

K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

ESQUIRLAS CULTURALES DE LOS ESTALLIDOS SOCIALES EN AMÉRICA LATINA (2018-2020)

Carolina Pizarro Cortés
José Santos Herceg
(eds.)

n. 24/2024



KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

ESQUIRLAS CULTURALES DE LOS ESTALLIDOS SOCIALES EN AMÉRICA LATINA (2018-2020)

Nº24 (2024)

Parte I

Presentación. Esquirolas culturales de los estallidos sociales en América Latina.

Carolina Pizarro Cortés y José Santos Herceg 5-6

No-ver corporal, no-ver mediático y no-ver público en las prácticas artivistas del Estallido Social de Chile (2019).

Miguel Alfonso Bouhaben 7-39

Mirar por la herida. El giro fotográfico de la denuncia desde la dictadura militar a la Revuelta Popular en Chile.

Cynthia Pamela Shuffer 41-65

Matar los ojos: intervenciones estéticas y políticas sobre las miradas tullidas tras el estallido social chileno.

Marta Pascua Canelo y Carlos Ayram 67-92

Tránsitos entre el miedo y la ira: feminismo y performance en el estallido social chileno.

Rosemary Bruna Ramírez 93-115

“El baile de los que sobran” (Los Prisioneros, 1986): tres momentos de sus recepciones y escuchas.

Cristóbal Allende Pino 117-132

Poesía revuelta en Chile: aproximaciones a un corpus desapropiado.

Biviana Hernández Ojeda 133-158

Metáforas de la(s) revuelta(s) en la narrativa chilena reciente. Federico Cabrera	159-178
Vistas aéreas, archivo y políticas de producción de verdad. Carla Nicole Ayala Valdés	179-204
De la calle a la web: testimonios de la protesta artística de octubre 2019 y su continuidad en las plataformas digitales. Carolina Pizarro Cortés	205-222

Parte II

Legitimación y deslegitimación de la violencia policial mediante racionalización en Twitter: el caso del paro nacional universitario en Colombia de 2018. Serhat Tutkal	223-255
Pueblo, emergencia popular y democracia: categorías disputadas. Cristóbal Friz	257-273
Movimientos sociales que irrumpen. Egosintonías y socializaciones aceleradas en jóvenes chilenos. Karla Henríquez	275-290
Narrativas de solidaridad durante el Estallido Social en Chile: Testigos comprometidos durante las protestas en las calles. Ximena Faúndez Abarca, Omar Luis Sagredo Mazuela y Fuad Hatibovich Díaz	291-321
Milicias en el octubre chileno. La primera línea de la protesta. José Santos Herceg	323-339
“Que la academia salga a la calle!”: saber académico y espacio público en la revuelta chilena de 2019. Jorge Eduardo Cáceres Riquelme y Nivaldo Acero	341-364
La práctica utópica como dispositivo de articulación y sostén del continuo constitucional chileno. Isabel Serra Serra	365-389

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

NO-VER CORPORAL, NO-VER MEDIÁTICO Y NO-VER PÚBLICO EN LAS PRÁCTICAS ARTIVISTAS DEL ESTALLIDO SOCIAL DE CHILE (2019)

Corporal non-seeing, media non-seeing and public non-seeing in the activist practices of the social explodment of Chile (2019)

MIGUEL ALFONSO BOUHABEN
Universidad Rey Juan Carlos (España)

miguel.alfonso@urjc.es

Recibido: 27 de octubre de 2023

Aceptado: 29 de septiembre de 2024

<https://orcid.org/0000-0002-4439-4596>

<https://doi.org/10.7203/KAM.24.27578>

N. 24 (2024): 7-39. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: Durante el estallido social chileno proliferaron prácticas artivistas que criticaban dos tipos de violencia estatal: la crítica a la violencia física contra el sujeto plural de la revuelta, que sufría el ataque de las bombas lacrimógenas contra sus ojos; y la crítica a la violencia semiótica, expresada en las tergiversaciones de la televisión y en las prácticas de invisibilización de las expresiones ciudadanas en monumentos y muros. La presente investigación tiene por objeto el análisis de un corpus de dichas prácticas artivistas a partir de tres ejes: a) el no-ver corporal: análisis de las prácticas artivistas que critican las formas estatales de invisibilización del cuerpo de los manifestantes; b) el no-ver mediático: análisis de las prácticas artivistas que critican las formas de invisibilización de las imágenes de los manifestantes en los medios de comunicación dominantes; y c) el no-ver público: análisis de las prácticas artivistas que critican las formas estatales de invisibilización de los grafitis, afiches y eslóganes inscritos en las paredes de los museos, monumentos y edificios. Estas prácticas artivistas visibilizan el disenso invisibilizado frente a las formas de consenso hegemónicas expresando así una guerra visual por el relato: una Imagomachy.

PALABRAS CLAVE: censura visual, activismo, videoactivismo, colectivos audiovisuales, estallido social chileno, performatividad de la imagen, contra-monumento.

ABSTRACT: During the Chilean social outbreak, activist practices proliferated that criticized two types of state violence: criticism of physical violence against the plural subject of the revolt, who suffered the attack of tear gas bombs against his eyes; and the criticism of semiotic violence, expressed in the misrepresentations of television and in the practices of invisibility of citizen expressions on monuments and walls. The purpose of this research is the analysis of a corpus of these practices based on three axes: a) non-seeing of the body: analysis of activist practices that criticize state forms of invisibilization of the body of protesters; b) media non-seeing: analysis of activist practices that criticize the forms of invisibilization of images of protesters in the dominant media; and c) public non-seeing: analysis of activist practices that criticize state forms of invisibility of graffiti, posters and slogans inscribed on the walls of museums, monuments and buildings. These activist practices make visible the invisible dissent in the face of hegemonic forms of consensus, thus expressing a visual war for the story: an Imagomachy.

KEYWORDS: visual censorship, activism, video activism, audiovisual collectives, Chilean social outbreak, performativity of the image, counter-monument.

INTRODUCCIÓN¹

¿Qué pasó en Chile durante las protestas de octubre de 2019? Un estallido, un temblor que removió los cimientos de las élites chilenas, dueñas del poder político, económico y mediático de un país atezado durante años por una cruenta dictadura, una rasgadura imprevisible que interrumpe la normalidad predadora del sistema neoliberal, un grito por la dignidad de los invisibilizados. Lo interesante de los estallidos, como apunta Yuri Lotman (2013), es que son imprevisibles: nada tienen que ver con las mutaciones sociales de tempo lento y gradual; son, por el contrario, salvajes, indefinidas, intensas, breves. Y Chile, en octubre de 2019, estalló. Primero adoptó la forma de “una gota que colma el vaso” con la subida del precio del boleto unitario del metro, que desató el primer movimiento contestatario de los jóvenes, que accedían ilegalmente al medio de transporte; y poco después, en forma de grito común frente a la desigualdad y la explotación que iba a transferirse a todo el país.

¿Por qué razón se impulsaron dichas protestas? La rebeldía frente a la subida del precio del boleto era solo la punta del iceberg. Dicha rebeldía, esencialmente, se expresaba contra las desigualdades del sistema económico neoliberal, instalado en la época de Pinochet, y contra su continuidad durante el gobierno de Sebastián Piñera (Araujo, 2019). Es decir, las protestas tomaron cuerpo para enfrentarse al recetario del FMI orientado a programar el *modus operandi* de los gobiernos latinoamericanos: el recorte del gasto público, las privatizaciones, las reformas de las pensiones, la eliminación de los subsidios o el aumento en los precios son algunas de las mutaciones neoliberales que promueven la vulnerabilidad social (Jiménez-Yáñez, 2020). Frente a este conglomerado de medidas que precarizan a los sectores más desfavorecidos de la sociedad, los movilizados expresaron tanto su rabia como su deseo de una vida digna: la crítica anti-neoliberal y el deseo por otro mundo posible movilizó a más de dos millones de personas que salieron a las calles, en distintos lugares del país, en la manifestación del 25 de octubre de 2019 (Henríquez y Pleyers, 2023). Ante este acontecimiento, desbordado y desbordante, la respuesta del gobierno de Piñera fue la declaración del Estado de Excepción y la puesta en marcha de diversas formas de opresión, represión y violencia.

¿Quién es el sujeto de la enunciación/acción de las protestas? Si bien es cierto que el primer chispazo del estallido es iniciado por los jóvenes estudiantes (Rivera-Aguilera, Imas y Jiménez-Díaz, 2021), su continuidad solo fue posible gracias a la participación de una surtida variedad de colectivos feministas, indígenas, interculturales, ecologistas, autónomos, artísticos, etc... De este modo, la protesta es una maraña interseccional y heterogénea de colectivos que dialogan entre ellos: “una protesta diversa y acéfala; una inteligencia colectiva y desobediente que solo se entiende en acto” (Tinta limón, 2021: 15). Así, aunque las protestas están

¹ Este artículo es resultado del Proyecto de Investigación *Mediaclastia e imagomaquia. Visualidades disruptivas y subalternas en el videoactivismo, el cine experimental y el net-art*. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid. Contratos María Zambrano para la Atracción de Talento Internacional. Investigación financiada por el Ministerio de Universidades con fondos Next Generation de la Unión Europea.

encaminadas a poner en crisis los parámetros asfixiantes de la economía neoliberal, lo cierto es que estos se articulan con los parámetros culturales del patriarcado y la colonialidad del poder: clase, sexo y raza van a ser identificados durante las protestas como los tres ejes de una misma dominación: “la revuelta ha sido una suerte de revolución popular feminista en la que el pueblo ha salido a la calle a descolonizarse y a romper con todos los ámbitos del orden establecido” (Llanos, 2021: 65). Este sujeto plural anticapitalista-feminista-descolonial emergente va a expulsar al ostracismo a las formas de militancia tradicionales.

¿Cómo se construyen las protestas? Este sujeto anticapitalista-feminista-descolonial va a expresar la protesta de forma híbrida, a saber, va a configurarse tanto en el espacio virtual como en el espacio físico, tanto en las plazas digitales como en las plazas públicas. Con el advenimiento de las redes socio-digitales, las formas de organización colectiva se ejercen en Twitter, Facebook, WhatsApp, e Instagram (Castells, 2001; Rovira 2013; Sierra, 2018). En el caso chileno, las redes sirvieron para organizar la protesta mediante el uso de hashtags como #18O o #Chiledespertó, para comunicar el acontecimiento mediante la distribución de imágenes, entrevistas, textos; y para denunciar la violencia policial, las detenciones y las manipulaciones mediáticas (Jiménez-Yañez, 2020). Ahora bien, la revuelta digital no tendría contenido sin la revuelta en las calles. Durante el estallido “las plazas se volvieron espacios de experiencia” (Henríquez y Pleyers, 2023: 63). Como en los casos de las movilizaciones de la primavera árabe, del *occupy Wall Street* o del 15M, el sujeto de la revuelta desplegó sus experiencias, diálogos e interacciones también en las plazas públicas: la rebautizada Plaza de la Dignidad de Santiago de Chile es ya todo un símbolo de la protesta.

