foto de Autor, 2021.....	252
Imagen 135. Plinto escultura general Baquedano- alzado oriente-, Plaza Dignidad. Foto de Autor, 2021.....	253

REFERENCIAS

1. Achugar, H. (2003). El lugar de la memoria, a propósito de monumentos (Motivos y paréntesis). En E. Jelin & Langland, V. (comps.), *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, 191-216. Siglo XXI.
2. Agamben, G. (2006). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Pretextos.
3. Aguilera, C. (2016). *El Retorno del monumento: forma urbana y espacio vívido de la memoria pública de la violencia política en ciudades posconflicto: el Caso de Santiago de Chile*. Disertación doctoral, Pontificia Universidad Católica de Chile.
<https://www.proquest.com/openview/6846966bff93857d419ea91cb85f78e9/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2026366&diss=y>
4. Aliste, E. (2008). *Huellas en la ciudad: territorio y espacio público como testimonio para una geografía social*. Segunda Escuela Chile-Francia, Universidad de Chile.
<http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/118072>
5. Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
6. Ansede, M. (22 de diciembre 2019). *¿Para qué pintaban los primeros humanos?* El País.
https://elpais.com/elpais/2019/12/21/ciencia/1576930926_725975.html
7. Arendt, H. (1993). *La condición humana*. Paidós.
8. Arribas, L. (2006). El imaginario social como paradigma del conocimiento sociológico. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 5(1), 13-12.

9. Augé, M. (2000). *Los “no lugares” espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Gedisa.
10. Augé, M. (2003). *Le temps en ruines*. Galilée.
11. Aumont, J. (1992). *La imagen*. Paidós Ibérica.
12. Baeza, M. (2000). *Los caminos invisibles de la realidad social. Ensayo de sociología profunda sobre los imaginarios sociales*. Ediciones Sociedad Hoy.
13. Baeza, M. (2016). *Hacer mundo: significaciones imaginario-sociales para construir sociedad*. RIL.
14. Ballart, J., Fullola, J. M., & Dels Angels Petit I Mendizabal, M. (1996). El valor del patrimonio histórico. *Complutum. Extra*, (6), 215-224.
15. Barcellona, P. (1992). *Postmodernidad y comunidad. El regreso de la vinculación social*. Trota.
16. Barría, M. (2020). Performar la urgencia. En F. Gaspar, & Jarpa, G. (Eds.). *Los Futuros Imaginados*. Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Chile.
17. Barrientos, M. (2017). La construcción estética de la imagen en la performance Zonas de dolor de Diamela Eltit. *Aisthesis*, (61), 145-166. <https://dx.doi.org/10.7764/aisth.61.8>
18. BBC News Mundo (26 de octubre de 2019). *Protestas en Chile: la histórica marcha de más de un millón de personas que tomó las calles de Santiago*. BBC News. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50190029>
19. Bernaschina, V., & Soto, P. (2011). *Crítica literaria chilena actual. Breve historia de debates y polémicas: de la querrela del criollismo hasta el presente*. <http://www.historiacritica.cl>

