

Cita bibliográfica: Tapia, J. y Martín, N. (2022). La ciudad como escaparate: Arte urbano, sus relecturas y apropiaciones en la Zona Típica del Barrio Santa Lucía-Mulato Gil de Castro-Parque Forestal durante el estallido social (2019-2020). *Persona Y Sociedad*, 36(2), 09-37. <https://doi.org/10.53689/pys.v36i2.369>

La ciudad como escaparate: Arte urbano, sus relecturas y apropiaciones en la Zona Típica del Barrio Santa Lucía-Mulato Gil de Castro-Parque Forestal durante el estallido social (2019-2020)

Jimena Tapia¹

Natalie Martín²

Recibido: 2 de marzo, 2021

Aceptado: 9 de septiembre, 2022

RESUMEN

Durante el estallido social de octubre del 2019 las calles se transformaron en lienzos urbanos para expresar el descontento de quienes habitan Chile respecto a la situación político-social del país. En este escenario, artistas y transeúntes se tomaron las calles e intervienen sus muros. Dentro de las intervenciones, destacaron aquellas que reflexionan sobre el arte como práctica e institución, ya sea que se exalten códigos y referentes del canon artístico academicista, o con el cuestionamiento en formato de consigna a instituciones como museos. El objetivo de esta investigación es exponer y examinar las opiniones ciudadanas en relación al arte durante el estallido social y las dinámicas que el arte urbano establece. Para ello se revisaron las intervenciones de la Zona Típica del Barrio Santa Lucía-Mulato Gil de Castro-Parque Forestal. Las reflexiones desprendidas son que, pese a que las manifestaciones artísticas quedaron al servicio de la expresión ciudadana, las operaciones que intentan propiciar su permanencia y tratamiento en el espacio público reflejaron códigos academicistas que persisten en la concepción del arte y su ejecución, sobre la base que existe una forma

¹ ORCID: [0000-0001-9637-0193](https://orcid.org/0000-0001-9637-0193). Magíster en Arqueología, Universidad de Chile. Investigadora independiente, Chile. jimenatp@gmail.com

² ORCID: 0000-0001-5451-8444. Magíster en Arqueología, Universidad de Chile. Investigadora independiente, Chile.



de enunciar más válida que otra; aun así, es el hacer colectivo lo que finalmente determinará lo significativo.

Palabras clave | *arte, arte urbano, espacio público, estallido social, intervenciones artísticas*

ABSTRACT

The city as a showcase: Street art, its re-readings and appropriations in the Zona Típica del Barrio Santa Lucía-Mulato Gil de Castro-Parque Forestal during the social outburst (2019-2020)

During the social outburst of October 2019, the streets were transformed into urban canvases to express the discontent of those who inhabit Chile regarding the political-social situation of the country. In this scenario, artists and passersby took and intervened the streets and its walls. Among the interventions, stood out those that reflect about art as a practice and institution, whether they exalt codes and references of the academic artistic canon, or with the questioning in slogan format to institutions such as museums. The aim of this research is to expose and examine citizen opinions in relation to art during the social outburst and the dynamics that urban art establishes. For this, were reviewed the interventions of the Zona Típica del Barrio Santa Lucía-Mulato Gil de Castro-Parque Forestal. The reflections given off is that despite that the artistic manifestations were at the service of citizen expression, the operations that try to promote its permanence and treatment in the public space reflected academic codes that persist in the conception of art and its execution, on the basis that there is a way of saying more valid than another; even so, is the collective doing that will ultimately determine what is significant.

Keywords | *Art, art interventions, public space, social outburst, street art.*

INTRODUCCIÓN

En el marco del estallido social de octubre del año 2019 las calles de Santiago se transforman en lienzos urbanos donde se plasma el descontento de la ciudadanía, la que se traslada al espacio público, exigiendo justicia y dignidad que les ha sido negada por el sistema. Como lugar de enunciación y comunicación, las calles de la ciudad se posicionan como una vitrina abierta que denuncia y establece formas personales y colectivas de exhibir las demandas, procesos y luchas libradas por quienes habitan Chile (Martín y Tapia, 2020b).

La ciudad queda abierta a la apropiación de agentes que plasman sus discursos y opiniones recurriendo a distintas técnicas y medios, con ello la calle se convierte en una suerte de escaparate para artistas urbanos cuyas obras pasan a ocupar un lugar destacado como representaciones del malestar colectivo. Este fenómeno puede deberse a dos factores, primeramente a las técnicas de ejecución y referentes utilizados que los vinculan al arte docto o a personajes que se han transformado en íconos del estallido, distinguiéndose de otras intervenciones gráficas y alcanzando gran notoriedad en el espacio público. O en segundo lugar, porque se les asigna cierta cualidad de obra artística, ya que en muchos casos fueron protegidas mediante la instalación de marcos dorados por parte del Museo de la Dignidad, iniciativa de un colectivo de artistas que con esta acción buscaron proteger dichas manifestaciones de otras formas de expresión y asegurar su persistencia (Pujado, 2020).

Pero mientras las manifestaciones de artistas urbanos asumen un rol protagónico en la calle, en los muros de las instituciones que actúan como guardianes de las expresiones de arte, como museos y centros culturales, se están interviniendo consignas que reflexionan y cuestionan su rol (Martin y Tapia, 2020b). Por lo tanto, durante el estallido social en las calles de Santiago se evidenciaron dos formas de percibir el rol del arte: como un medio de denuncia que merece ser protegido mediante la asignación de mayor notoriedad en el campo discursivo de los muros, mientras que por otro lado, se critica y reflexiona el papel que juegan las instituciones culturales o artísticas en este contexto.

El objetivo de esta investigación es exponer y reflexionar en torno a la relación que se establece entre la iniciativa del Museo de la Dignidad, con las consignas que aluden al rol de las instituciones asociadas a la exhibición y custodia de obras de arte. Se abordarán las intervenciones realizadas en la Zona Típica del Barrio Santa Lucía-Mulato Gil de Castro-Parque Forestal, consolidado barrio artístico y cultural de la ciudad, incluyendo al edificio que alberga el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) y Museo de Arte Contemporáneo (MAC) y el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), todos colindantes a la Zona Típica estudiada. Se revisarán las consignas e intervenciones gráficas que aluden al rol y consideración del arte, así como las transformaciones de las obras protegidas por el Museo de la Dignidad mediante fotografías tomadas desde el inicio del estallido (octubre del año 2019) hasta el mes de febrero del año 2020, previo a la emergencia sanitaria producida por la pandemia mundial del Covid-19.

Este trabajo se enmarca en una investigación más amplia, que busca caracterizar las intervenciones plástico-visuales realizadas en el casco fundacional de Santiago durante el estallido social del año 2019. Mas, en esta oportunidad nuestra reflexión se centrará en revisar las relaciones establecidas entre quienes intervienen la ciudad con las manifestaciones de arte urbano presentes en la misma. Nuestra premisa es que estas expresiones ciudadanas en torno al arte están dando cuenta de una opinión que busca reflexionar en torno al rol del artista, el arte y el museo, en un escenario de lucha y disputa, que mediante su actuar pueden llegar a marginar otras formas de enunciación.

ESTALLIDO SOCIAL Y ARTE URBANO EN LA CIUDAD DE SANTIAGO

El estallido social del 18 de octubre del 2019 se ha posicionado como la oleada de manifestaciones más multitudinarias de la historia nacional, caracterizada por la ocupación profusa de las calles por quienes habitan Chile para exigir cambios estructurales en materia económica, social y de derechos (Salas et al. 2019). Dentro de sus detonantes directos se encuentra el alza en 30 pesos del pasaje del transporte urbano Metro, lo que generó masivas evasiones de su pago durante los días anteriores, y el subsecuente colapso del sistema de transportes con la quema de algunas estaciones de Metro durante el 18 de octubre.