¿Qué estrategias y tácticas se articulan? El arte sirve para visibilizar las singularidades expresivas de los colectivos que han sido invisibilizados, silenciados y vapuleados históricamente -los indígenas, las mujeres, los obreros, los jóvenes- por unas instituciones del Estado acopladas a los intereses de las élites económicas. Estos colectivos subalternizados construyen tácticas de creación a través de un movimiento deconstructivo de las formas de expresión cultural dominantes que, indefectiblemente, está ligado a un movimiento destituyente de las formas políticas. Esta pugna de signo gramsciano, donde las formas dominantes tratan de blindar sus privilegios frente a la oleada contestataria y feroz de los sectores invisibilizados, es una pugna por el sentido y por el relato. Así, frente al sentido dominante, que programa una sociedad por y para el consumo, el sujeto de la revuelta, a través del arte, dispone un sentido otro, un sentido orientado hacia la utopía y el porvenir. En esta praxis deconstructivo-destituyente del sentido político/cultural es clave, como hemos apuntado, la hilazón de sujetos, esto es, la suma de voces que configuran el magma plural; pero también la hilazón de saberes, las diversas fuerzas expresivas artísticas para la lucha por el sentido (vídeo, fotografía, poesía, música, performance, grafiti, teatro, etc...) que toman el espacio público para visibilizar a los invisibilizados, para reflejar la indignación ante la injusticia. Estas fuerzas expresivas colectivas, vivas y plurales son la esencia del estallido: “la activación y multiplicación de las expresiones culturales y artísticas dieron voz a una población tradicionalmente sub-

representada en términos políticos” (Iturriaga y Pinto, 2020: 32). Sin duda, la creatividad de estas prácticas deconstructivo/destituyentes constituyen un campo de experiencia alternativo al configurado por las fuerzas reguladoras de la globalización neoliberal.

En este contexto del estallido social chileno, nos proponemos analizar un amplio abanico de prácticas activistas. Este concepto nace de la síntesis de los términos arte y activismo y alude a aquellas prácticas artísticas que trascienden la premisa del “arte por el arte” y se orientan a intervenir en la sociedad. Es decir, dentro del marco conceptual del activismo se engloban aquellas acciones artísticas que pretenden generar cambios sociales a nivel local, nacional o global (Expósito, 2014; Duncombe, 2016). Si bien el concepto de activismo ha tenido un mayor impacto en las últimas décadas, lo cierto es que puede rastrearse su genealogía en prácticas artísticas del pasado: en las vanguardias artísticas del comienzo del siglo XX (dadaísmo, futurismo, surrealismo), en las prácticas cinematográficas de la Revolución Rusa (Eisenstein, Vertov), en las prácticas militantes de la Internacional Situacionista, en el activismo artístico latinoamericano de los 60’s (en el cine de la revolución cubana, en los movimientos gráficos de México o en la vanguardia experimental argentina de Tucumán Arde) o en la performance feminista de los 70’s (Judy Chicago, Martha Rosler) (Giunta, 2012). Ahora bien, ya en las primeras prácticas artísticas de internet en los 90’s comienza a utilizarse por primera vez el término activismo, junto con otros como hacktivismo, art.hacktivismo o desobediencia civil electrónica, para describir las formas del activismo artístico en la red (Baigorri, 2003; Baigorri y Urroz, 2024). Por otro lado, en las prácticas actuales de activismo es clave entender la diversidad de espacios y de lenguajes que las constituyen: los espacios donde se expresa el activismo pueden ser espacios urbanos, virtuales, o televisivos (Delgado, 2008); los lenguajes activistas son siempre abiertos, múltiples, resistentes y heterogéneos que trascienden las reglas culturales (Aladro Vico, Jivkova-Semova, y Bailey, 2018).

En las prácticas activistas del estallido social chileno cristaliza la crítica a dos tipos de violencia ejercidas por el gobierno de Piñera: la crítica a la violencia física contra el sujeto plural de la revuelta, que sufría el ataque de las bombas lacrimógenas y de los balines directamente contra sus ojos, lo que los convierte en ataques contra la posibilidad de ver de otra manera; y la crítica a la violencia semiótica expresada en una televisión, con nexos inequívocos con el gobierno de Piñera, que ponía el foco en la violencia y manipulaba las imágenes de la revuelta con comentarios y subtítulos tendenciosos y pos-verdaderos; y expresada en las calles, donde los grafitis críticos con el gobierno eran borrados por la policía. De modo que para analizar este doble movimiento físico-semiótico de violencia estatal -ojos mutilados; imágenes mutiladas- vamos a centrar la atención en las prácticas activistas que critican diversas formas de “no-ver”. Este neologismo, surgido desde la inmanencia del análisis, guarda un nexo con el concepto de no-lugar de Marc Augé (1992). Si el no-lugar alude a espacios de la postmodernidad que imposibilitan el habitar; el no-ver se refiere a prácticas estatales que imposibilitan el ver. Así, vamos a distinguir tres modalidades de no-ver: a) el no-ver corporal: las prácticas de invisibilización del cuerpo -en

concreto de los ojos- de los manifestantes movilizados en las calles; b) el no-ver mediático: las prácticas de invisibilización de las imágenes, que estos mismos manifestantes registran en las calles, en los medios de comunicación dominantes; y c) el no-ver público: las prácticas de invisibilización de las imágenes creadas por los manifestantes: las pintadas, los afiches y los eslóganes críticos inscritos en las paredes de los museos, monumentos y edificios.

Es significativo subrayar cómo estas prácticas artivistas hacen un uso performativo de la imagen. Cuando las imágenes trascienden los límites del encuadre, la imagen deviene acto: una instancia con potencia para actuar, una imagen-acto, un acto icónico (Bredenkamp, 2022). ¿Qué se puede “hacer con las imágenes” para contrarrestar las imágenes diseñadas por la globalidad neoliberal? ¿Cómo salir de la sintaxis, la semántica y la pragmática de las imágenes hegemónicas? ¿Cómo actuar sobre/contra el lenguaje dominante de las imágenes? La imagen-acto adopta diferentes modalidades: puede ser una imagen-perspectiva (el “hacer de la imagen” radica en el acto que realiza el sujeto con su cámara para capturar la realidad); una imagen-duración (el “hacer de la imagen” depende del tiempo elegido para su transmisión); una imagen-multiplicidad (el “hacer de la imagen” se construye colectivamente entre miembros de un mismo gremio); o una imagen-diálogo (el “hacer de la imagen” es el resultado de un diálogo entre cineastas y no-cineastas).

Ahora bien, para abordar las prácticas artivistas del estallido chileno focalizaremos la atención en la imagen-intervención. Las producciones de los colectivos videoactivistas y artivistas muestran una profusa cantidad de ejemplos del devenir-acto de la imagen: unas veces se puede actuar contra-informativamente sobre/contra las imágenes de los medios de comunicación dominantes; y otras veces se puede actuar contra-monumentalmente sobre/contra las imágenes de los monumentos del espacio público para subvertir, en ambos casos, su orientación ideológica. Estas actuaciones sobre las imágenes son un tipo de imagen-intervención que inventa otro espacio mediático y patrimonial posible: son “imágenes realizativas” que construyen, a partir de nuevas relaciones entre comunidad e imagen, el gesto performativo de la revuelta (Pinto y Bello, 2022). Este gesto performativo supone una disrupción que activa nuevos significados e inéditas potencias que no estaban presentes en la imagen de base, por medio de estrategias de reciclaje visual o de mutación monumental, dan testimonio de las pugnas por el sentido de las imágenes: una Imagomaquia en la que cristalizan las fuerzas inter-visuales en disputa; una suerte de entretejidos de imágenes televisivas contra-informativas o de palimpsestos contra-monumentales que están orientados a la configuración de una contra-memoria disruptiva; una praxis barroca, polifónica y entrecruzada que se posiciona frente al relato oficial de los medios de comunicación visual y de los valores patrimoniales dominantes. En suma, una práctica artivista que, a la vez que deconstruye las imágenes hegemónicas, destituye sus valores y sus normas con el fin de re-imaginar Chile.

NO-VER CORPORAL

La violencia del gobierno de Piñera dejó una cifra escalofriante. Según la

Coordinadora de Víctimas de Trauma Ocular, más de 400 ciudadanos fueron víctimas de mutilación ocular, incluso muchos de ellos perdieron el 100% de la visión. Esta violencia física contra el cuerpo, contra los ojos de los manifestantes es una violencia contra la posibilidad de ver de otra manera. Es decir, el gobierno no se conforma con invisibilizar la mirada de los manifestantes en los medios de comunicación o en las paredes de las calles; era perentorio para la maquinaria reguladora del estado chileno invisibilizar también al sujeto que mira. Que con los recursos del estado se mutile un ojo o se ciegue completamente a un ciudadano es, esencialmente, un atentado contra el sentido que da sentido al mundo. Y esto, no es un juego de palabras. Gracias a los ojos emerge la filosofía como un saber crítico. Los ojos, para los griegos antiguos, son el sentido que permite el acceso al conocimiento: “El conocimiento es la constatación de haber visto” (Jay, 2007: 27).

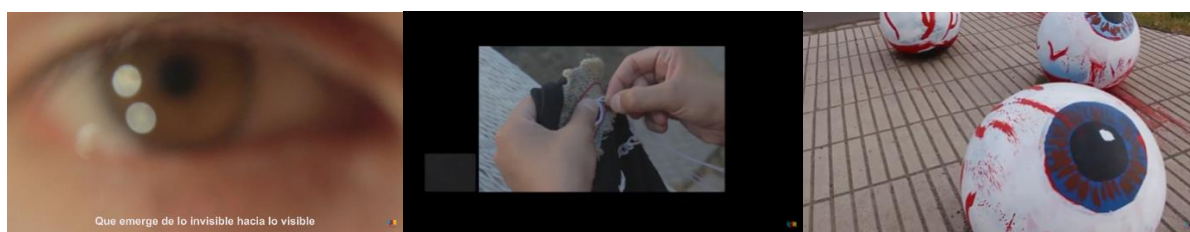
Por ello, un estado que ciega a sus ciudadanos es un estado que usurpa aquello que nos permite el acceso al conocimiento; un estado que extirpa la capacidad de ver, criticar y pensar es un estado contra el saber y la democracia; un estado que se sostiene en el “derecho a cegar” es un estado necropolítico (Mbembe, 2020). El gobierno de Piñera, con esta práctica mutiladora, marca a los ciudadanos movilizados como seres inferiores susceptibles de ser agredidos, humillados, invisibilizados. Los cuerpos de los “otros subalternizados”, esos “otros feministas, descoloniales, indígenas, anticapitalistas” que configuran el sujeto de las protestas, no valen nada, por lo que son expulsados a la zona del no-ser (Fanon, 2009). Y, en el caso que nos ocupa, a la zona del no-ver: son seres invisibilizados, inexistentes y, por ello, poco importa mutilar sus órganos visuales. Esos “otros subalternizados” son, según la esposa del presidente Piñera, una otredad “alienígena”: una otredad completamente “ajena” -la palabra “alienígena” deriva del latín “*alienum*”, que por evolución fonética muta a “ajeno”- susceptible de ser invisibilizada y negada. Es decir, se trata de un doble movimiento de invisibilización: una invisibilización social (se invisibilizan sus acciones, protestas y demandas para que no sean vistas por nadie) y una invisibilización física (se invisibiliza su cuerpo para que ellos mismos no puedan ver). Así, se perpetra el crimen perfecto del neoliberalismo: los “otros subalternizados”, que son los que sostienen sobre sus espaldas los privilegios de los “unos”, “ni son vistos” y “ni pueden ver”.