20. Berry, C., Harbord, J., & Moore, R. (2013). *Public space, media space*. Palgrave Macmillan.
21. Biblioteca Nacional Digital (s/f). *Santiago, (Chile) Monumento Baquedano: [General Manuel Baquedano y su caballo Diamante; en segundo plano, vista parcial de la Estación Pirque, Diseño del arquitecto chileno, Emilio Jéquier, construida en 1910 y demolida en 1940] [fotografía]*. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/629/w3-article-612141.html>
22. Blair, E. (2002). Memoria y narrativa: la puesta del dolor en la escena pública. *Estudios Políticos*, 21, 9-28.
23. Blaser, M. (2009). Political Ontology. Cultural studies without 'cultures'? *Cultural Studies*, 23(5-6), 873-896.
24. Boccara, G., & Ayala, P. (2011). Patrimonializar al indígena: Imaginación del multiculturalismo neoliberal en Chile. *Les Cahiers des Ameriques Latines*, (67), 207-230. <https://doi.org/10.4000/cal.361>
25. Boehm, G. (2014). ¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes. En A. García Varas (ed.) *Filosofía de la imagen*. 87-106. Ediciones Universidad de Salamanca.
26. Bonvallet, J. (2010). Discurso social y Stencil: Elementos comunes para un análisis sociosemiótico. En H. Ponce & Dalmasso, M. T. (eds.) *Semiótica y discurso social*. Ediciones Universidad de Chile.
27. Borja, J. (2003). *La ciudad conquistada*. Alianza.
28. Borja, J., & Muxí, Z. (2003). *El espacio público: Ciudad y ciudadanía*. Alianza.
29. Bourdieu, P., & Haake, H. (2004). *L'art i el poder. L'intercanvi lliure*. Edicions de 1984.
30. Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Adriana Hidalgo editora.

31. Brassai (s/f). *Cuadernos y documentos inéditos*.
32. Brea, J. L. (1996). Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90. *Revista Arte, proyectos e ideas*, 4, 13-30.
33. Burgos, M. (07 de octubre de 2019). *Min. de Economía y nueva tarifa de Metro: "Quien madrugue puede ser ayudado a través de una tarifa más baja"*. CNN Chile. https://www.cnnchile.com/lodijeronencnn/entrevista-ministro-economia-tarifa-metro_20191007/
34. Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós.
35. C.A.D.A. (1982). *Una ponencia del C.A.D.A. En Ruptura. Documento de Arte*. Ediciones C.A.D.A.
36. Campos, L. (2019). Graphic Inscriptions and the Production of Urban Public Space in Valparaiso, Chile. En J. Hernández-García, S. Cárdenas-O'Byrne, A. García-Jerez, & B. Beza (eds.). *Urban Space: Experiences and Reflections from the Global South*. Sello Editorial Javeriano.
37. Candau, J., & Hameau, P. (2004). Cicatrices murales: Les graffiti de prison. *Le Monde alpin et rhodanien*, 32(1-2).
38. Cantero, J. (2014). *Historia de la gestión cultural. Manual Atalaya de apoyo a la gestión cultural*. <http://atalayagestioncultural.es/capitulo/gestion-cultural/historia-gestion-cultural>
39. Cadarso, P. (2001). *Fundamentos teóricos del conflicto social*. Siglo XXI.

40. Carvajal, C. (2021, 06 de marzo). *Sergio Grez y fuego a monumento a Baquedano: “Hay un cuestionamiento de las historias oficiales hegemónicas”*. diarioUchile. <https://radio.uchile.cl/2021/03/06/sergio-grez-y-fuego-a-monumento-a-baquedano-hay-un-cuestionamiento-de-las-historias-oficiales-hegemonicas/>
41. Castells, M. (2012). *Redes de indignación y esperanza*. Alianza Editorial
42. Castoriadis, C. (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets Editores.
43. Centro Cultural La Moneda (2022). *De poéticas a políticas*. Premio Jameel. [https://www.cclm.cl/wp-content/uploads/2022/02/Material-Digital Poeticas-a-politicas_compressed.pdf](https://www.cclm.cl/wp-content/uploads/2022/02/Material-Digital_Poeticas-a-politicas_compressed.pdf)
44. Choay, F. (2007). *Alegoría del patrimonio*. Gustavo Gili.
45. CNN Chile (15 de octubre de 2019). *Rodrigo Pérez y evasión masiva: “La sociedad se manifestó a través de los estudiantes, pero también de las familias”*. CNN Chile. https://www.cnnchile.com/lodijeronencnn/entrevista-presidente-centro-alumnos-instituto-nacional-evasion-masiva_20191015/
46. Consejo de Monumentos Nacionales de Chile (2020). *82% de avance registra catastro georreferenciado de bienes patrimoniales alterados para enfrentar recuperación*. <https://www.monumentos.gob.cl/plan-recuperacion-patrimonial/noticias/82-avance-registra-catastro-georreferenciado-bienes>
47. Cooperativa.cl (04 de octubre de 2019). *Se oficializó el alza: Cuentas de luz subirán 9,2 por ciento promedio*. Cooperativa.cl. <https://www.cooperativa.cl/noticias/pais/servicios-basicos/electricidad/se-oficializo-el-alza-cuentas-de-luz-subiran-9-2-por-ciento-promedio/2019-10-04/065700.html>