Una de las tónicas del estallido social ha sido el uso práctico de la violencia con la implementación de medidas represivas para contener las protestas masivas, lo que costó la vida, visión e integridad física de un gran número de manifestantes, consagrando al estallido social como una de las revueltas más violentas en la historia de Chile (Salazar, 2019). Ahora bien, cuando hablamos de violencia no sólo hacemos alusión a las medidas tomadas por el gobierno para detener la libre manifestación ciudadana, sino también al tratamiento dado a éstas por parte de los discursos estatales, con la modificación del concepto de terrorismo aplicado a los manifestantes y la exaltación de las nociones de miedo, seguridad y guerra, en contraposición a la idea de “buen ciudadano”, que se asigna sólo a quienes cumplen el precepto de respeto al canon inmaculado de la ciudad higienizada (Navarro y Tromben, 2019).

A pesar de esta manipulación intencionada de los discursos asociados al uso de la ciudad, las personas se vuelcan a las calles para protestar, observándose diversas manifestaciones de tipo artísticas o performáticas, asociadas a las artes visuales, escénicas, musicales, donde se observan rayados, grafitis, murales, instalaciones, fotografías, performances, entre otras prácticas. Sin embargo,

dada su permanencia en el espacio público como huella material de la protesta, esta investigación se centra en las intervenciones visuales, principalmente gráficas o asociadas a los códigos del arte urbano, como grafitis, murales y *paste up*. Desde el entendido que en tanto son imágenes, producciones simbólicas, trascienden su materialidad y se constituyen referentes de un momento sociohistórico específico, puesto que se establecen válidas y legibles (e incluso eliminables) para toda una comunidad que las interpreta y vive personal y colectivamente (Belting, 2007).

En relación a las consignas inscritas en las calles de Santiago, se identifica un posicionamiento general (aunque no único), que deja al descubierto un sentir común en torno a la historia reciente de nuestro país y ciertas narrativas excluidas por las entidades oficiales. De esta manera, se sitúan reflexiones críticas en torno al ejercicio del poder y quien lo ejerce, denunciando la marginación a la que se han visto sometidos una parte considerable de quienes habitan Chile y enunciando nuevas formas de participación con miras a un futuro compartido y comprometido con las transformaciones exigidas (Martin y Tapia, 2020a; Martin y Tapia, 2020b).

Con su ascenso como escaparate público y ciudadano, en Santiago comienzan a trazarse nuevas dinámicas y prácticas asociadas a la intervención, donde se privilegia la ubicación, su técnica de ejecución y el posible impacto en el espectador. De este modo, distintos agentes ven en la calle un medio para dar cuenta de su opinión y creatividad recurriendo a un lenguaje artístico que posibilitará de manera más o menos eficiente su permanencia y admiración. En el marco de esta dinámica, en la calle se posicionan intervenciones de arte urbano que alcanzan gran reconocimiento gracias a su difusión en redes sociales, lo que las catapultó como atractivos turísticos a visitar en el contexto de la marcha o el libre tránsito.

Dentro de las intervenciones en cuestión, destacan aquellas realizadas por artistas y colectivos con formación, cuya identificación respondió a dos factores: las técnicas de ejecución empleadas que se encontraban alineadas con los códigos del arte urbano, como el muralismo, grafiti, *paste up* o afiches, o también porque presentaban identificación autoral. En el transcurso del estallido y con el amplio uso de los muros, algunas de estas intervenciones fueron protegidas con marcos dorados por el Museo de la Dignidad, iniciativa que surge desde un colectivo de artistas, con el fin de proteger y en parte diferenciar estas realizaciones, asegurando su persistencia y distinción (Pujado, 2020).

El Museo de la Dignidad se gesta durante el estallido social por un grupo de siete artistas, y surge en respuesta a la gran cantidad de intervenciones gráficas y arte urbano desplegado en las calles y al interés por preservarlos en el tiempo. En palabras del colectivo, el objetivo de su accionar fue establecer una suerte de galería urbana, acercando el arte a las personas y sacarlo del elitismo que caracteriza a la escena chilena, desde el entendido que el marco dorado dota a la intervención de un significado artístico, atribuyéndole códigos de exhibición y por ende, le asigna cierta categoría de obra artística y un aura dentro de la saturación visual de los muros. Esta operación puede establecer otra afección o actitud del espectador, posibilitando la reflexión a partir de ella. Entre las obras protegidas se cuentan las de artistas de cierto reconocimiento en la escena urbana, tales como Caiozzama, Miguel Ángel Kastro, Fab Ciraolo y Paloma Rodríguez (Pujado, 2020).

Pero mientras estas intervenciones artísticas se instalan en el espacio público con relativo éxito, otros hitos reflexivos comienzan a apropiarse de los muros en formato de consigna gráfica y visual, las que plasman una opinión en torno al movimiento y los valores que determinan y caracterizan a los inmuebles instalados en distintas Zonas Típicas del casco fundacional de Santiago (Martín y Tapia, 2020b). No obstante, no es la primera vez que los muros de Santiago quedan al servicio de la expresión de sus habitantes y transeúntes, la trayectoria del arte urbano en Chile puede proyectarse y abordarse en distintos momentos de contingencia, cuyo recorrido nos lleva a la evaluación crítica de lo que acontece durante el estallido social.

OCUPACIÓN ARTÍSTICA DE LAS CALLES DE SANTIAGO: TRAYECTORIA Y PRESENTE

El desplazamiento del arte al espacio público y la calle, como lo conocemos hoy, se puede situar en el contexto de la Revolución mexicana de inicios del siglo pasado, que instauró al muralismo como una propuesta político-cultural para acercar el arte a todos quienes transitaran por la ciudad en la búsqueda de una estética latinoamericana (Bellange, 1995; Lemouneau, 2015).

Chile se ve fuertemente influenciado por esta tendencia y en la década del 30 varios artistas con formación académica comienzan a realizar murales en edificios públicos. Con la emancipación de esta práctica en la calle durante los años 60, se integran personas sin formación artística y nacen lo que se conocerá como las brigadas muralistas, que tomando posturas políticas y partidistas tienen un rol sustancial en la propaganda de las elecciones presidenciales

venideras. Asimismo, se vuelven fundamentales en la candidatura de Salvador Allende y en su propuesta sociocultural para llevar el arte a las masas, lo cual es interrumpido por el golpe de estado a su gobierno en 1973 (Bellange, 1995; Lemouneau, 2015).

Con la dictadura militar, los muros son borrados y las intervenciones artísticas o gráficas en la vía pública son prohibidas, censuradas y sus ejecutores exiliados o perseguidos. A pesar de esto, hay organizaciones y brigadas que continúan operando en la clandestinidad, ya sea en los muros de la ciudad o mediante la distribución de afiches o panfletos, estableciéndose así una especie de resistencia gráfica que opera como una protesta visual (Manzi y Cristi, 2016).