Esta doble invisibilización entra en crisis con el estallido, cuyo motor implica “un abrir los ojos”, “un despertar” ante una situación que se revela como insostenible. Un despertar que implica no solo “abrir los ojos”, sino también “mirar de otra manera”. Por ello, las mutilaciones visuales son la expresión de un poder cegador que quiere ojos dóciles o muertos. El ojo, a pesar de sentirse amenazado, sigue mirando, sigue despertando. No es casualidad que uno de los lemas más repetido y coreado sea “Chile despertó”. Un despertar que implica un ver-otro peligroso para los intereses del gobierno de Piñera y de las élites económicas, un ver-otro reprimido con balines y bombas lacrimógenas. “¿Qué quieren cegar? ¿Qué desean que no veamos?”, se pregunta el fotógrafo Paulo Slachevsky (2021:189).

En principio, esta práctica necropolítica del no-ver puede interpretarse como una “intención autoritaria de disciplinar la mirada” (Barros, 2021: 454), como una forma

de imposición totalitaria sobre la potencia crítica, creativa y transformadora de la mirada. Esta práctica del no-ver no es propiedad exclusiva del gobierno de Piñera. Desde 2019, en Ecuador, Colombia, Francia o USA, la policía ha atacado a los manifestantes con sus armas directamente a los ojos. Ahora bien, frente a estas prácticas estatales del no-ver los cineastas del estallido chileno han promovido un “indisciplinamiento de la mirada”: “Los disparos con perdigones o balines de goma intentaban cerrar por la fuerza esos ojos bien abiertos que ahora miraban lo que antes no veían o parecían incapaces de ver. Pero ante estos ojos humanos que son cegados, otros miles y millones de ojos maquínicos (las cámaras) responden encendiéndose” (Ramírez y Palacios, 2020: 14). Sin duda, la revuelta de Chile deviene “revuelta visual”.

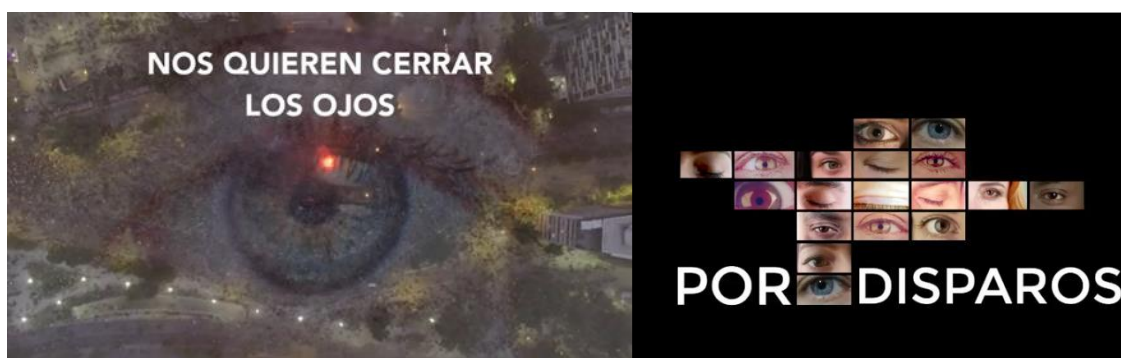
Desde las prácticas artivistas se han desarrollado una profusa cantidad de proyectos colectivos que inciden en la crítica a las prácticas estatales de no-ver corporal. *Los Ojos del Estallido* (Estudiantes de la Universidad Abierta de Recoleta, 2019) es un buen ejemplo. El origen de este documental es fruto de la fractura provocada por el acontecimiento: un grupo de estudiantes de la asignatura de “cine documental” de la Universidad Abierta de Recoleta, que se encontraban en las calles de Santiago realizando sus proyectos individuales, el 18 de octubre de 2019, se unieron para hacer lo que sería el primer documental colectivo del estallido. En la primera pieza de la obra se alude directamente a las prácticas policiales del no-ver corporal. En la obertura, sobre fondo negro, unas letras de presentación escritas en blanco: “El 18 de octubre Chile despertó” y, poco después, un plano detalle de un ojo desenfocado, que parpadea y que progresivamente va siendo enfocado por la cámara. Mientras la voz en *off* también va, de alguna manera, reenfocando al definir las movilizaciones acaecidas, metafóricamente, como una erupción volcánica insostenible sostiene que “hace visible lo invisible” (Fig. 1). Es decir, el estallido, gracias a su disrupción volcánica, posibilitó la visibilización de los que estaban invisibilizados. Y, justamente, a ellos, a los invisibilizados, es a los que mutilan los ojos. Por su parte, en la tercera pieza, se describe la necesidad de no olvidar esos ojos perdidos -“esos ojos son nuestra memoria” reza una pancarta- por medio de varias acciones performativas: una acción del bordado de ojos sobre unas telas (Fig. 2) y una acción con unos globos oculares gigantes dispuestos en una acera de Santiago de Chile (Fig. 3).



Figs. 1-3. *Los Ojos del Estallido* (Estudiantes de la Universidad Abierta de Recoleta, 2019).

En esta línea de trabajo crítico de las prácticas de la violencia estatal contra el cuerpo se sitúan algunas piezas videoactivistas del colectivo OjoChile, que también emergen a raíz del estallido. El nombre del colectivo tiene una resonancia múltiple: puede aludir a la práctica documental del cine-ojo de Dziga Vertov, pero también a las

mutilaciones oculares o a una llamada de atención sobre lo que acontece (¡ojo!). En un principio, comienzan su práctica militante en el contexto de internet, donde invitan a la comunidad a compartir sus materiales audiovisuales bajo los hashtags #OjoChile, #ChileDespertó y #YoTambiénDesperté. Con el transcurrir de los días, se ven en la tesitura de lanzarse ellos mismos a las calles para registrar los acontecimientos, montarlos y distribuirlos por las redes. Su objetivo es hacer frente al bloqueo informativo de los medios dominantes que, o bien censuran, o bien tergiversan los acontecimientos acaecidos durante el estallido. Algunas de las piezas visuales del colectivo -con casi 300 participantes- aluden explícitamente a las mutilaciones oculares. *Estamos más despiertos que nunca* (OjoChile, 2019), por ejemplo, se construye a partir de una sencilla superposición: sobre el plano general de la Plaza de la Dignidad, que tiene forma ocular, se superpone el plano detalle de un ojo que tiene, exactamente, las mismas dimensiones, acompañadas ambas imágenes por la frase: “Nos quiere cerrar los ojos, pero ya despertamos” (Fig. 4). Así, estos cuatro elementos interseccionados dan cuenta de la disputa visual de la Imagomaquia: el gobierno de Piñera “nos quieren cerrar los ojos”, pero nosotros, los ciudadanos movilizados, “estamos más despiertos que nunca”. Por su parte, la pieza *¡No a la impunidad!* (OjoChile, 2019) va a construir, igualmente, una crítica a las prácticas predatoras del no-ver corporal: sobre un fondo en negro va emergiendo, en el interior de pequeños cuadros, diferentes ojos cerrados, que han sufrido toda una variedad de heridas y que, poco a poco, van abriéndose y despertando. Rodeando a estos ojos, se disponen las cifras de mutilados oculares hasta la fecha de publicación del vídeo, el 22 de noviembre de 2019: “217 mutilados por disparos del gobierno chileno” (Fig. 5). Finalmente, a medida que desaparecen las inscripciones textuales, un amplio mosaico de ojos abiertos y despiertos cubre completamente la pantalla. En ambas piezas visuales, se trata de visibilizar ese ojo activista que quiere ver/hacer otro mundo y que, justo por ello, es cegado. Un ojo que sufre la violencia del no-ver corporal; pero también un ojo que logra “renovar la mirada” (Iturriaga y Pinto, 2020: 46).



Figs. 4-5. *Estamos más despiertos que nunca* (Ojo Chile, 2019) y *¡No a la impunidad!* (OjoChile, 2019).

El Colectivo VlopCinema (Venganza Latinoamericana Organizada del Pueblo junto al Cine) fue uno de los colectivos más activos durante el estallido. Ellos mismos se definen como un “colectivo autogestionado de cine latinoamericano de creación instintiva, libre, accesible por el hambre y pobreza de la imagen, que aborda la

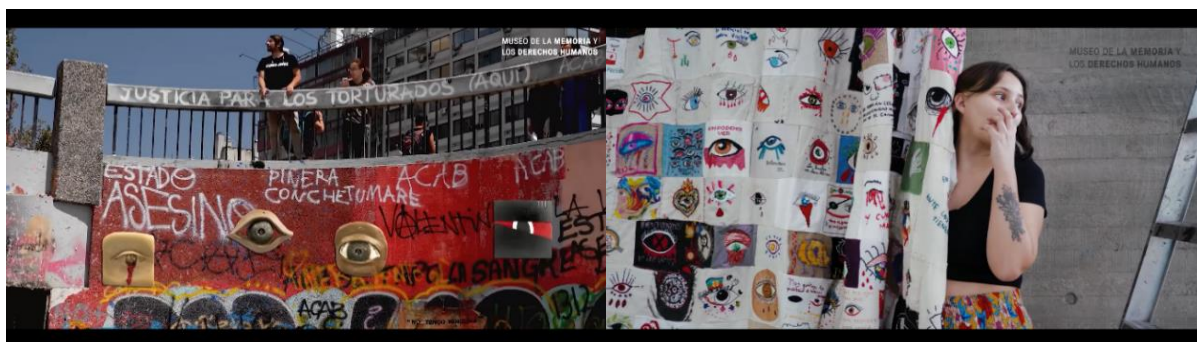
urgencia que presentan los distintos conflictos de carácter social, utilizando principalmente el vídeo experimental, el documental, la reapropiación de imágenes (*found footage*). *Disidentes* (Colectivo Vlopcinema y Milla films, 2020), serie documental de 4 capítulos, muestra la revuelta social desde sus inicios, el 18 de octubre de 2019, dando voz a la mayoría silenciada históricamente que participó en las movilizaciones de la Plaza de la Dignidad. En una de las secuencias, se muestra un conjunto de imágenes de diversas pancartas y carteles con mensajes críticos contra el “no-ver corporal” del estado: “Cría pacos y te sacarán los ojos”, “El estado nos saca los ojos” o “¿Cuántos ojos más quieren?” son algunos de los mensajes contra las prácticas violentas del estado (Figs 6-8). Asimismo, se muestra una performance donde un grupo de fotógrafas aparece con los rostros vendados y ensangrentados mientras sostienen, con los brazos en alto, sus cámaras. Con esa posición, los fotógrafos y videoactivistas visibilizan la resistencia visual: frente a las prácticas represoras que invisibilizan los ojos se disponen acciones que visibilizan los hechos violentos que los medios ocultan (Figs. 9). Este “ritual gestual de cubrirse un ojo con la mano para denunciar a las víctimas” (Soto-Labbé, 2022: 82) fue uno de los símbolos más repetidos en el estallido.