48. Cornejos, M. (2016). *El contra monumento como construcción social*. Material del curso “Arte y Espacio Público”, impartido en UAbierta, Universidad de Chile.
49. Cruces, F. (1998). Las transformaciones de lo público. Imágenes de protesta en la ciudad de México. *Perfiles Latinoamericanos*, 12, 227-56.
50. D’Angelo, V. (2014). Violencia contra violencia. Un análisis de la táctica ‘Black Bloc’. *Revista Española de Ciencia Política*, 36, 13-33.
51. Da Silva Catela, L. (2010). Pasados en conflicto. De memorias dominantes, subterráneas y denegadas. En E. Bohoslavsky, Franco, M., Iglesias, M., & Lvovich, D. *Problemas de historia reciente del Cono Sur. Volumen I*, 99-123. Prometeo Libros.
52. Danto, A. (2010). *Después del fin del arte. Arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós.
53. Davallon, J. (2006). *Le don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Hermès Sciences-Lavoisier.
54. De Certeau, M. (1995). *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. Universidad Iberoamericana.
55. De la Cadena, M. (2010). Indigenous cosmopolitics in the Andes: Conceptual reflections beyond ‘Politics’. *Cultural Anthropology*, 25(2), 334-370
56. De Quincey, T. (1845). The palimpsest of the human brain. En D. Masson (ed.) *Thomas De Quincey: The Collected Writing. Vol. XIII*. AMS.
57. De Vivanco, L., & Johansson, M. T. (2021). *Instantáneas en la marcha: Repertorio cultural de las movilizaciones en Chile*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

58. Delgado, M. (2004). Del movimiento a la movilización: Espacio, ritual y conflicto en contextos urbanos. *Maguaré*, 18, 125–160. <https://doi.org/10.15446/mag.v0n18.10936>
59. Delgado, M. (2011). *El espacio público como ideología*. Los Libros de la Catarata.
60. Delgado, M. (2013a). Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, 18(2), 68-80.
61. Delgado, M. (2013b). Espacio público: discurso y acción. El papel de la calle en las movilizaciones sociales a principios del siglo XXI. *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, 36, 37–60.
62. Delgado, M. (10 de octubre de 2016). *El problema del artivismo es que busca hacer un mundo más «chachi»*, Manuel Delgado. *Distopia*. <https://revistadistopia.com/manuel-delgado/>
63. Déotte, J. L. (1998). *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo*. Cuarto Propio.
64. Descola, P. (2013). A antropologia da natureza de Philippe Descola. *Topoi*, 14(27), 492-514.
65. Di Méo, G., & Buléon, P. (2005). *L'espace social. Une lecture géographique des sociétés*. Ed. Armand Colin.
66. Díaz Parra, I., & Candón-Mena, J. (2014). Espacio geográfico y ciberespacio en el movimiento 15M. *Scripta Nova: Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 470(18).
67. Didi-Huberman, G. (2014). *Cortezas*. Contracampo-Shangrila.
68. Duque, F. (2001). *Arte público y espacio político*. Ediciones Akal.
69. Echeverría, B. (2010). *Modernidad y blanquitud*. ERA.