A su vez, la escena artística nacional es influenciada por el movimiento internacional del arte urbano y la performance, surgiendo un arte de protesta, lucha y resistencia a cargo de artistas o colectivos interdisciplinarios, como una herramienta política y social, no sólo en favor de los marginados y explotados, si no también en relación a una transgresión o irrupción estética o visual. Los más connotados fueron el colectivo CADA o Las Yeguas del Apocalipsis, que atacan lo institucional y el lenguaje oficial instaurado y permitido, surgiendo con esto, otros saberes y campos de poder que con el retorno a la democracia en los años 90, fueron integrados a los lenguajes o códigos del arte y al archivo de museo, ampliando los límites de lo institucional, que hoy, atravesado por el mercado que todo lo abarca, prácticamente no deja espacios a la transgresión (Richard, 2009).

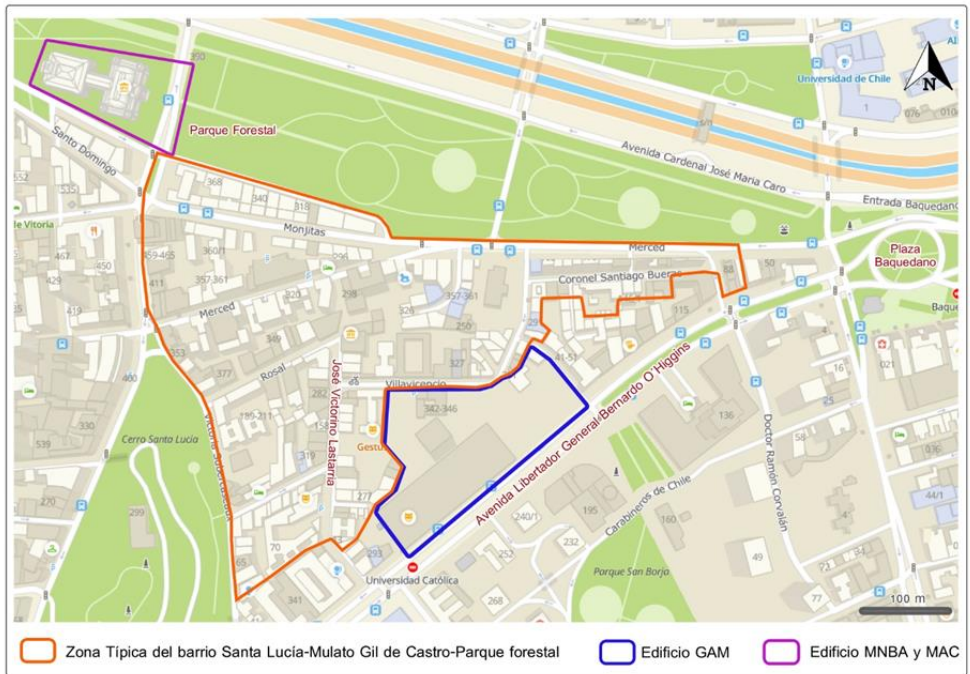
Así, llegamos al momento actual donde encontramos una amplia trayectoria de prácticas artísticas que intervienen la ciudad y que parecieran entablar una búsqueda estética o visual de este espacio, llegando a un momento pospolítico en el arte urbano (Lemouneau, 2015; Rodríguez-plaza, 2004), en el que coexisten una diversidad de referentes gráficos y visuales a cargo de artistas individuales que trasladan su propuesta personal a las calles, llegando a reconocerle a la ciudad de Santiago de Chile un papel destacado a nivel latinoamericano (Palmer, 2013). En lo que respecta a la escena internacional, la figura del artista urbano como vándalo va quedando atrás, así como la noción de marginalidad para el arte urbano, puesto que cada vez es más considerado como una forma de hacer arte en la ciudad y se ha establecido como una práctica artística que ingresa a circuitos de mercado y museos (Linares y López, 2016; Moriente, 2015).

Toda intervención en el espacio público, por encontrarse expuesta, activa justamente la cualidad pública de ese espacio e incide en la afección que las personas tienen con éste, posibilitando un punto de encuentro, enunciación y acción entre quienes habitan la ciudad, actuando también como un intermediario entre la normatividad establecida y los ciudadanos, característica que se exagera en contextos de lucha o resistencia como el estallido social (Campos, 2020), donde la ciudad no sólo es un soporte material si no que también se disputan sus materialidades, y a partir del uso de éstas se construyen nuevos territorios, ya sea físicos, políticos, ideológicos, simbólicos o afectivos, entre otros, que no se condicen con el proyecto de urbe normada que se establece desde el aparato de poder (Caulkins et al. 2020; Márquez, 2020). De esta manera, queda en evidencia que la ciudad si bien norma comportamientos, también se presenta como un espacio abierto a diversos usos que la resignifican y abren la posibilidad a una acción que la reclame, donde no sólo lo social configura lo espacial, sino que lo espacial configura lo social (Soja, 2011).

Durante el estallido social, el espacio público, la ciudad y sus muros son ampliamente intervenidos, convirtiéndose en testigos materiales de la protesta ciudadana. El caso de Santiago, ha tenido como foco central de manifestación la Plaza Baquedano (renombrada Plaza Dignidad), desde la cual se extiende el desplazamiento hacia la Avenida Libertador General Bernardo O'Higgins más conocida como Alameda, eje principal del casco histórico de la ciudad. Al respecto, la ubicación y visibilidad de los espacios en relación a esta avenida tuvo incidencia en el grado de intervención de éstos, así como también en el énfasis de los trabajos de limpieza posteriores, dando cuenta de una disputa ideológica y material. Los muros no quedaron indiferentes a nadie y generaron diversas afecciones: los rayan y limpian sucesivamente, pero por sobretodo, se resignifican (Martín y Tapia, 2020b).

Uno de los sectores de la capital con mayor densidad de intervenciones y gran presencia de expresiones de arte urbano durante el estallido social, fue la Zona Típica del Barrio Santa Lucía-Mulato Gil de Castro-Parque Forestal, uno de los epicentros culturales, gastronómicos y turísticos más reconocidos de Santiago, y área escogida para esta investigación. Además se incluyeron inmuebles de relevancia artística que limitan con ésta, como el edificio del MNBA y MAC (Monumento Histórico) en el Parque Forestal y el Centro Cultural GAM hacia el sector de la Alameda (Figura 1).

Figura 1. Mapa del área de estudio



Fuente: www.2gis.cl.

El Barrio Mulato Gil de Castro debe su nombre al pintor José Gil de Castro, retratista del siglo XIX quien reside y establece su taller en este sector, que aún conserva sus características originales. El área reúne construcciones de connotados arquitectos, y calles singulares, ondulantes y cortas, asimismo alberga y colinda con varios Monumentos Nacionales: la Iglesia de la Veracruz, el Palacio Bruna, el Cerro Santa Lucía y el Parque Forestal, donde se ubica el MNBA. Fue declarada Zona Típica en 1996 y en 1998 se amplían sus límites. Dentro de las características que la consolidan como patrimonio, destaca su emplazamiento en un punto central de Santiago con edificios de uso residencial, cultural y comercial, lo cual la emparenta a barrios de las grandes ciudades europeas (CMN, 1998).

Esta Zona Típica, también llamada popularmente como Barrio Lastarria (nombre de una de sus calles principales), en los últimos años ha tenido un proceso de gentrificación asociado a la figura del adulto o adulta-joven, quienes lo han resignificado en relación a su valoración patrimonial e identificado con un estilo de vida urbano asociado a la diversidad y disidencias sexuales, así como al consumo cultural (Matus, 2017). Asimismo, en este sector constantemente se han realizado murales o intervenciones artísticas en contextos de festivales culturales, así como también expresiones de arte callejero que funcionan mediante la donación voluntaria.