Figs. 6-9. *Disidentes* (Colectivo Vlopcinema y Milla films, 2020).

Un último ejemplo de crítica al no-ver corporal lo encontramos en los registros audiovisuales de dos proyectos del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Museo que tiene por vocación aprender del pasado doloroso para construir una memoria hacia el futuro. *Ojos para Chile* (Francisco Osorio, 2022) es el registro audiovisual de una obra colectiva que consistió en la creación de una multiplicidad de ojos de un material duradero (ojos metálicos, de cobre, estaño, plomo o aluminio), con diferentes formas (ojos cuadrados, redondos, oblicuos), gestos (a veces llorando una gota de sangre, abiertos o cerrados) y dispuestos en diferentes paredes del Museo con mensajes en favor de las movilizaciones (Fig. 10). En el uso del material metálico

y perdurable cristaliza la convicción de no olvidar lo acontecido: el metal como signo de arraigo en la memoria. Por su parte, en *No estamos en guerra, estamos bordando* (Francisco Osorio, 2022), que es, igualmente, un proyecto colectivo, se invita a la comunidad a tejer un ojo para crear una arpillera. El resultado final, con cerca de 900 ojos bordados, fue una tela de 7 metros de alto conformado por una multiplicidad de ojos: con diversos tamaños, formas y colores. A veces llorando una gota de sangre y otras veces dos, tres o cuatro; a veces la sangre es de color rosa y otras veces es violeta, azul o naranja (Fig. II).



Figs. 10-11. *Ojos para Chile* (Francisco Osorio, 2022) y *No estamos en guerra, estamos bordando* (Francisco Osorio, 2022).

NO-VER MEDIÁTICO

¿Cómo potenciar un rol de resistencia audiovisual frente a las imágenes todopoderosas de los lobbies televisivos? ¿Cómo invertir las formas de dominio visual no solo televisivo, sino también policial? Frente a las formas de invisibilización de los medios de comunicación dominantes, las prácticas artivistas contra-informativas se enfocan en la “visibilización de la invisibilización” por medio de la creación de contrapesos de contra-vigilancia y contra-espectáculo.

Antes de hablar de los modos de no-ver mediático de la televisión chilena, es decir, de las formas de vigilancia y espectacularización orientadas al tratamiento ideológico de los acontecimientos, es preciso hacer mención a una práctica artivista de contravigilancia habitual en el estallido. Cuando, en las noches, los helicópteros de la policía sobrevolaban las plazas con objeto de registrar, controlar y dominar desde el aire los movimientos de las masas de ciudadanos, estos se rebelaban apuntando con láseres verdes para cegarles e impedirles mirar. Así, frente al punto de vista aéreo de la policía, que vigila desde las alturas (Figs. 12-13) se dispone el gesto contra-vigilante de la ciudadanía que invisibiliza la imagen de la policía (Figs. 14-16):

Dos registros de este anochecer de la masa reunida en Plaza de la Dignidad pueden funcionar como plano y contraplano de un mismo mito que abre la imaginación de una victoria posible. (...) El contraplano contesta a la producción de estas imágenes de la gubernamentalidad a través de su sabotaje, el engegucamiento de la imagen operativa (...) Una máquina contesta a otra máquina; una imagen se vuelve imposible por saturación lumínica. Estos registros, especie de habla que enuncia micro victorias, muestran que la derrota de lo policial se juega en la derrota de su imagen, sus derivas técnicas y su máquina

productora (Castillo, 2020: 77-78).

De modo que la vigilancia policial, esa cámara cenital desde la que “unos pocos miran a muchos” es contrarestada por los láseres que bloquean la mirada, un bloqueo donde “muchos miran a unos pocos”. Es decir, la vigilancia de “arriba a abajo” activa a los ciudadanos y les moviliza no solo a bloquear la mirada del que vigila, sino también a contra-vigilarlo de “abajo a arriba” en un enfrentamiento por la hegemonía visual, en una “carrera armamentística de la vigilancia” (Marx, 2007: 299).



Figs. 12-16. Plano y contraplano. (Alex Boge, 2019)

Estas prácticas artivistas de contra-vigilancia ciudadana se expresan, de igual modo, frente a los poderes mediáticos. En la televisión, en internet, en los centros comerciales, en el metro, en las calles estamos acorralados por imágenes omnipresentes cuya función es netamente reguladora: nos dicen qué consumir, qué ver, qué pensar. Las pantallas nos vigilan y nos disciplinan; constituyen lo que se “debe mirar”. La televisión chilena, articulada ideológicamente con el gobierno de Piñera, configuró ese espacio de lo que se “debe mirar” mediante un doble movimiento: movimiento de focalización en la violencia de los manifestantes y movimiento de invisibilización de la violencia policial: “Los medios de comunicación estuvieron alineados con el gobierno y centrados en criminalizar la protesta social. (...) Por otro lado, han invisibilizado la extrema violencia con la que la policía y los militares han atacado a la población civil” (Bello, 2020: 5). De alguna manera, este doble movimiento de focalización e invisibilización encarna las formas de poder de la mirada. Foucault, en *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*, describe como “la mirada que ve es una mirada que domina” (1963/1978: 64), lo cual,

puede transponerse a las prácticas televisivas: la mirada de la televisión es la que domina y la que construye la “verdad” de lo que se ve; mientras que en *Vigilar y castigar* (1975/1983), siguiendo el rastro de aquellas pesquisas en torno a la mirada médica, aborda la problemática del control visual de los cuerpos en los espacios de encierro, que también puede expandirse a la televisión: los espectadores somos cuerpos controlados por la mirada dominante de la televisión y, por ende, por sus valores, percepciones y pensamientos.

Esta forma de vigilancia desde la televisión es invertida y reterritorializada por los colectivos sociales del estallido, que utilizan las tecnologías de televisivas para “invertir los vectores tradicionales de poder” (McGrath, 2004: 198) y para “vigilar” a la televisión. Mientras la televisión utiliza las tecnologías de la comunicación para reconstruir desde sus perspectiva ideológica los acontecimientos y, de este modo, configurar una mirada dominante sobre la realidad como la única verdadera, una mirada vigilante que “nos ve” y “nos dice cómo ver”; los movimientos sociales buscan la emancipación contra-vigilante de la mirada: se trata de invertir la mirada, “ver al que ve”, desvelar cómo esa mirada vigilante/dominante es sesgada, interesada y parcial; una mirada remontada y pos-verdadera; una mirada que no muestra la desnudez de los imágenes acontecidas sino su interpretación, su enmarcado por medio de comentarios, subtítulos, reflexiones de tertulianos, etc...

Sin embargo, la mirada contra-vigilante de los movimientos sociales hace un “uso liberador de la tecnología” (Ziccardi, 2013), por ejemplo, en el uso del *streaming* en tanto imagen-duración que sirve para fracturar los usos normalizados de las tecnologías de la vigilancia y para poner en cuestión “las asimetrías del poder institucional” (Monahan 2006: 516). El *streaming* visibiliza la temporalidad del presente del acontecimiento y, de este modo, impide las interpretaciones sesgadas y las relecturas mediáticas malintencionadas. La retransmisión en *streaming* ha sido fundamental para la descentralización de la comunicación unidireccional de los medios dominantes. Mientras en las cadenas de televisión retrasmitían material grabado con el fin de tener margen temporal para poderlo manipular, silenciar o censurar, la galería CIMA dispuso una cámara que registraba una panorámica vertical de la Plaza Dignidad y que, lógicamente, fue invisibilizada por las televisiones chilenas (Fig. 17): “En octubre de 2019 iniciamos las transmisiones de CENTINELA, la cámara que mostró en vivo la realidad de las manifestaciones del estallido social de Chile ocurridas en el sector denominado zona cero” (Galería CIMA, 2019). Estas imágenes-duración en presente tienen una dimensión ética, ya que permiten al espectador hacerse cargo de la completud del acontecimiento, sin montaje ni comentarios y, por ello, constituye un presente que “se entrega como un continuo flujo de tiempo sin cerrar, que obliga al espectador a decidir el sentido de los acontecimientos” (Castillo, 2020: 76-77). Esta imagen-duración, por tanto, supone un empoderamiento de los colectivos movilizados frente a las imágenes televisivas que componen de forma tendenciosa el relato hegemónico instituyendo un “no-ver mediático”.



Fig. 17. Imagen *streaming* (Galería CIMA, 2019).

Junto con la posibilidad contra-vigilante del *streaming*, los colectivos audiovisuales del estallido chileno han desarrollado estrategias de contra-espectacularización. Frente a la sociedad actual, en tanto sociedad-espectáculo, que privilegia a la imagen por encima de la realidad, los colectivos han forjado estrategias de apropiación contra-espectacular de las imágenes producidas por los medios capitalistas para recontextualizarlas críticamente y así poner en solfa la perspectiva sesgada de los medios. Siguiendo las estrategias de desvío de Debord (1995), que parten del uso de las imágenes que expresan la lógica del capitalismo -en este caso las imágenes televisivas chilenas articuladas ideológicamente con el gobierno neoliberal de Piñera- con el objeto de deconstruirlas eliminando su sentido original y afirmando un nuevo sentido crítico. Así, partiendo de una imagen televisiva, esta puede deconstruirse, releerse, abrirse y tener un valor polisémico si se intersecta con otras imágenes, sonidos y textos. Frente a las imágenes de los medios, que mostraban la violencia de los manifestantes, los disturbios y el caos social, proliferaron muchos vídeos que denunciaban los montajes de la policía: muchos de los saqueos, incendios y barricadas no eran más que orquestaciones y puestas en escena de las fuerzas del orden chilenas. “La palabra “montaje”, tuvo un lugar importante para hablar de los “montajes policiales”, que eran tanto “puestas en escena” mediáticas para culpar a manifestantes del estallido” (Pinto, 2020: 3). Era la policía la que “producía” el espectáculo que luego se “consumía” a través de las imágenes de la televisión.

Frente al montaje policial, se crearon estrategias de remontaje del montaje. En *Montaje* (2019), el Colectivo VlopCinema muestra los procesos de construcción del acontecimiento y la manipulación de la televisión a través del uso de textos que disputan el sentido de las imágenes televisivas: en primer lugar, están las imágenes, de los incendios o de las acciones violentas de los manifestantes; en segundo lugar, estas imágenes son contextualizadas en la televisión con comentarios como “incendio provocado en edificio Enel” o “saqueos en el centro”. Frente a este dispositivo icónico-textual, el Colectivo VlopCinema hace uso de la potencia de la palabra para re-direccionar el modo de lectura de la imagen (Barthes, 1986) a partir de un nuevo texto: “repiten imágenes de pánico para juzgar moralmente la revuelta”

(Figs 18-19). Tras estas secuencias, se muestran dos escenificaciones de los montajes policiales: la primera, muestra la escenificación de un autobús incendiado: se ve como la policía simula un disturbio que ellos mismo han creado; la segunda, muestra a un joven infiltrado que parece dar órdenes al resto de sus compañeros anti-disturbios (Figs. 20-21). Es decir, a través del re-montaje se pone en cuestión los montajes televisivos que imponen un “no-ver mediático”.