70. Endres, D., & Senda-Cook, S. (2011). Location matters: The rhetoric of place in protest. *Quarterly Journal of Speech*, 97(3), 257-282
71. Espinoza, D. (03 de diciembre de 2020). *Arte de resistencia: cinco colectivos que surgieron y persisten tras el estallido social*. Palabra Pública, Universidad de Chile. <https://palabrapublica.uchile.cl/2020/12/03/arte-de-resistencia-cinco-colectivos-que-surgieron-y-persisten-tras-el-estallido-social/>
72. Fairclough, N. (1995). *Critical discourse analysis. The critical study of language*. Longman.
73. Felshin, N. (2001). ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. En P. Blanco (ed) *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca. 73-94.
74. Fernández, R. (2013). El espacio público en disputa: Manifestaciones políticas, ciudad y ciudadanía en el Chile actual. *Psicoperspectivas*, 12(2), 28-37. <https://dx.doi.org/10.5027/psicoperspectivas-Vol12-Issue2-fulltext-278>
75. Fernández-Droguett, R. (2015). Lugares de memoria de la dictadura en Chile. Memorialización incompleta en el barrio Cívico de Santiago. *Bitácora Urbano/Territorial*, 25(1), 131-136. <http://dx.doi.org/10.15446/bitacora.v1n25.47588>
76. Foucault, M. (1980) *History of Sexuality, vol I*. Vintage.
77. Freedberg, D. (2017). *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Sans Soleil.
78. Freyberger, G. (2008). *La dimensión pública del arte contemporáneo. El arte necesario: intervenciones artísticas efímeras en espacios públicos*. Trabajo presentado en el X

- Coloquio Internacional de Geocrítica "Diez años de cambios en el mundo, en la geografía y en las ciencias sociales 1999-2008". <https://www.ub.edu/geocrit/-xcol/202.htm>
79. Gaggero, C., Jiménez, C., López, M., & Poblete, P. (2002). Graffiti, espacio social y política. *Comunicación y Medios*, 13, 101-110.
80. Gamboni, D. (2014). *La destrucción del arte: iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Catedra.
81. Gándara, L. (2002). *Graffiti*. Eudeba.
82. Garcés, M. (2020). *Estallido social y una nueva Constitución para Chile*. LOM.
83. García, S.Q. (2004). La damnatio memoriae o la negación de la memoria. *Aldaba*, 16, 104-115.
84. García Andújar, D. (2009). Reflexiones de cambio desde la práctica artística. En J. Carrión, J., & L. Sandoval (Eds.) *Infraestructuras emergentes*. Barra Diagonal, 100-103.
85. García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. Katz Editores.
86. García Canclini, N. (1999). Los usos sociales del patrimonio cultural. En E. Aguilar Criado (ed.), *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. 16-33.
87. Gavilán, E. (2008). Ruina y memoria. *Revista Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 184(731), 551-559. <https://doi.org/10.3989/arbor.2008.i731.204>
88. Gell, A. (1998). *Art and agency: an anthropological theory*. Clarendon Press.
89. Gonçalves, C.W.P. (2001). *Geo-grafías. Movimientos sociales, nuevas territorialidades y sustentabilidad*. Siglo XXI Editores.

90. Gordillo, G. (2018). *Escombros del progreso*. Siglo XXI.
91. Guellec, L. (ed.) (2019). *Tocqueville y el espíritu de la democracia. Textos reunidos*. Fondo de Cultura Económica.
92. Guerra, I. (17 de octubre de 2019). *Caos en el Metro: Destrucción de torniquetes, disturbios y 41 detenidos deja nueva jornada de evasiones masivas*. Emol.com. <https://www.emol.com/noticias/Nacional/2019/10/17/964736/Caos-Metro-destruccion-evasiones-masivas.html>
93. Gruzinski, S. (2000). *El pensamiento mestizo*. Paidós Ibérica.
94. Habermas, J. (1981). *Historia y crítica de la opinión pública*. Gustavo Gili.
95. Habermas, J. (1994). *Ensayos políticos*. Península.
96. Harrison, R. (2013). *Heritage: Critical Approaches*. Routledge.
97. Harvey, D. (2016). *Ciudades Rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*. Sátira Ediciones.
98. Heinich, N. (2002). *La sociología del arte*. Nueva Visión.
99. Holbraad, M. (2007). The power of powder: multiplicity and motion in the divinatory cosmology of Cuban Ifá (or mana, again). En A. Henare, M. Holbraad, & S. Wastell (eds.) *Thinking through things. Theorising artefacts ethnographically*. Routledge.
100. Ingold, T. (2000). *The perception of environment. Essays in livelihood, dwelling and skills*. Routledge.
101. Ingold, T. (2006). Rethinking the animate, re-animating thought. *Ethnos: Journal of Anthropology*, 71, 9-20.