METODOLOGÍA

El objetivo de esta investigación es exponer y reflexionar acerca de la relación que se establece entre las intervenciones de arte urbano, las iniciativas del Museo de la Dignidad y las consignas en los museos e instituciones culturales colindantes o emplazadas en la Zona Típica del Barrio Santa Lucía-Mulato Gil de Castro-Parque Forestal, durante el transcurso del estallido social, iniciado en octubre el 2019 hasta el mes de febrero del año 2020. Para esto, se recurrirá a un enfoque metodológico de tipo cualitativo descriptivo, basado en determinar la presencia y el contenido comunicacional de las intervenciones visuales y gráficas estudiadas.

Para el análisis de estas intervenciones se realizó una ficha de registro que contempló dos dimensiones: 1) Material: que alude a la Técnica de ejecución y al Tópico de la consigna, es decir, a lo apelado en éstas, y 2) Temporal: que establece la perdurabilidad o cambio de las intervenciones a medida que avanza el tiempo. El registro de las intervenciones se realizó mediante fotografías semanales de éstas y del espacio en que se encontraban ubicadas, con la finalidad de evaluar los cambios y continuidades. La ficha de registro se encuentra ejemplificada en la tabla 1.

Tabla 1. Ficha de registro y ejemplos de las dimensiones trabajadas

Ficha de registro	
Identificación del lugar Ejemplo: MNBA, calle Lastarria, fachada GAM.	
Dimensión Material	Técnica de ejecución Ejemplo: Rayado, grafiti, <i>paste up</i> , muralismo, cartel, lienzo, pintura, añadidura de elementos, añadidura de marco dorado.
	Tópico de la consigna Ejemplo: crítica al rol del museo, crítica al elitismo del arte, personajes icónicos del movimiento, personaje histórico, referentes que aluden al arte docto o academicista.
Dimensión Temporal	Mes y fecha Ejemplo: Se interviene con rayado, no hay cambios, es pintada, es tapada con otras intervenciones, se agregan más elementos.

Fuente: Elaboración propia.

RESULTADOS

Dada la extensión de la Zona Típica estudiada, su revisión se realizará mediante una subdivisión en dos zonas: primeramente el sector que corresponde al Barrio Santa Lucía-Mulato Gil de Castro tomando como eje principal la calle Lastarria, donde también se incluirá el sector de la Alameda correspondiente a la extensión del GAM, y posteriormente la zona del Parque Forestal, área que incluye el contorno del parque, además del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) y el Museo de Arte Contemporáneo (MAC).

Barrio Santa Lucía-Mulato Gil de Castro

Desde el inicio del registro se observa una intervención constante y ampliada de esta Zona Típica, entre las técnicas mediante las que se interviene durante las dos primeras semanas, se observan algunos carteles y un gran número de rayados que se ejecutan recurriendo principalmente a colores básicos. Durante este primer periodo de tiempo, los muros de los locales comerciales son borrados constantemente, mas, ante la intervención constante, las labores de limpieza se detienen y las intervenciones comienzan a persistir en el tiempo.

En el transcurso del mes de noviembre comienzan a aparecer intervenciones con técnicas de ejecución más complejas como el grafiti y un mayor número de *paste up*, intervenciones urbanas que requieren un mayor despliegue material que los rayados, y que con el avance de las manifestaciones se posicionará como la técnica más destacada en esta Zona Típica. Mediante el *paste up* se instalan representaciones de personajes icónicos del estallido como el perro Matapaco, rostros de artistas chilenos o de la cultura popular, entre otros, donde se destaca la imagen de Gabriela Mistral caracterizada con vestiduras contemporáneas en la fachada principal del GAM (Figura 2). Pero a diferencia de lo sucedido en las primeras semanas, durante el mes de noviembre las intervenciones de los muros no se borran, empiezan a superponerse y a desarrollarse interacción entre éstas, ocupando cada vez espacios más altos en los muros, sobrepasando la escala humana.

En el eje de la calle Lastarria, durante los primeros días de noviembre la fachada de la Iglesia de la Veracruz (Monumento Histórico) es incendiada de forma intencional, lo cual desencadena variadas medidas de protección no sólo en este inmueble, sino también en otros cercanos. Entre las medidas de resguardo, se cuenta la instalación de placas metálicas en parte de la fachada del GAM, en la iglesia y algunos locales comerciales. En lo que concierne a las reacciones causadas por el incendio, en la fachada de la iglesia, que contaba con

rayados previos de las semanas anteriores, se inicia un altar urbano que consiste en el despliegue de una sábana blanca con mensajes reconciliatorios alineados al catolicismo y apoyando la función del monumento. Esta intervención no perdura más allá de una semana y vuelve a ser reemplazada por rayados, afiches y *paste up* en relación a la protesta y la denuncia por malas prácticas sacerdotales y abusos sexuales dentro de la institución.

Figura 2. *Paste up* en la fachada principal del GAM



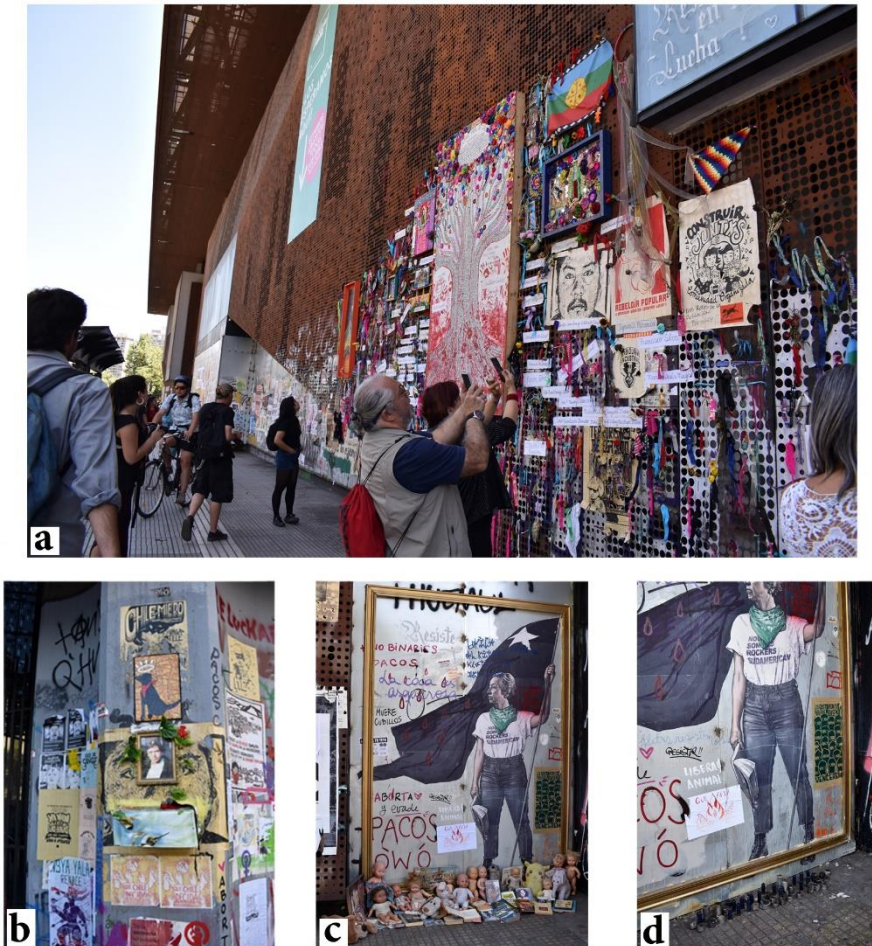
a) Matapaco de Caiozzama. b) Gabriela Mistral de Fab Ciralo.