Figs. 18-21. *Montaje* (Colectivo VlopCinema, 2019)

Todo es montaje (Anónimo, 2019) abunda en la problemática de los montajes policiales. La pieza artivista alude, en su texto introductorio, a la diferencia entre el “golpe de estado del 73” y el “golpe actual de Piñera”: la diferencia radica en que ahora “todo el pueblo tiene cámaras en sus bolsillos”. Bajo esta premisa, la pieza muestra un amplio catálogo de registros visuales de denuncias de los montajes policiales, algo que las televisiones ocultan. Ahora bien, a diferencia del vídeo anterior, las imágenes no son recontextualizadas por incrustaciones textuales que permitan relecturas, sino que se muestran en crudo junto con los comentarios de los ciudadanos, que denuncian las diferentes escenificaciones policiales. Eso sí, los comentarios de los ciudadanos aparecen subtitulados. Entre las diferentes video-denuncias encontramos un registro de barricadas incendiadas por la propia policía acompañadas del comentario del propio ciudadano que capta la imagen: “Ellos mismos queman las weas del super”. En otro registro audiovisual, se ve el ataque de la policía a un comercio a la vez que se escucha una voz de denuncia: “fueron los mismos pacos” (Figs. 22-23). Así, *Todo es montaje* desmiente las escenificaciones policiales gracias a las imágenes producidas por los ciudadanos. Sin duda, este tipo de vídeos dan cuenta del “no-ver mediático”, del no-ver impuesto por las televisiones que invisibilizan estas prácticas. Es decir, se trata de hacer la crítica de lo que ocultan las televisiones, del “no-ver mediático”, con las propias imágenes (Soto Calderón,

2020).



Figs. 22-23. *Todo es montaje* (Anónimo, 2019)

En la línea de estos trabajos de remontaje se sitúa la praxis del colectivo CaosGermen, que lanzó la convocatoria “Ya no basta con grabar” con el objeto de centrar la atención en la reflexión y remontaje críticos de las imágenes:

Estamos saturados de imágenes. Miles de cámaras registran los innumerables actos de violencia de estado. Los vídeos se multiplican y se pierden en las historias de Instagram. Entonces, ¿qué hacer con todas estas imágenes? Creemos que no basta con grabar. Desde Caosgermen hacemos un llamado a todxs nuestrxs amigxs y colaboradorxs a un acto de ecología de la imagen. A dismantelar la lógica de la información/contra-información y hacer germinar el caos. Recibiremos todo tipo de actos de reciclaje audiovisual de la contingencia, de 1 minuto de duración, y lo publicaremos en nuestros medios difusión (Instagram CaosGermen).

De este modo, el colectivo desarrolla un proyecto activista para pensar, montar, organizar y editar las imágenes del estallido. Así, debido a la inflación de las imágenes, se priorizan las posibilidades deconstructivas de la profusa multiplicidad de imágenes pre-existentes que circulan por las redes sociales. A veces, la saturación de imágenes va unida a la imposibilidad de pensarlas, de asumirlas críticamente, por lo que se da una especie de automatismo que es posible desprogramar a través del montaje. En este gesto, sin duda, resuena la idea benjaminiana de montaje que formula en *Libro de los pasajes*: “Método de este trabajo: montaje literario. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos” (2005: 462). Así, CaosGermen parece apropiarse de esa multiplicidad, de esos harapos visuales que circulan y acaban esfumándose y desapareciendo de las redes, para “emplearlos” y reorganizarlos críticamente en otro contexto. Un ejemplo de esta práctica: un vídeo que da cuenta, mediante el montaje, de los montajes policiales: en la imagen aparecen policías disfrazados de manifestantes, portando armas, mientras los textos impugnan a la imagen: “fueron ustedes mismos” “todo es montaje” (Figs. 24-25). Este tipo de imágenes se posicionan frente a las prácticas de escenificación de la policía y la televisión en tanto formas del “no-ver mediático”.



Figs. 24-25. *Ya no basta con grabar* (CaosGermén, 2020).

NO-VER PÚBLICO

Una tercera modalidad de no-ver es el “no-ver público”. Si en los casos anteriores el no-ver funcionaba como práctica de invisibilización física, de cegamiento de los manifestantes (no-ver corporal) o como práctica de invisibilización del acontecimiento mediante su reconstrucción ideológica en los medios (no-ver mediático); en el caso del no-ver público se trata de estudiar las formas de invisibilización de las intervenciones de los manifestantes en el espacio público, fundamentalmente, de las marcas realizadas en los monumentos y en las calles. Durante el estallido proliferaron una multiplicidad de intervenciones artivistas en el espacio público: grafitis, pegatinas, performance, teatro, canciones o proyecciones lumínicas que diseminaron las huellas de la revuelta en el corazón de las ciudades. Ahora bien, estas intervenciones fueron, a su vez, intervenidas por parte del estado: a la vez que las calles, las plazas y los monumentos constituyeron un lugar para visibilizar las demandas ciudadanas; los funcionarios del estado procedieron a su borrado, su censura y su silenciamiento: “Las calles no sólo nos permitieron leer parte de las demandas ciudadanas, sino que también posibilitaron entender cómo procedieron las prácticas de censura, silenciamiento y sus efectos” (Martin y Tapia, 2021: 27). De modo que el espacio público devino espacio para la Imagomaquia, para la pugna entre las expresiones visuales de los sujetos subalternizados y las contra-expresiones del “no-ver público” puestas en marcha por los funcionarios del estado a través del borramiento.

A la hora de pensar las intervenciones del espacio público se pueden tener en cuenta cuatro tipos de relaciones.

- a) La relación entre los valores inscritos en los monumentos y los valores del gesto iconoclasta que los interviene (relación de iconoclastia).

La intervención del espacio público puede pensarse como una práctica de iconoclastia. Los monumentos históricos, tanto de conquistadores españoles como de militares chilenos, fueron intervenidos con grafitis, pegatinas, banderas e incluso algunos de ellos llegaron a ser derribados: “Este es el caso de bustos de íconos del colonialismo y de la dominación indígena, que fueron arrancados de su emplazamiento, como Dagoberto Godoy (Temuco), Pedro de Valdivia (Valdivia) o José Menéndez (Punta Arenas)” (Bello, 2020: 12). Las marcas materiales sobre los monumentos son huellas disruptivas que reordenan los valores cristalizados en ellos: la incisión del gesto iconoclasta produce una tensión entre la destrucción del patrimonio -y de sus valores- y la construcción de un nuevo sentido de lo histórico. Una tensión que es a la vez simbólica y política. La iconoclastia, por tanto, no implica la destrucción completa del monumento, sino que más bien se conserva para transmutarlo: el monumento es maltratado, desconfigurado, intervenido y restaurado a partir de “nuevos principios de enunciación y representación social” (Contreras y Sierra, 2022: 41)

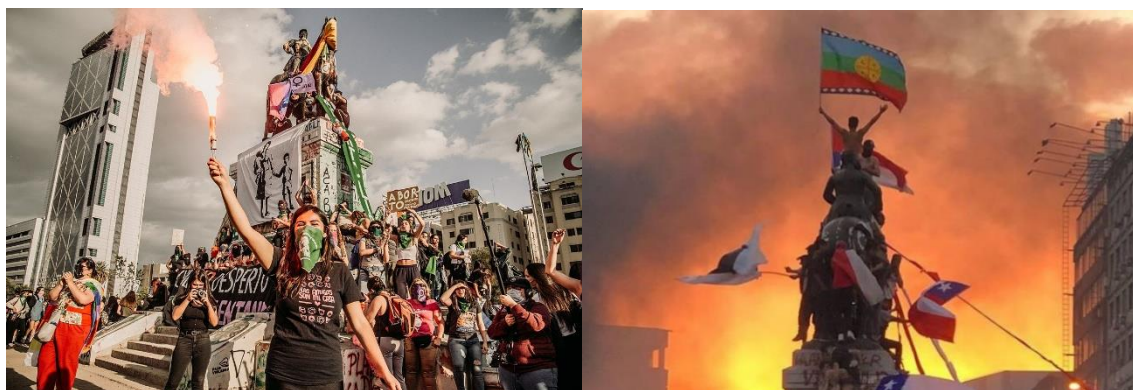
Ante estos procesos político-visuales de iconoclastia, hay investigadores que los defienden como una forma de cuestionamiento del “relato nacional” y de sus valores coloniales y elitistas (Soto-Labbé, 2022); como una forma de re-ocupación y resignificación de las ciudades (Bello, 2020), o como un acto de parresía contra el sistema patrimonial (Mare, 2020). Por otro lado, la crítica a estos procesos de iconoclastia ha tenido todo un ejército de defensores que recorren un amplio arco de posiciones políticas: desde las más reaccionarias y conservadoras, que defiende la conquista de América y los ideales del catolicismo, hasta las más liberales que dicen entender las razones de la movilización, pero no justifican la violencia expresada (Mare, 2020). Ahora bien, a la hora de pensar las formas de iconoclasta hay que tener en cuenta que “no se desafía de la misma manera el orden visual del espacio público si se raya un muro del metro o un monumento; si se lo marca en una esquina residual o en el centro del panel. Del carácter del soporte material y de su visibilidad en el espacio público, dependerá su potencial como soporte transgresor y constructor de un paisaje de la protesta” (Márquez et., 2020: 115). Por tanto, se podría construir toda una semiótica de las prácticas artivistas iconoclastas en el espacio público a partir de la determinación categorial del lugar, modo o materia utilizados.

- b) La relación entre los diversos sujetos de la revuelta, anti-neoliberales, feministas, LGTBIQ+, indígenas y autónomos, que intervienen el monumento (relación de diferencia, conversación e intersección).

Esta “furia iconoclasta” (Soto-Labbé, 2022) también puede leerse como una conversación de diferencias (Deleuze, 2002). Un caso significativo de iconoclastia conversacional contra-monumental entre los diferentes sujetos de la revuelta lo encontramos en la intervención de la estatua del general Manuel Baquedano (Figs. 26-27). “La estatua del general Manuel Baquedano montado en su caballo en la plaza de la Dignidad, ha sido pintada en varias ocasiones de rosa fuerte, intervenida con grafitis y consignas revolucionarias además de ser envuelta con la bandera mapuche y la del movimiento homosexual acompañada con banderines, pancartas feministas

y LGTBIQ+ que luego han sido arrancadas por la autoridad” (Olivari, 2021: 147). Esta conversación entre los diversos colectivos abre la posibilidad de un “travestismo de los monumentos” (Márquez et., 2020: 124), que fractura y desmonumentaliza los ideales coloniales, patriarcales y capitalistas. Como incide Bernardita Llanos, la nueva cultura visual inaugurada con el estallido “está estrechamente conectada con el movimiento feminista y su imaginario antipatriarcal y antineoliberal que visibiliza y empodera los cuerpos femeninos, disidentes y subalternos” (2021: 67). Esta conversación entre los diferentes valores de las subjetividades subalternizadas adoptan la forma superpuesta de un palimpsesto: sobre los valores coloniales y patriarcales del monumento se superponen y reescriben las conversaciones de los colectivos históricamente silenciados, a través de una maraña heterovisual e hipertextual. Estas intervenciones de los monumentos pueden interpretarse, por tanto, como una conversación diferencial entre las diversas acciones deconstructivas de iconoclastia de los colectivos con objeto de construir otro sentido histórico.