102. Iniesta, R. (2009). *Una relación dialógica improbable: Edgar Morin/Heinrich Schenker. Hacia una teoría de la complejidad para el sistema tonal*. Tesis Doctoral, Departament de Lògica I Filosofia de la Ciència, Universitat de València. <https://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/15778/iniesta.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
103. Jeudy, H.P. (2006). Reparar: una nova ideologia cultural e política. En H. P. Jeudy, & P. Berenstein (Eds.) *Corpos é cenários urbanos*. Editora de Universidade Federal da Bahia. (13-24).
104. Jiménez, F. C. (1981). Síntesis del III Seminario Internacional sobre El vandalismo de menores. *Anuario de derecho penal y ciencias penales*, 34(1), 209-222.
105. Jiménez-Yañez, C. (2020). #Chiledespertó: causas del estallido social en Chile. *Revista Mexicana de Sociología*, 82(4), 949-957. <http://dx.doi.org/10.22201/iis.01882503p.2020.4.59213>
106. Krauss, R. (1979). Sculpture in the expanded field. *October*, 8, 31-44.
107. Kopytoff, I. (1988). Public Culture: A Durkheimian Genealogy. *Public Culture*, 1(1), 11-16.
108. La Tercera (27 de octubre de 2019). *Veinticuatro horas que cambiaron Chile*. La Tercera. <https://www.latercera.com/reportajes/noticia/veinticuatro-horas-cambiaron-chile/879656/>
109. Lago Martínez, S. L. (2015). Movimientos sociales y acción colectiva en la sociedad red. *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*, (128), 113-130.

110. Latorre, G. (2019). *Democracy on the Wall. Street Art of the Post-Dictatorship Era in Chile*. The Ohio State University Press.
111. Lazzara, M. (2007). *Prismas de la memoria. Narración y trauma en la transición*. Cuarto Propio.
112. Le Breton, D. (2015). *Elogio del caminar*. Siruela.
113. Lefebvre, H. (1974). *La production de l'espace*. Anthropos.
114. Licona, W., & Vélez Á. (2007). *Apuntes de la gestión cultural a la administración de las culturas*. Universidad del Rosario.
115. Maccari, B., & Montiel, P. (2012). *Gestión cultural para el desarrollo: nociones, políticas y experiencias en América Latina*. Paidós.
116. Márquez, F. (2019). Introducción. En F. Márquez (Ed.). *Patrimonio: contranarrativas urbanas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
117. Márquez, F. (2020). Por una antropología de los escombros. El estallido social en Plaza Dignidad, Santiago de Chile. *Revista 180*, (45), 1-13.
118. Márquez, I. (2017). Del muro a la pantalla: el graffiti en la cibercultura. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 22, 95-106.
119. Márquez, F., & Rozas, V. (2019a). Las heridas de la memoria. Palacio de la Moneda. En F. Márquez (ed.). *Patrimonio: Contranarrativas urbanas*. (pp. 37-52). Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
120. Márquez, F., & Rozas, V. (2019b). Ocupación y reclamo. Universidad de Chile. En F. Márquez (ed.). *Patrimonio: Contranarrativas urbanas*. (pp. 37-52). Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