Fuente: Archivo personal. 24-11-2019.

A mediados de noviembre, a un mes del estallido social y posterior al anuncio del “Acuerdo por la paz” para la redacción de una Nueva Constitución, acción con la que el gobierno da por terminada la ola de manifestaciones, se inician las labores de repintado de la ciudad y la reinstalación de parte de la infraestructura pública dañada durante las manifestaciones. Sin embargo, en esta Zona Típica el repintado no es duradero observándose una reintervención constante, en tanto, los días viernes se desarrollan manifestaciones en Plaza Dignidad, que se extiende y ocupa parte de la Alameda, donde el Barrio Lastarria constituye una vía de resguardo y escape ante las persecuciones de carabineros. Ya en los

últimos días de noviembre y la primera semana de diciembre, en la fachada principal del GAM hacia Alameda, se observa una saturación de intervenciones donde predomina el cartel y *paste up* y se comienza a formar un altar urbano que atrae la atención de transeúntes quienes constantemente se detienen a fotografiarlo, además se instalan una suerte de animitas temporales donde se disponen objetos tales muñecas, casquillos de lacrimógenas o indumentaria variada (Figura 3).

Figura 3. Altares urbanos en la fachada del GAM



a) 04-12-2019. b) 08-12-2019. c) 13-12-2019. d) 22-12-2019.

Fuente: Archivo personal.

En el mes de diciembre, también comienza el actuar del Museo de la Dignidad con la instalación de marcos dorados a ciertas intervenciones, principalmente a obras realizadas mediante *paste up* que pertenecen a artistas urbanos con cierto reconocimiento en su área. Con esta acción, protegen y destacan ciertas intervenciones de todas las otras que sobrepoblan los muros de la zona estudiada, pero a medida que avanzó el tiempo, los marcos no impidieron el rayado sobre algunas de estas obras, o la adhesión de otras intervenciones aprovechando el marco precedente (Figura 4). En este mismo periodo de tiempo, la Iglesia de la Veracruz es constantemente intervenida, lo que propicia el borrado selectivo de algunas consignas, específicamente las que refieren a las malas prácticas sacerdotales o ataques a la institución. En lo que respecta al Museo de Artes Visuales (MAVI) ubicado en la Plaza Mulato Gil de Castro, reabre sus puertas al público y en todo este periodo se mantuvo protegido de las intervenciones debido a que la plaza cuenta con rejas en su entrada.

Acercándose las fiestas de fin de año se hace un repintado general del barrio y se reactiva el comercio con la adición del comercio informal o callejero del sector. Durante los meses de enero y febrero, se sigue interviniendo el barrio con rayados, grafitis y *paste up*, pese al repintado de diciembre. En enero se lleva a cabo la realización de un mural colectivo en la fachada del edificio patrimonial del Bar Liguria, a cargo de algunos de los artistas urbanos que han intervenido constante las calles durante el estallido. En febrero continúan apareciendo intervenciones de tipo *paste up* y grafitis, asimismo se identifica que los marcos instalados por el Museo de la Dignidad no perduran y aquellas intervenciones que pretendían destacar tampoco, sin embargo, hay otros *paste up* que a pesar de no haber sido enmarcados perduran y durante el transcurso de las manifestaciones no son reintervenidos, además se observa un cartel con el rostro de Camilo Catrillanca (sin identificación autoral) que fue enmarcado y se mantiene en el tiempo (Figura 5), lo que también sucede particularmente con las instalaciones y altares urbanos, cuyo espacio de intervención se amplía.

Figura 4. Acciones del Museo de la Dignidad y su evolución en el tiempo



a), b) y c) *Paste up* a un costado de Iglesia de la Veracruz. Guernica chileno de Miguel Ángel Kastro. d), e) y f) *Paste up* en fachada principal del GAM. Gabriela Mistral de Fab Ciruolo y Santísima Dignidad de Paloma Rodríguez.

a) 23-11-2019. b) 08-12-2019. c) 06-02-2020. d) 04-12-2019. e) 06-02-2020. f) 22-12-2019.

Fuente: Archivo personal.

Figura 5. Intervenciones que perduran en el tiempo en la fachada del GAM



a) 04-12-2019. b) 06-02-2020. c) 17-06-2020.

Fuente: Archivo personal.

En la segunda semana de febrero, en la fachada del GAM aparecen murales de gran formato asociados a brigadas muralistas de carácter partidista, los que por su extensión cubren gran parte de las intervenciones anteriores. Unos días después, de madrugada, un grupo de personas anónimas y encapuchadas realizan un repintado general en color gris de varios de los inmuebles ubicados en la Alameda, lo que inmediatamente causa el inicio de la reintervención de los muros. En el caso del GAM, el altar urbano allí dispuesto es lo único que no es repintado. Cabe destacar que algunas placas de metal que protegían este edificio, sobre las que habían intervenciones destacadas de *paste up*, como Gabriela Mistral, fueron retiradas y guardadas dentro del recinto.

Parque Forestal

Dadas las características propias del Parque Forestal, la intervención se llevó a cabo desde la primera semana y se mantuvo ininterrumpida pese a las labores de limpieza previamente enunciadas. Las intervenciones se concentraron en la infraestructura pública del parque, como monumentos públicos y en los edificios que enfrentan el parque, por su parte, los que se encuentran cercanos a Plaza Dignidad presentan una gran cantidad de intervención, primeramente con rayados y luego mediante grafitis, lienzos, carteles y algunos *paste up*. Las estatuas o monumentos públicos que se encuentran en el parque también son intervenidos constantemente con rayados y la adición de otros elementos, como pañoletas, pintura roja o parches en sus ojos que simulan la mutilación ocular debido a las acciones de las fuerzas policiales para reprimir la protesta, también se observan vestigios de performance en las afueras de los museos (Figura 6).

En lo que respecta al edificio que alberga el MNBA y el MAC, la intervención mediante rayados alineados con las demandas se hace presente desde la primera semana, posicionándose como la técnica de ejecución más utilizada y exitosa. Pero además, destacan rayados que apelan e increpan al rol del arte y la práctica artística, con consignas gráficas que invitan al museo y a los artistas a posicionarse ante el estallido. Por otro lado, quienes trabajan en ambos museos despliegan un lienzo en la entrada principal posicionándose ante el estallido, los que perduraron hasta finales de noviembre. En el mes de noviembre, se amplía el margen de intervención a otros soportes, como escaleras y basureros y si bien, hay superposición de algunos rayados, es considerablemente menor si la comparamos con lo sucedido en el Barrio Lastarria. A mediados de noviembre, aparece un grafiti en la esquina derecha de la fachada del MNBA, que cubre algunos rayados y carteles, mas, esta situación es un hecho aislado, pues por lo general el campo ocupado por las intervenciones previas es respetado por quienes intervienen, también se suman algunos carteles y nuevos rayados que refieren o critican al museo y el arte (Figura 7).

Cabe agregar que ambos museos no son repintados durante las labores de limpieza general de la ciudad de Santiago, y en los primeros días de diciembre cuando el museo abre sus puertas al público, no se observan nuevas intervenciones. Durante los meses de enero y febrero, en el hall principal del MNBA se despliegan paneles donde quienes visitan el museo pueden entregar su opinión respecto al rayado de los muros exteriores del museo y la decisión de mantener éstos en el tiempo (Figura 8).

Figura 6. Intervenciones en las afueras del MNBA y MAC



a) 30-10-2019. b) 08-12-2019. c) 22-12-2019. d) 29-12-2019.

Fuente: Archivo personal.