Si bien desde una óptica tradicionalista-patrimonial las estrategias de iconoclastia son criminalizadas; desde una óptica post-patrimonial las alteraciones monumentales hay que pensarlas desde su compleja dimensión cultural. No tiene ningún sentido no modificar las narrativas del patrimonio ya que estas han sido resignificadas permanentemente (Nordenflycht, 2012). Es decir, los símbolos históricos no permanecen inalterables e intocables: la historia no se puede entender sin este devenir de los símbolos. De este modo, la modificación constituye una conversación histórica, un *bricolage* de objetos y sujetos, de lugares y tiempos que, en su intersección, fracturan el sentido denotativo de los monumentos a la vez que abren el sentido reconstruido y connotativo de la revuelta.



Figs. 26-27. Monumento General Baquedano con símbolos feministas (Karla Riveros, 2019) y con bandera wenufoye (Susana Hidalgo, 2019).

El espacio público no es solo un espacio para la expresión plástica de los valores tradicionales cristalizados en los monumentos, para la expresión de las consignas neoliberales de la publicidad; también es un lugar de encuentro, participación y conversación (Delgado, 2008). Estas conversaciones diferenciales entre colectivos subalternizados chilenos han cristalizado en diferentes proyectos artivistas que expresan los sentidos del estallido y se enfocan en “la construcción de un espacio donde todos estos sentidos puedan tener un lugar para ser representados y

recordados” (Márquez et., 2020: 142). Dichos proyectos se esfuerzan en trazar estrategias de intervención plástica que permitan visibilizar la conversación materializada en el espacio público.

El Museo del Estallido Social, activo desde el octubre del 2019 hasta el febrero de 2020, que fue destruido por la Municipalidad de Santiago de Chile, es uno de estos proyectos artistas que materializan la conversación entre los sujetos de la revuelta. Fue creado colaborativamente por los ciudadanos en la superficie de los muros del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM). A diferencia del sentido tradicional de Museo, en tanto institución homogénea, inmóvil y elitista, el Museo del Estallido se caracteriza por su carácter heterogéneo, abierto y popular: heterogéneo, porque está conformado por una multiplicidad de materiales diversos “afiches, panfletos, ilustraciones, pinturas, fotografías, máscaras antigases lacrimógenos, antiparras para proteger los ojos de los balines percutados por carabineros, banderas del pueblo Mapuche, bandera Wiphala, banderas de las comunidades LGTBIQ+, banderas chilenas en negro, casquillos de perdigones de goma” (Venegas, 2020: 392); abierto, porque va mutando gracias a las diversas superposiciones y acumulaciones que configuran un espacio dinámico, y mutante; y popular, porque es el resultado de la producción participativa de los ciudadanos. El Museo del Estallido Social es, por tanto, el resultado de un “hacer con las imágenes”, una praxis performativa realizada por los ciudadanos que forjan imágenes abiertas, no clausuradas, dinámicas y en mutación permanente. Un ejemplo del Museo del Estallido Social es este fragmento heterogéneo e interseccional donde un grafiti que representa a una mujer indígena que grita “nos están matando” dialoga con el panfleto “Apuntas desde el conflicto”, con una pegatina del sindicalista Clotario Leopoldo Blest y con otras pegatinas con consignas de resistencia e inscripciones con *spray* como “no crea, cree”, etc... (Fig. 28).



Fig. 28. Museo del Estallido Social. (Fernanda Venegas, 2019)

El Museo de la Dignidad es otro ejemplo de conversación entre diferencias interseccionales. En este caso, un colectivo de siete amigos enmarca algunos fragmentos de grafitis y murales con el afán de conservar en la memoria los acontecimientos del estallido: “Nuestra intención es conservar estas piezas, porque muchas de ellas desaparecen al día siguiente”. Se trata, por tanto, de instalar en el espacio público marcos dorados para resaltar algunas intervenciones plásticas significativas desde la perspectiva arte urbano. A diferencia del Museo del Estallido Social, el Museo de la Dignidad parece situarse en las antípodas de las singularidades de las prácticas del estallido: los fragmentos enmarcados, en primer lugar, enaltecen tan solo un fragmento unívoco frente a la maraña de multiplicidades de las intervenciones espontáneas y, en segundo lugar, paralizan y cierran un fragmento con el fin de que perdure frente al dinamismo temporal característico del Museo del Estallido Social. Unido a este carácter unívoco y paralizante de la imagen, la práctica del Museo de la Dignidad se basa en un “criterio bastante higienizado considerando las demandas sociales que originaron el estallido social chileno y su respectivo museo

espontáneo” (Venegas, 2020: 399-400). En la imagen podemos ver enmarcada, nuevamente, una conversación interseccional: la imagen de mujer con la bandera negra de Chile y con el pañuelo verde que simboliza las luchas feministas dialoga con las pegatinas y carteles, y con las inscripciones gráficas “no binaries”, “la cosa es asquerosa”, “aborta y evade”, “pacos owo” o “libera animal” (Fig. 29).



Figs. 29. Museo de la Dignidad. (Fernanda Venegas, 2019)

- c) La relación dialéctica entre las intervenciones expresivas de los sujetos de la revuelta y las intervenciones de borrado de los funcionarios públicos (relación de dialéctica, anti-conversación y negatividad).

En esta relación es donde se ejerce, por parte del gobierno de Piñera, el “no-ver público”, la anti-conversación dialéctica con el estado. Frente a estas formas de conversación y participación en la construcción de las imágenes que intervienen los monumentos y los muros se sitúan las prácticas institucionales de borrado en tanto formas dialécticas de anti-conversación. A nuestro modo de ver, la conversación funciona de forma diferencial: cada elemento diferente se compone con los otros de forma abierta y a-jerárquica (Deleuze, 2002), mientras que la anti-conversación es dialéctica: cada elemento diferente se articula con los otros de forma cerrada y jerárquica (Hegel, 2017). Henri Lefebvre (2020) ha definido el espacio urbano como un lugar de disputa y conflicto, como un espacio político donde operan fuerzas antagónicas. Es habitual que el espacio urbano esté conformado por la tensión de la

Imagomaquia: por el conflicto entre los intereses capitalistas de las imágenes -por ejemplo, las vallas publicitarias que nos venden diferentes mercancías-, los intereses de las imágenes estatales -por ejemplo, las diversas señales de tráfico que organizan la movilidad en la urbe- y los intereses de las imágenes de las subjetividades subalternas -los grafitis que expresan sus demandas. Ahora bien, no todas estas imágenes tienen el mismo poder expresivo. A pesar de que algunos investigadores ven en este espacio un “palimpsesto semiótico democrático” (Valenzuela, 2021), lo cierto es que las imágenes y símbolos subalternos están en desventaja. Esta democratización del espacio urbano es puesta en crisis cuando el estado despliega sus prácticas de blanqueamiento de los muros. Veamos algunos ejemplos:

En uno de los muros del acceso al Metro Baquedano se puede visibilizar esta disputa dialéctica entre los mensajes de protesta y las prácticas anti-conversacionales de borrado. Mostremos solo un pequeño fragmento de la pugna. En la Fig. 30, del 18 de octubre, se puede observar la puerta del metro destruida tras los disturbios. A los pocos días, sobre la superficie quemada, aparece un grafiti con la palabra “Pin8narco” (Fig. 31), que posteriormente es borrada por las autoridades locales. Días más tarde, es vuelta a intervenir con un grafiti de la palabra “Dignidad” (Fig. 32). A partir del mes de enero, las autoridades dan la orden de borrar estos mensajes contestatarios con pintura gris. Este borrado monocromático con pintura gris dura poco tiempo ya que, nuevamente, vuelven a la palestra mensajes de la protesta como “Lucha” o “Pelea como mujer” (Fig. 33). Los siguientes días y semanas continúa la lucha dialéctica borrado/reescritura, entre el ver y el no-ver, en la superficie de los muros (Márquez et., 2020).





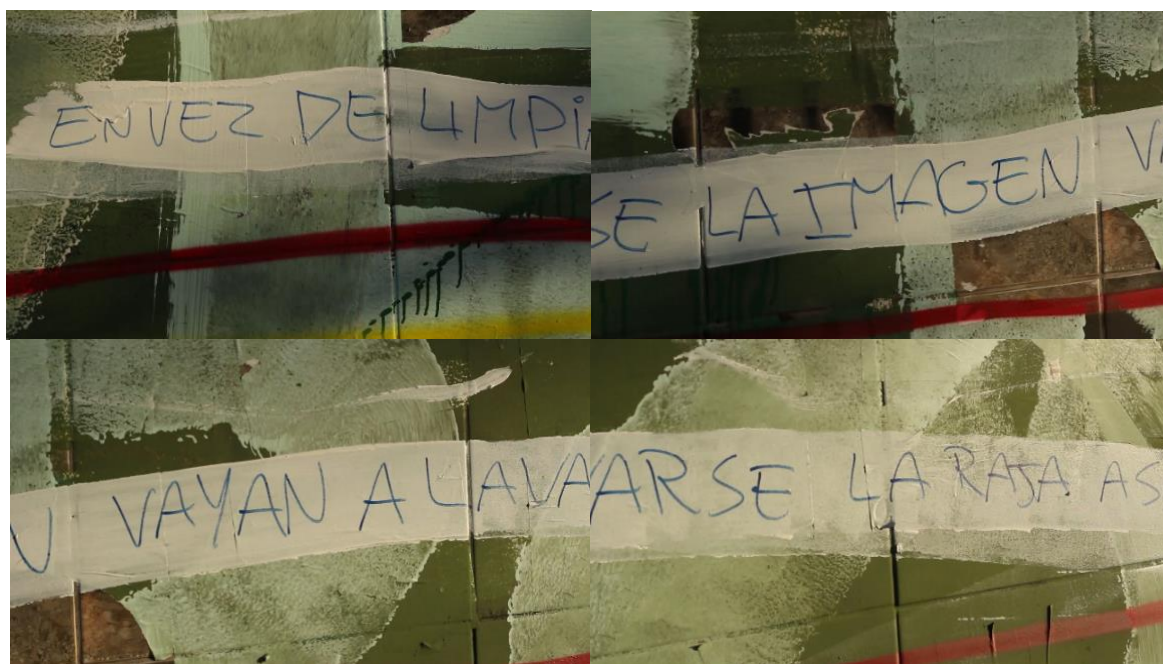
Figs. 30-33. Anti-conversación en Metro Baquedano (Fondecyt 1180352, 2019).