121. Mayol, A. (2012). *El derrumbe del modelo. La crisis de la economía de mercado en el Chile contemporáneo*. Lom Ediciones.
122. Mayol, A. (2019). *Big bang. Estallido social 2019: Modelo derrumbado-sociedad rota*. Catalonia.
123. Medel, R. M., & Somma, N. M. (2016). ¿Marchas, ocupaciones o barricadas? Explorando los determinantes de las tácticas de la protesta en Chile. *Política y gobierno*, 23(1), 163-199.
124. Mellafe, R. (2004). *Historia social de Chile y América*. Editorial Universitaria.
125. Memoria Chilena (s/f). *Esculturas públicas*.
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-132284.html>
126. Mena, M. I. (2011). El lugar del fetiche en el discurso de Freud y de Marx a la luz de la época actual. *Anuario de Investigaciones, Universidad de Buenos Aires*, 18, 95-99.
127. Montalvo, B. (2012). *Arte y redes sociales: emergencia y participación*. Ponencia presentada en el 2º Congreso Internacional sobre Arte y Sociedad, Universidad de Málaga. <https://blancamontalvo.wordpress.com/2012/11/05/arte-y-redessociales-emergencia-y-participacion>
128. Morales, M. (2020). Estallido social en Chile 2019: participación, representación, confianza institucional y escándalos públicos. *Análisis Político*, 33(98), 3-25.
<https://doi.org/10.15446/anpol.v33n98.89407>
129. Moraña, M. (2012). *Postscriptum: el afecto en la caja de herramientas*. Iberoamericana Editorial Vervuert.

130. Morillas, M. (2018). *El estado de las contranarrativas en España como medida de erosión del discurso extremista violento de etiología yihadista*. Grupo GESI: Universidad de Granada. <http://www.seguridadinternacional.es/?q=es/content/el-estado-de-las-contranarrativas-en-españa-como-medida-de-erosión-del-discurso-extremista>
131. Musil, R. (1979). *Páginas póstumas escritas en vida*. Icaria
132. Nora, P. (2009). *Pierre Nora en Les Lieux de mémoire*. LOM, Trilce.
133. Oliva, M. E. (2017). Intelectuales afrodescendientes: apuntes para una genealogía en América Latina. *Tabula Rasa*, 27, 45-65. doi: <https://doi.org/10.25058/20112742.444>
134. Olivari, M. C. (2021). Usos y activaciones del patrimônio: formas de archivar y practicas performáticas en el estalido social chileno. *Assis*, 17(1), 134-156.
135. Oliveros, N. (2018). El contradiscurso asháninka como herramienta de disidencia y afirmación cultural frente al estado y la sociedad mestiza del Perú. *Tonos Digital*, 34. https://www.um.es/tonosdigital/znum34/secciones/tintero-2-vigil_oliveros_contradiscurso.html
136. Paquot, T. (2015). *L'espace public*. La Découverte.
137. Peralta, G. [Vía X] (2021) *¿Quién fue el General Manuel Baquedano? Gonzalo Peralta en #StockDisponible* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/EK3fYy5Tpx8>
138. Pinochet Cobos, C. (2021). Disrupting Normalcy: Artistic Interventions and Political Mobilisation Against the Neoliberal City (Santiago, Chile, 2019). *Social Identities Journal for the Study of Race, Nation and Culture*, 27(5), 1-17. <https://doi.org/10.1080/13504630.2021.1931091>