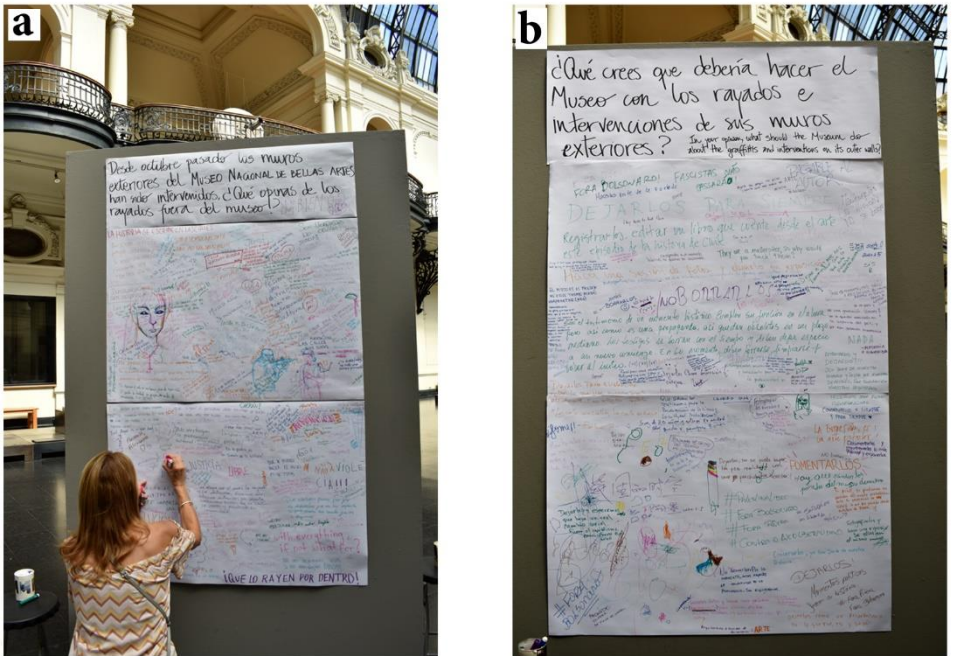
Figura 7. Rayados que apelan al arte en los muros del MNBA y MAC



a) 30-10-2019. b) 18-11-2019. c) 18-11-2019. d) 23-11-2019. e) 23-11-2019.

Fuente: Archivo personal.

Figura 8. Paneles en el hall central del MNBA preguntando a sus visitantes su opinión sobre los rayados y lo que creen que debiera hacer el museo



a) 10-01-2020. b) 06-02-2020.

Fuente: Archivo personal.

En suma, la Zona Típica del Barrio Santa Lucía-Mulato Gil de Castro-Parque Forestal se vio muy intervenida, principalmente con rayados, más sólo en el eje del Barrio Lastarria y la Alameda aparece el *paste up* como técnica predominante. Asimismo, en esta zona no se llevan a cabo labores de limpieza duraderas, hasta el punto que las intervenciones pasan a significar este espacio de forma tal que se crean nuevas dinámicas de relación a partir de éstas, las que serán caracterizadas y discutidas a continuación.

UNA EXHIBICIÓN SOBRE EL ESTALLIDO SOCIAL: ¿QUÉ HACE EL ARTE POR EL PUEBLO?

En base a la revisión precedente, lo primero que podemos advertir es que la Zona Típica del Barrio Santa Lucía-Mulato Gil de Castro-Parque Forestal se configura como un locus de exposición para manifestaciones artísticas variadas, que emplazadas en los soportes e infraestructura del barrio, encuentran un medio de expresión que les permite trascender en el espacio público. Ciertamente en el marco del estallido social, en esta zona ocurre una apropiación de la calle a nivel visual, con implicancias que sobrepasan esta mera dimensión, la que se sostiene en el tiempo por su intervención masiva y constante, recurriendo a una multiplicidad de imágenes, técnicas y formatos, que en conjunto conforman una vitrina de toda la gama de posibles expresiones de arte urbano.

Dentro de este mismo lenguaje y una vez que este espacio se consolida como escaparate, comienza a adquirir una identidad propia en términos visuales, como un lugar de la ciudad que merece ser visto y recorrido, del que se desprenden nuevas vivencias y formas de relacionarse con ésta, que indeleblemente marcarán su porvenir en tanto se configura un territorio disputado (Caulkins et al. 2020). De este modo, mientras que para la zona del Parque Forestal nos encontramos mayoritariamente con rayados, en el sector del Barrio Santa Lucía-Mulato Gil de Castro destaca la instalación de altares urbanos y las intervenciones mediante *paste up*, lo que consagra a esta técnica como la principal difusora de mensajes enunciados en esta Zona Típica.

El *paste up*, no es una técnica nueva, en otras latitudes, donde el arte urbano constituye una práctica más extendida, su reconocimiento se encuentra vinculado a la obra de artistas de renombre internacional. Sin embargo, pese a que en Chile existían desde antes del estallido exponentes vinculados al *paste up* y el arte urbano, su práctica no se encontraba tan difundida como en este momento histórico, lo cual se ha logrado gracias a su gran presencia en redes sociales y la durabilidad que permite su medio a pesar del constante uso de los muros. Entonces, podemos establecer que esta forma de enunciar se constituye en una imagen que trasciende su materialidad, donde opera un espectador que cumple un rol activo en su difusión y la traslada a otros soportes (en este caso digital), con lo cual activa la pervivencia de la imagen y por ende una significación colectiva, que se observa en la réplica de las consignas, íconos, referentes o técnicas (Belting, 2007; Campos 2020). Entre las reacciones, abarcan toda una amplia gama, desde el borrado hasta su enaltecimiento como

obra de arte.

Del mismo modo, los altares urbanos también perduran y de acuerdo a la temática que conmemoran, se les van sumando objetos, cuya permanencia se sustenta en su materialidad. Así los paste up y altares se consagran como el tipo de intervenciones más destacados y propios de esta zona, la cual en su rol de vitrina les permite un grado de exposición mediática que las vuelve protagonistas de un sector de la Alameda emplazado en medio del enfrentamiento defensivo de quienes se manifiestan. Pero esta vitrina presenta sus propios códigos, se rige por patrones de comportamientos, y aunque sus muros se intervienen, borran y se vuelven a intervenir, hay un acuerdo tácito entre interventores: lo previamente intervenido mediante técnicas de ejecución más complejas (como el paste up o murales), por lo general no vuelve a rayarse.

Esta premisa tiene como consecuencia la aparición de una estética particular en los muros de toda esta Zona Típica, basada en el uso de colores fuertes y variados en sus manifestaciones, alusiones a la cultura popular y a la escena artística nacional, una gran variedad de obras en paste up y altares urbanos, y por ende, la saturación visual del espacio. Respecto a este último punto, una vez instaladas las expresiones de arte urbano en los muros de la Zona Típica en cuestión, la reintervención masiva o a gran escala fue escasa y sólo se presentaron dos excepciones: las intervenciones realizadas por las brigadas muralistas y las que se realizaron sobre los marcos instalados por el Museo de la Dignidad.

Sobre las Brigadas muralistas, creemos que su proceder invisibiliza otras formas de expresión, puesto que cubre la opinión y obra ciudadana en pos de dar cabida a su mensaje, cuya estética no sólo no es acorde con la propuesta visual de la zona, sino que además no se alinea con la forma de denuncia alcanzada por esta nueva forma de enunciar, intentando volver a una protesta visual que si bien en su momento fue transgresora, hoy ya no puede serlo, puesto que ha sido subsumida por las instituciones artísticas y se acepta, valida y valora como una forma de arte de protesta en correlación a una época específica (Richard, 2009).