Por su parte, en *Brigada Pacos QLS* (Colectivo Vlopcinema y Colectivo Liquen, 2019) se muestra una reflexión crítica sobre la tensión entre la conversación colectiva entre las diversas demandas, mensajes, imágenes y afiches de las paredes y la represión del estado mediante el blanqueamiento de los muros, esto es, la imposición del “no-ver público”. Esa pintura a veces gris, a veces verdosa, está orientada a borrar y silenciar la historia del estallido. En los planos-secuencia que componen el documental se registra la anti-conversación en los muros: primero, los muros eran marcados con mensajes afines al estallido; después, eran borrados por la policía con pintura verde y señalados con consignas en color blanco como “Vamos Chile”, “Carabineros un amigo de siempre” o “Carabineros fuerza”; y, poco después, los colectivos reescribían mensajes como “Paco violador”, “Asesinos”, “Violadores”, “ACAB”, “ignorantes” o “machitos” (Figs. 34-39) en un proceso continuo de marcado/borrado. En el cierre del documental, un último plano-secuencia registra una línea blanca que atraviesa la superficie de un muro borrado por los pacos sobre la que se escribe la frase de cierre, una frase que da cuenta de la disputa por el relato en el espacio público: “En vez de limpiarse la imagen vayan a lavarse la raja asquerosos” (Figs. 40-43)





Figs. 34-39. *Brigada Pacos QLS* (Colectivo Vlopcinema y Colectivo Liquen, 2019)



Figs. 40-43. *Brigada Pacos QLS* (Colectivo Vlopcinema y Colectivo Liquen, 2019)

Esta dialéctica entre las intervenciones gráficas de los colectivos y las prácticas censoras del gobierno de Piñera también se puso de manifiesto en las fachadas de los museos. Natalie Martin y Jimena Tapia (2021) dan cuenta de este proceso de anti-conversación en el Museo de Arte Colonial:

Este Museo fue intervenido mediante la técnica de rayado, las consignas que se instalan apuntan a la recriminación del actuar de fuerzas de orden público, feminismo y colonización, destacando el tachado que se hace a la palabra “Colonial” del nombre del Museo en su entrada. A inicios de diciembre se da curso al repintado con color gris de la

fachada del museo y a la semana siguiente se adopta el color que tenía antes del estallido (blanco), quedando sólo las intervenciones que resultan difíciles de limpiar, como los rayados que están a un nivel más alto en relación a la escala humana y el de las letras metálicas de la palabra colonial. Esta limpieza no perdura y aparecen nuevos rayados que en las dos últimas semanas del año son borrados selectivamente con otro color (rojo), silenciando o censurando sólo las consignas que aluden al movimiento, al feminismo y al uso de la fuerza policial (Martin y Tapia, 2021: 15-16) (Figs. 44-47).



Figs. 44-47. Intervenciones y repintados a la entrada del Museo Colonial (Natalie Martin y Jimena Tapia, 2019).

- d) La relación entre las intervenciones en los monumentos y sus procesos de archivo (relación de rememoración).

Esta última relación aborda los procesos de almacenamiento y archivo de las prácticas de intervención y conversación iconoclasta del estallido que, debido a su carácter efímero, se diluyen en el espacio público. Desde inicios del siglo XXI, asistimos a un giro archivista donde artistas, teóricos y comisarios abordan la idea del arte como archivo (Foster, 2004); un decidido interés por el arte de la memoria,

tanto de la memoria individual, como de la memoria histórica, colectiva y cultural (Guasch, 2005). Sin duda, arte y memoria están estrechamente ligados en la contemporaneidad (Arfuch, 2015).

En el contexto del estallido emergen una multiplicidad de proyectos ligados a la forja de relaciones de rememoración. Si bien ya hemos aludido a algún ejemplo de conversación de rememoración -cuando analizamos el Museo del Estallido social y el Museo de la Dignidad- en esta ocasión vamos a pensar el archivo desde las coordenadas del arte digital. Para ello, vamos a analizar dos ejemplos de obras de arte archivistas orientadas a conservar digitalmente las mutaciones y conversaciones visuales.

El primer ejemplo es el Inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena impulsado por Celeste Rojas Mújica. El objeto de este inventario activista no es otro que la conservación digital de la memoria de las huellas iconoclastas y post-monumentales, las conversaciones interseccionales de los diferentes colectivos, centrando el foco en lugares estratégicos como el citado monumento del general Manuel Baquedano (Figs. 48-50). Ahora bien, esta memoria no es fija ni cerrada ni homogénea, es más bien una memoria rizomática que imita de alguna manera la praxis performática del Museo del Estallido Social: “una memoria en movimiento, un archivo en construcción, dónde las imágenes tienen la posibilidad de dialogar entre sí” (Olivari, 2021: 147-148). La propia Celeste Rojas Mújica da cuenta de las claves del Inventario:

El inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena es un proyecto, una plataforma, un laboratorio de ejercicios y un archivo dinámico a partir de imágenes a monumentos intervenidos, modificados, derribados y levantados, entre octubre de 2019 a la fecha, en el territorio comprendido por el Estado de Chile.

Todas las imágenes del Inventario han sido halladas en las redes sociales.

El Inventario no conserva datos de autoría y propone reflexionar sobre la propiedad y la circulación de las imágenes como un bien común y colectivo.

El Inventario es dinámico y sigue inventariando cada día.

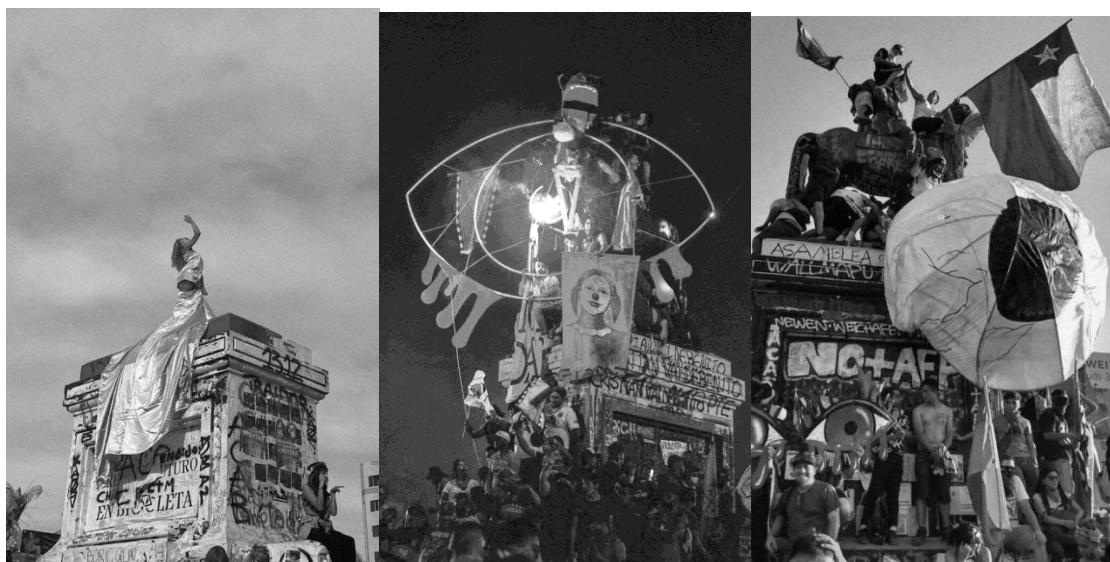
El Inventario puede ser utilizado por tod_s.

El Inventario defiende el derecho a inventariar, es decir a resguardar y potenciar nuestra memoria.

El Inventario confía en la fuerza trans-formadora de las imágenes.

El Inventario es, también, un tejido de relaciones.

El Inventario no tiene autoría. (Rojas Mújica, 2019).



Figs. 48-50. Inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena (Anónimo, 2019).

El segundo ejemplo, *La ciudad como texto* (Carola Ureta, 2020), tiene el mismo objetivo: la conservación, en formato digital, de un conjunto de grafitis del estallido social antes de que sean borradas por las instituciones del estado:

El registro corresponde específicamente al día número 36 de esta crisis social -23 de noviembre 2019- y está conformado por una secuencia de 136 fotografías que capturan la acera sur de La Alameda –desde la calle Seminario hasta Nataniel Cox, ubicada frente a la casa de gobierno, El Palacio de La Moneda. El registro de fachada continua se encuentra alojado en la plataforma digital www.laciudadcomotexto.cl y la invitación es a hacer una ‘caminata virtual’ por este recorrido, leer y observar detenidamente este pergamino de fachada compuesta por textos sueltos y dispuestos en la calle, como si fuera un gran lienzo anónimo, colectivo y popular. Así, cada observador, puede seleccionar textos e imágenes libremente e hilvanar su propio tejido discursivo. (Ureta Marín, 2021: 229).

Esta pieza artivista, a pesar de ser diseñada por una sola persona, tiene también una dimensión colectiva ya que, junto a la autora, participaron más de 36 personas, de diversas disciplinas, que escribieron textos inspirados por los diferentes grafitis registrados, textos que “fueron incluidos a lo largo del recorrido a través de asteriscos: “*”. Al clicar este símbolo, se despliega una “Nota al Pie”” (Ureta Marín, 2020: 24) (Fig. 51).

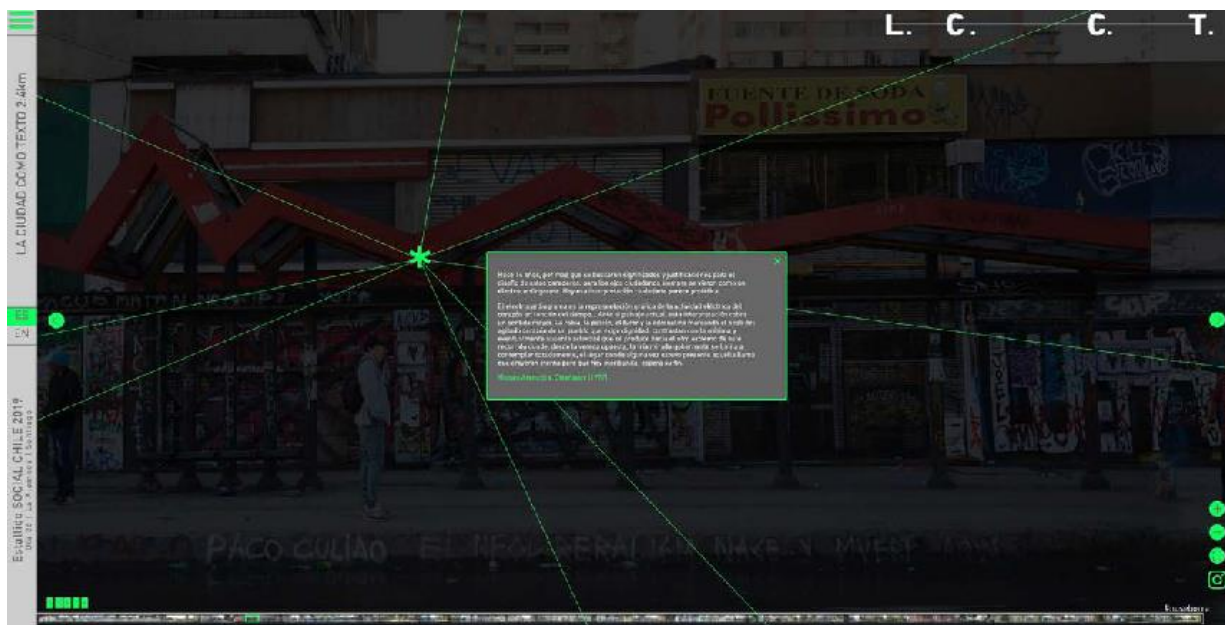


Fig. 51. *La ciudad como texto* (Carola Ureta, 2020)