139. Pinto, J. (2021). *Arquitectura e imagen: el estallido social redefine el rol simbólico de edificios emblemáticos*. Tesis para optar al título de Arquitecta, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/183705>
140. Pizarro, G. (08 de junio de 2021). *Violencia sexual: el calvario de las víctimas agredidas durante el estallido*. Documenta.LaBot. <https://documenta.labot.cl/violencia-sexual-el-calvario-de-las-victimas-agredidas-durante-el-estallido/>
141. Ponce, J. (2020). *Revolta popular: cuando la nueva clase trabajadora se tomó las calles*. América en movimiento.
142. Potestà, A. (2019). *Pensar el arte. Un recorrido histórico por las ideas estéticas*. Ediciones UC.
143. Quezada, I., & Alvarado, C. (2020). Repertorios anticoloniales en Plaza Dignidad: desmonumentalización y resignificación del espacio urbano en la Revuelta. Santiago de Chile, 2019. *Aletheia*, 10(20), e049. <https://doi.org/10.24215/18533701e049>
144. Quezada, I., & Alvarado, C. (2020). Repertorios anticoloniales en Plaza Dignidad: desmonumentalización y resignificación del espacio urbano en la Revuelta. Santiago de Chile, 2019. *Aletheia*, 10(20), e049. <https://doi.org/10.24215/18533701e049>
145. Ramos, A. (2011). Perspectivas antropológicas sobre la memoria en contextos de diversidad y desigualdad. *Alteridades*, 21(42), 115-130.
146. Reyes, F., & Verdugo, M. (2020). Poder, identidad y representación (en el arte público) en Chile. *Artishock*, 13 de febrero. <https://artishockrevista.com/2020/02/13/contra-la-razon-monumentos-identidad-chile/>

147. Richard, N. (2020). *El arte en tiempos de emergencia*. Seminario online a cargo de Nelly Richard. Museo Reina Sofía. <https://www.youtube.com/watch?v=H0fgNzR5PkM>
148. Richard, N. (1986). *Margins and Institutions. Art in Chile since 1973*. Art & Text.
149. Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI.
150. Richard, N. (2018). *Arte y política 2005-2015*. Artishock.
151. Rincón, M. (15 de octubre de 2019). *Si querían ayudar a los trabajadores que usan el Metro, estuvieron lejos de hacerlo*. CNN Chile. https://www.cnnchile.com/lodijeronencnn/columna-monica-rincon-evasion-masiva-metro_20191015
152. Riquelme, M. (2021). Intervención con paste-up en los muros del centro cultural Gabriela Mistral en Santiago de Chile: un acercamiento a la resignificación del espacio público. *Revista Sonda*, 10, 127-142.
153. Rivera-Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo de ch'ixi es posible. Ensayos desde el presente*. Tinta Limón.
154. Rojas, C., & Alvarado, J. E (2021). Desmonumentalización de un espacio público controvertido para constituir un lugar de nuevos significados encarnados. El caso de la Plaza Dignidad en Santiago de Chile. *ZARCH: Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism*, (16), 154-167. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2021165096
155. Rojas, D. (17 de octubre de 2019). *Un grupo de estudiantes se nuevamente se manifestaron debido al alza en la tarifa del Metro de Santiago*. La Cuarta.

<https://www.lacuarta.com/cronica/noticia/nueva-evasion-masiva-estudiantes-derriban-reja-del-metro-santa-lucia/417323/>

156. Rose, G. (2019). *Metodologías visuales. Una introducción a la investigación con materiales visuales*. CENDEAC.
157. Rozas-Krause, V. (2020). ¿Deben resistir los monumentos? Monumentos caídos: notas sobre nuestra actual estatuofobia. *ARQ (Santiago)*, (105), 150-152. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962020000200150>
158. Sádaba, I. (2012). Acción colectiva y movimientos sociales en las redes digitales. Aspectos históricos y metodológicos. *ARBOR Ciencia Pensamiento y Cultura*, (188), 781-794.
159. Salazar, G. [Vía X] (2022). *Gabriel Salazar, Premio Nacional de Historia 2006 está en Días Contados* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/QaT8HnZfDRE>
160. Sahlins, M. (2008). *Islas de Historia. La muerte del Capitán Cook, metáfora, antropología e historia*. Gedisa.
161. Salcedo, R. (2002). El espacio público en el debate actual: Una reflexión crítica sobre el urbanismo post-moderno. *Eure*, 28(84), 5-19
162. Sanfuentes, O. (2016). Reflexiones en torno al rol del monumento en el espacio público. En D. Marsal (ed.), *Hecho en Chile. Reflexiones en torno al patrimonio cultural*, 279-291. FONDART 2011.
163. Schlögel, K. (2007). *En el espacio leemos el tiempo: sobre historia de la civilización y geopolítica*. Siruela.