Respecto a las relaciones establecidas entre los marcos y quienes intervienen las calles, vemos que su cometido es puesto en jaque. El enmarcado jerarquiza, desmarca lo que ocurre en los muros, protegen el aura de estas obras, baluartes de su integridad y signo de diferenciación visual respecto a otras, y quizás por ello mismo no resultan efectivos. En efecto, los códigos que rigen al arte urbano no son, ni pueden ser los mismos que rigen al arte en el museo y en esta transgresión se gesta su origen y particularidad. El arte urbano no aspira a la

eternidad, su fin último es desafiar las reglas que rigen al arte canónico y alcanzar una autonomía que sólo le es permitida y cobra sentido en el espacio público.

Bajo esta línea de pensamiento, no es de extrañar el devenir de los marcos instalados, con su destrucción o el uso de su impronta para enmarcar otras obras no consideradas por el colectivo artístico. Por lo tanto, se identifica una percepción más menos unánime en torno a la negativa sobre la iniciativa llevada a cabo por el Museo de la Dignidad, donde quienes intervienen la ciudad desafían su efectividad o los usan para sus propios fines, y junto con ello, plantean una nueva forma de entender las expresiones artísticas. Es un escenario en que toda manifestación urbana merece exposición y su permanencia sólo responderá a la afección que genera en el espectador y cuan sentido logra ser su mensaje en un escenario profuso de intervenciones.

Así, mientras quienes intervienen las calles desafían la sacralización del marco, en los muros de las instituciones guardianes o encargadas del cuidado y exposición de obras de arte, se denuncia su gestión, el elitismo que subyace en sus decisiones curatoriales o su compromiso con el estallido social. Mas, en este contexto el MNBA y el MAC toman decisiones que se condicen con los requerimientos enunciados en sus fachadas; optan por no borrar sus muros y trasladan el rayado ciudadano a su interior, acogiendo opiniones diversas en torno a esta decisión y generando con ello una apertura hacia el debate de las implicancias materiales del estallido social, no quedando al margen u omitiendo los cuestionamientos ciudadanos en relación al rol del arte y a su institución, generando una instancia de reflexión y opinión conjunta, que sólo en la medida que pase el tiempo, podremos observar sus resultados o posibles impactos. En este contexto, más allá de los futuros que puedan proyectarse a partir de esta iniciativa, su desarrollo deja en claro que el museo busca plantear una reflexión que permita integrar una discusión ya librada en las calles. Este accionar del museo también denota una valoración y reconocimiento sobre el fenómeno de rayados e intervenciones masivas en los muros de la ciudad, lo cual cobra relevancia si consideramos que otras instituciones o monumentos también son cuestionados e increpados en sus muros, pero simplemente se limitan a borrarlos e inclusive a eliminar selectivamente aquellas intervenciones que los apelan directamente (Martín y Tapia, 2020b).

Por lo tanto, podemos ver que existen dos formas contrapuestas de entender el rol del arte en el marco del estallido social: quienes están llevando su arte y creatividad a las calles, desafiando los criterios hegemónicos de exposición y exhibición e incluso cuestionándolos directamente en este contexto de

denuncia; y quienes buscan trasladar los criterios que rigen al arte, a la calle, como un mecanismo para salvaguardar su obra, como si se tratase de códigos que implícitamente debieran respetarse, aunque en la práctica no es así. Entonces, mientras el museo y el arte que esta institución valida es increpado, lo que direcciona acciones específicas al momento de reabrir, otras intervenciones recurren a los códigos del museo, lo cual es indiferente para su perdurabilidad y reconocimiento.

Finalmente, lo que prevalece en determinar lo que trascenderá o destacará en términos visuales, recae en los transeúntes y espectadores, pues más allá de su durabilidad material, es éste el que lo registra, testimonia o viraliza, y por ende, los transforma en imágenes connotadas del espacio, dotando de una nueva capa de significado a este locus turístico, un lugar de peregrinación para nutrirse de la demandas ciudadanas reclamadas por los transeúntes y de paso tomarse la anhelada *selfie*, prueba inalterable en el tiempo de la visita y testimonio personal sobre lo que sucedió en los muros expuestos y volubles a la intervención. Más allá de lo que se haga o no en las calles, finalmente es un otro el que le otorgará sentido y actuará en relación al hacer de los demás, teniendo múltiples posibilidades; desde sumar más intervenciones, ocupar las ya existentes como soporte, integrarlas en una reflexión o propuesta visual (como en el caso del MNBA o el edificio patrimonial del bar Liguria), e incluso borrarlas.

Por su cualidad de pública, la calle está expuesta a todos y todas por igual, y si bien subyace una disputa en relación a la ciudad higienizada, también se generan relaciones entre todos los agentes que la conforman, usan y transforman en campos discursivos (Campos, 2020). Quienes intervienen los muros, ya sea de manera anónima o dejando su referencia autoral, podrían constituirse como productores de una estética de la protesta, que ha transgredido y superado los límites, tanto materiales como simbólicos, de la tradición de protesta visual surgida en la dictadura (Manzi y Cristi, 2016).

En este contexto, la ciudad y las intervenciones gráficas plasmadas están en constante transformación y construcción, devienen en una manera visual y material de expresar demandas y lo ocurrido durante las protestas. Se podría entender como una gran obra o hacer común que permite entender el estallido desde los mismos códigos artísticos o visuales en que opera la zona estudiada, donde se entrecruzan referentes y lenguajes del arte, de los medios de comunicación o de redes sociales, evidenciando y a la vez co-creando una especie de cultura popular desplegada a partir de las manifestaciones en este espacio, en una dinámica de hacer colectiva, en un lugar que se transmuta constantemente y que materialmente es reclamado como propio del arte

urbano, quizás es en esta operación donde radica la cualidad transgresora de este hacer artístico y efímero, que siguiendo a Richard (2009), parecía casi imposible de lograr bajo las lógicas actuales del arte y el mercado. Con esto, subyace la demanda de un arte o experiencia estética con, para y desde la ciudad que no deje indiferente a nadie, la cual posee dinámicas internas y ha dado soporte a quien quiera plasmar su ideario visual, conjugando a partir de este reclamo y uso, nuevas configuraciones en el espacio urbano (Soja, 2011).

En el estallido social hay un contexto general de cuestionamientos, así como también de revaloración y resignificación de ciertos valores hegemónicos (Martín y Tapia, 2020b), y el arte no queda fuera de este repensar, se exhibe en la calle y denota una manera en que se repiensa este escenario, nos habla sobre un fenómeno mayor de uso y reclamo de la calle en términos visuales o artísticos. En relación al rol del arte, los artistas y el museo, se observa un posicionamiento evidente de ocupación artística de la ciudad, que desborda la obra individual y única como un hacer meramente reservado a los artistas, en un devenir colectivo, lienzos urbanos saturados de intervenciones que se consagran aparadores de digna visita, donde una reconocida zona artística y turística de la ciudad desborda en una experiencia que sobrepasa lo individual y que invita a reflexionar sobre el status del arte en un contexto de demandas por justicia y acceso equitativo, del que las instituciones artísticas no quedan exentas, reaccionando a los cuestionamientos que se le hacen.