164. Scolari, C. (2008). *Hipermediaciones: elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva*. Editorial Gedisa.
165. Sepúlveda, N. (2018). *Informe policial secreto: Camilo Catrillanca estaba en la mira de Carabineros*. CIPER Chile, 27 de noviembre de 2018. <https://www.ciperchile.cl/2018/11/27/informe-policial-secreto-camilo-catrillanca-estaba-en-la-mira-de-carabineros/>
166. Serigrafía Instantánea (2020). Serigrafía Instantánea. *Blue Gum*, 7, Observatori: Centre d'Estudis Australians / Australian Studies Centre, Universitat de Barcelona. http://www.ub.edu/dpfilsa/Blue_Gum/BlueGum_Vol7/8.%20Serigrafia%20Instantánea.pdf
167. Silvestri, G. (1999). Memoria y monumento. *Revista Punto de Vista*, (64), 42-44.
168. Silvestri, G. (2013). El arte en los límites de la representación. *Bifurcaciones*, (14), 1-10.
169. Smith, L. (2006). *Uses of heritage*. Taylor & Francis.
170. Tapia, L. (2019). *Dialéctica del colonialismo interno*. Editorial Quimantú.
171. Tartakowsky, D. (2010). *Manifester à Paris, 1880-2010*. Champ Vallon.
172. Taussig, M. (1999). *Defacement: public secrecy and the labor of the negative*. Stanford University Press.
173. Taylor, D. (2017). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
174. Thompson, J. (1996). La teoría de la esfera pública. *Voces y culturas*, 10, 81-110.

175. Tijoux, M.E. (2017). *El cuerpo como cicatriz. Relaciones coloniales y violencia racista*. Bibliografía Curso U. Abierta: Interculturalidad, Migración y Racismos. Universidad de Chile.
http://uabierta.uchile.cl/c4x/Universidad_de_Chile/UCH_22/asset/Tijoux_2017.pdf
176. Tilley, C., & Cameron-Daum, K. (2017). *An anthropology of landscape*. UCL Press.
177. Traverso, E. (2007). Historia y memoria. Notas sobre un debate. En M. Franco, & Levín, F. (Eds.). *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, 67- 96. Paidós.
178. Trilnick, C. (05 de febrero de 1979). *Colectivo de Acciones de Arte*. IDIS.
<https://proyectoidis.org/colectivo-de-acciones-de-arte/>
179. Valenzuela, M. (2021). Grafitis y/o rayados en el estallido social chileno. La democratización del palimpsesto urbano como catarsis social. *DU & P: Revista de Diseño Urbano y Paisaje*, (39), 28-36.
180. Vargas, J. (2021). Literatura y memoria visual: Cruces estético-performativos entre las narrativas de la memoria y el Estallido Social de octubre 2019. *Árboles y Rizomas*, 3(1), 68-86.
181. Vigil, N. (2018). El contradiscurso asháninka como herramienta de disidencia y afirmación cultural frente al estado y la sociedad mestiza del Perú. *Tonos Digital*, 34.
182. Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Katz.
183. Wacquant, L. (2004). *Body & soul: Notebooks of an apprentice boxer*. Oxford University Press.

184. Wallis, B. (ed.) (2001). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Akal.
185. Wolff, J. (1997). *La producción social del arte*. Ediciones ISTMO.
186. Ziegler, M. M. (2017). La revolución artística en Rusia ante la revolución soviética. *Revista de Comunicación de la SEECI*, (42), 26-44.