El caso estudiado da cuenta no sólo de una nueva comprensión y forma de protestar relacionada a los códigos del arte urbano, también, de una nueva manera de vivir la ciudad, de re-conocerse en ésta y en sus materialidades (Márquez, 2020). Lo que se consignará hito entre la sobrepoblación visual, se lleva a cabo de acuerdo a las prácticas observadas en la calle, donde los actores y las materialidades se vuelven fundamentales y sus transformaciones van dando cuenta de una opinión sobre este hacer. Finalmente, las acciones de los artistas constituyen una propuesta visual más, entre tantas que se disponen en el espacio público, donde toda intervención puede devenir arte. La ciudad como escaparate, abre paso a una forma de hacer arte en relación, que recae en todas, todos y todes, y quizás justamente es aquí donde radica la transgresión y particularidad de esta estética de la protesta en este momento histórico, un lienzo urbano colectivo donde el arte lo hace el pueblo.

CONCLUSIONES

Las intervenciones llevadas a cabo en la Zona Típica del Barrio Santa Lucía-Mulato Gil de Castro-Parque Forestal, nos dan cuenta del surgimiento y consolidación de una forma de enunciar propia, donde destacan ciertas técnicas, recursos y dinámicas que dotan de particularidad este espacio y le permiten situarse como una vitrina de interés para quienes transitan y coexisten con la ciudad. De este modo, las intervenciones realizadas en esta zona posicionan una estética de la protesta, una forma de entender el arte que cobra sentido en el tiempo y con las dinámicas de apropiación discursiva que generan estas prácticas. La estética en cuestión se caracteriza por la saturación de los muros, el uso de colores vívidos y la representación de personajes icónicos de la escena política y artística nacional.

Con el surgimiento de una identidad visual de las intervenciones, se vuelve latente que la calle queda abierta a la transformación en un contexto de lucha, pero también se evidencia una voluntad por establecer y cuestionar los preceptos que rigen el hacer y el rol de las artes. Si el cuestionamiento en las calles fue ¿qué hace el arte por el pueblo?, la respuesta sería: “hay que descubrirlo en el hacer”, un hacer que al involucrar y volver parte de este fenómeno a todos quienes transitan por la ciudad, lo vuelve colectivo y anónimo, y logra remover los preceptos previos acerca de la validación y significados asociados al hacer artístico.

En efecto, en este escenario toda intervención es potencialmente arte y todo arte puede ser intervenido, son éstas las lógicas que rigen la calle y la dotan de dinamismo, cualidad única en su rol de vitrina. Si esta característica es coartada, el arte urbano se ve impedido como acto subversivo y con ello, el impacto de su hacer se debilita. Aún queda por ver cómo evolucionará el desarrollo del estallido en el tiempo y la respuesta del gobierno a las demandas, junto a las posibles implicancias sociales que pueda traer consigo, y si acaso, con el retorno usual a las calles posterior a la pandemia del Covid-19, las acciones acontecidas en estos espacios se instaurarán como característicos de éstos, junto a la dinámica de intervención-borrado-reintervención, como prácticas situadas que proporcionan una estética urbana particular y contextual que desborda las concepciones del arte urbano; o si lo sucedido se consignará como el clima visual y estético en un contexto específico de nuestra historia.

BIBLIOGRAFÍA

- Bellange, E. (1995). *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*. Santiago: LOM ediciones.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la Imagen*. Buenos Aires: Ed Katz.
- Campos, L. (2020). Evade! Reflexiones en torno a la potencia de un escrito. *Universum*, 35(1), 18-44. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762020000100018>
- Caulkins, M., Fontana, M., Aracena, F., y Cobos, M. (2020). Territorios en disputa: la apropiación del espacio urbano tras el estallido social del 18/O. El caso de la plaza de la Dignidad. *Persona y Sociedad*, 34(1), 159-183. <https://doi.org/10.11565/pys.v34i1.310>
- Consejo de Monumentos Nacionales, CMN. (1998). Decreto N° 730. Amplía declaración de Zona Típica. CMN. Recuperado de <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/zonas-tipicas/barrio-santa-lucia-mulato-gil-castro-parque-forestal>
- Lemouneau, C. (2015). A propósito de las pinturas murales en Chile entre 1970 y 1990. Archivar, referenciar, construir. *Revista Bifurcaciones* 20. <http://www.bifurcaciones.cl/2015/12/lemouneau/>
- Linares, I. y López, P. (2016). El Maus en el Soho malagueño: evolución hacia el postgraffiti. *Isla de Arriarán: revista cultural y científica*, 42(43), 7-51. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6118181>
- Manzi, J. y Cristi, N. (2016). *Resistencia gráfica. Dictadura en Chile*. Santiago: LOM Ediciones.
- Martin, N. y Tapia, J. (a). (En prensa). Apreciaciones ciudadanas sobre el poder: Intervenciones en el Palacio de La Moneda y el Barrio Cívico-Eje Bulnes en el marco del estallido social del 18 de octubre del año 2019. *Atenea*.
- Martin, N. y Tapia, J. (b). (En prensa). Borrarán los muros pero no la historia: Relecturas e Intervenciones a los MHN de Santiago de Chile, estudio de caso en el marco del estallido social (Octubre-Diciembre 2019). *CUHSO*.
- Márquez, F. (2020). Por una antropología de los escombros. El estallido social en Plaza Dignidad, Santiago de Chile. *Revista 180*, 45(1-13). [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-45.\(2020\).art-717](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-45.(2020).art-717)
- Matus, C. (2017). Estilos de vida e imaginarios urbanos en nuevos residentes de Lastarria y Bellas Artes: el barrio patrimonial como escenario de diversidad, distinción y movilidad. *EURE*, 43(129), 165-186. <http://dx.doi.org/10.4067/S0250-71612017000200008>
- Moriente, D. (2016). De vándalo a artista: Banksy. *Anuario Del Departamento De Historia y Teoría Del Arte*, 27. <https://doi.org/10.15366/anuario2015.002>
- Navarro, F. y Tromben, C. (2019). Estamos en guerra contra un enemigo poderoso, implacable: los discursos de Sebastián Piñera y la revuelta popular en Chile. *Literatura y lingüística*, 40, 295-324. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112019000200295

- Palmer, R. (2013). *Arte callejero en Chile*. Santiago: Ocho libro ediciones.
- Pujado, J. (2020, 19 de marzo). Enmarcar la dignidad. *Revista Temporales*. Recuperado de <https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/enmarcar-la-dignidad/>
- Richard, N. (2009). Lo político en el arte: arte, política e instituciones. *E-misférica* 6(2). <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-62/6-2-essays/lo-politico-en-el-arte-arte-politica-e-instituciones.html>
- Rodríguez-Plaza, P. (2004). Estética, política y vida cotidiana: el caso de la pintura callejera chilena. *Revista Bifurcaciones* 3. <http://www.bifurcaciones.cl/2005/06/estetica-politica-y-vida-cotidiana/>
- Salas, G., Urzúa, A., Larraín, A., Zúñiga, C., Cornejo, M., Sisto, V., Zambrano, A., Urra, M., Polanco-Carrasco, R., Caqueo-Urizar, A., Pérez-Salas, C., Acuña, P., y Kühne, W. (2019). Manifiesto por la Psicología en Chile: A propósito de la revuelta del 18 de Octubre 2019. *Terapia psicológica* 37(3), 317-326. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-48082019000300317>
- Salazar, G. (2019, 27 de octubre). El “reventón social” en Chile: una mirada histórica. *Ciper*. Recuperado de <https://ciperchile.cl/2019/10/27/el-reventon-social-en-chile-una-mirada-historica/>
- Soja, E. (2011). Beyond Postmetropolis. *Urban Geography* 32(4), 451-469. <https://doi.org/10.2747/0272-3638.32.4.451>