CONCLUSIÓN

Estos análisis de las formas represoras del no-ver permiten desvelar las tensiones entre la máquina visual del gobierno neoliberal de Piñera y la máquina visual de los colectivos artistas movilizados durante el estallido: a) La máquina visual del gobierno neoliberal, que promueve imágenes cerradas, monológicas y unívocas vs la máquina visual de los movimientos sociales, que construye sus imágenes desde la interseccionalidad, el diálogo y la comunidad; b) La máquina visual del gobierno neoliberal, que construye imágenes atravesadas por valores capitalistas, patriarcales y coloniales vs la máquina visual de los movimientos sociales, que lo hace con valores anti-capitalistas, anti-patriarcales y descoloniales; c) La máquina visual del gobierno neoliberal orientada a invisibilizar física y socialmente a las subjetividades subalternizadas vs la máquina visual de los movimientos sociales que visibiliza lo invisibilizado por el estado; d) La máquina visual del gobierno neoliberal como disciplinadora de la mirada vs la máquina visual de los movimientos sociales como emancipadora de la mirada; e) La máquina visual del gobierno neoliberal como formadora de masas vs la máquina visual de los movimientos sociales como devenir performativo; f) La máquina visual del gobierno neoliberal como máquina de vigilancia vs la máquina visual de los movimientos sociales como máquina de contra-vigilancia; g) La máquina visual del gobierno neoliberal como máquina de montaje de la información vs la máquina visual de los movimientos sociales como máquina de des-montaje contra-informativo; h) La máquina visual del gobierno neoliberal como máquina de consenso/constructivo/constituyente vs la máquina visual de los movimientos sociales como máquina de disenso/deconstructivo/destituyente; i) La máquina visual del gobierno neoliberal como defensora de los valores patrimoniales coloniales de los monumentos vs la máquina visual de los movimientos sociales

como máquina iconoclasta, deconstructiva, post-patrimonial y contra-monumental; j) La máquina visual del gobierno neoliberal como máquina censora, dialéctica y anti-conversacional vs la máquina visual de los movimientos sociales como máquina expresiva, diferencial y conversacional; y k) La máquina visual del gobierno neoliberal como desmemoria vs la máquina visual de los movimientos sociales como rememoración.

En definitiva, todas estas prácticas artivistas promovidas por la máquina visual de los movimientos sociales son formas críticas de intervención (imágenes-intervención) orientadas a movilizar el disenso respecto a los valores cristalizados en la televisión y en el espacio público. Defendemos con Chantal Mouffe unas prácticas artivistas que fomenten “el disenso que vuelve visible lo que el consenso dominante suele oscurecer y borrar” (2007: 67)

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio (2013). “Para una teoría del poder destituyente”. *Artilería inmanente* <https://artilieraiinmanente.noblogs.org/?p=161>

ALADRO VICO, Eva; Jivkova-Semova, Dimitrina y Bailey, Olga (2018). “Artivismo: Un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora”. *Comunicar: Revista Científica Iberoamericana de Comunicación y Educación* 57 (4): 9-18.

ARAUJO, Kathya (2019). “La percepción de las desigualdades: interacciones sociales y procesos sociohistóricos. El caso de Chile”. *Desacatos* 59: 16-31. <https://www.scielo.org.mx/pdf/desacatos/n59/2448-5144-desacatos-59-16.pdf>

ARFUCH, Leonor (2015). “Arte, memoria y archivo. Poéticas del objeto”. *Z Cultural* 10(02): 1-10. <http://revistazcultural.pacc.ufri.br/arte-memoria-y-archivo-poeticas-del-objeto1/>

AUGÉ, Marc (1992). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.

BAIGORRI, Laura (2003). “Recapitulando: modelos de artivismo (1994-2003)”. *Artnodes, revista de arte, ciencia y tecnología* 3: 27-37. <http://www.uoc.edu/artnodes/esp/art/baigorrio803/baigorrio803.html>

BAIGORRI, Laura y Urroz, Ana (2024). “Artivismo y primeros usos tácticos de la red de la infoguerra a la guerrilla de la comunicación”. *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología* 33: 2024: 1-10. <https://raco.cat/index.php/Artnodes/article/view/n33-urroz>

BARROS, María José (2021). “Activismos artísticos en las movilizaciones chilenas recientes: nuevas solidaridades entre el arte y la calle”. *Universum (Talca)* 36(2): 437-458. <http://dx.doi.org/10.4067/s0718-23762021000200437>

BARTHES, Roland (1986). “El mensaje fotográfico”. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós: 11-27.

BELLO, María José (2020). “@ ChileDespertó: Collaboration, viralisation et féminisme sur les

- images de protestations au Chili”. *Cinemas d’Amérique latine* 28: 4-17. <https://doi.org/10.4000/cinelatino.7434>
- BENJAMIN, Walter (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal.
- BREDEKAMP, Horst (2022). “Acto de imagen: tradición, horizonte, filosofía”. *Tábano* 20: 8-35. <https://doi.org/10.46553/tab.20.2022.p8-35>
- CASTELLS, Manuel (2001). “Internet y la sociedad red”. *La factoría* 14(15): 1-13. http://fcaenlinea.unam.mx/anexos/1141/1141_u5_act1.pdf
- CASTILLO, César (2020). “Hasta nuevo aviso: aproximación a la modificación de la vida cotidiana por las imágenes del estallido chileno”. *Cine documental* 22: 57-90. <http://revista.cinedocumental.com.ar/hasta-nuevo-aviso-aproximacion-a-la-modificacion-de-la-vida-cotidiana-por-las-imagenes-del-estallido-chileno/>
- CELESTE ROJAS, Mújica (2019). I.I.I.C. *Inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena*. <http://inventarioiconoclastadelainsurreccionchilena.com/acerca-de/>
- CONTRERAS, Fernando y Sierra, Francisco (2022). “Iconoclastia en la descolonización del arte”. Daniel Villegas, Miguel Alfonso Bouhaben y Silvina Valesini (Eds.). *Descolonialidades - ---Ñawray. Arte y tecnosfera* 3. Madrid: Brumaria: 35-81.
- DEBORD, Guy (1995). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca editora.
- DELEUZE, Gilles (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- DELGADO, Manuel (2008). “La artistización de las políticas urbanas. El lugar de la cultura en las dinámicas de reapropiación capitalista de la ciudad”. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* 270: 1-11. <https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/113089/1/642143.pdf>
- DUNCOMBE, Stephen (2016). “Does it work?: The æffect of activist art. *Social Research: An International Quarterly* 83(1): 115-134. <https://c4aa.org/wp-content/uploads/2017/02/DuncombeAeffectSR.pdf>
- EXPÓSITO, Marcelo (2014). “La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos”. *Viento sur* 135: 53-62. https://vientosur.info/wp-content/uploads/spip/pdf/Vs135_M_Expósito_Potencia_cooperacion_diez_tesis_sobre_arte_politizado.pdf
- FANON, Frantz (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Akal.
- FOSTER, Hal (2004). “An archival impulse”. *October* 110: 3-22. <https://www.jstor.org/stable/3397555>
- FOUCAULT, Michel (1963/1978). *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel (1975/1983). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- GIUNTA, Andrea (2012). "Activism". Alexander Dumbazde y Suzanne Hudson, *Contemporary Art: 1989 to the Present*. New Jersey: Wiley-Blackwell: 78-86.
- GUASCH, Anna María (2005). "Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar". *Matèria. Revista internacional d'Art* 5: 157-183. <https://revistes.ub.edu/index.php/materia/article/view/11382>
- HEGEL, G. W. F. (2017). *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de cultura económica.
- HENRÍQUEZ, Karla y Pleyers, Geoffrey (2023). *Un estallido que puso a Chile en movimientos*. Buenos Aires: CLACSO.
- ITURRIAGA, Jorge e Pinto, Iván (2020). "Hacia una imagen-evento: El estallido social visto por seis colectivos audiovisuales (Chile, octubre de 2019)". *Cine documental* 22. <http://revista.cinedocumental.com.ar/hacia-una-imagen-evento-el-estallido-social-visto-por-seis-colectivos-audiovisuales-chile-octubre-2019/>
- JAY, Martin (2007). *Ojos abatidos*. Madrid: Ediciones Akal.
- JIMÉNEZ-YÁÑEZ, César (2020). "# Chiledespertó: causas del estallido social en Chile". *Revista mexicana de sociología* 82(4): 949-957. <https://doi.org/10.22201/iis.01882503p.2020.4.59213>
- LEFEBVRE, Henri (2020). *El derecho a la ciudad*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- LIMÓN, Tinta (Eds.) (2021). "Chile en llamas: de la revuelta al plebiscito. *Chile despertó-La Revuelta Antineoliberal*. Santiago de Chile: Tinta limón: 8-21.
- LLANOS, Bernardita (2021). "Revuelta social y archivo visual en el Chile actual". *Contemporánea* 14(1): 64-83. <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/cont/article/view/1115>
- LOTMAN, Yuri (2013). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.
- MARE, Federico (2020). "La primavera de Chile: revuelta popular y estéticas callejeras". M. Maeschalck (ed.). *Luchas sociales, justiciar contextual y dignidad de los pueblos*. Santiago de Chile: Ariadna ediciones: 295-312.
- MÁRQUEZ, Francisca (et.) (2020). "Paisaje de la protesta en Plaza Dignidad de Santiago, Chile". *Revista Chilena de Antropología* 42: 112-145. <https://doi.org/10.5354/0719-1472.2020.60487>
- MARTIN, Natalie y Tapia, Jimena (2021). "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 (Temuco)* 31(2): 151-184. <http://dx.doi.org/10.7770/cuhso-v31n2-art2187>
- MARX, Gary (2007). "A Tack in the Shoe and Taking off the Shoe: Neutralization and Counter-neutralization dynamics". *Surveillance & Society* 6(3): 294-306. <http://www.surveillance-and-society.org/>
- MBEMBE, Achille (2020). *Necropolítica*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.

MCCRATH, John (2004). *Loving Big Brother: Performance, privacy and surveillance space*. London: Routledge.

MONAHAN, Torin (2006). "Counter-surveillance as Political Intervention?". *Social Semiotics* 16(4): 515-534. <https://doi.org/10.1080/10350330601019769>

MOUFFE, Chantal (2007). *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

NORDENFLYCHT, José (2012). *Post Patrimonio*. Santiago de Chile: RIL Ediciones.

OLIVARI, María Cecilia (2021). "Usos y activaciones del patrimonio: formas de archivar y prácticas performáticas en el estallido social chileno". *Patrimonio y memoria* 17 (1):134-156. <https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/1311>

PINTO, Iván (2020). "(Re) imaginar la revuelta: hacia un cuestionamiento de las lógicas de composición de imágenes políticas". *Revista Disenso* <https://revistadisenso.com/ivanpintorevuelta/#:~:text=El%20relato%20escrito%20asimila%20una%20cr%C3%B3nica%20novelada%3A%20%20E2%80%9Ccomo,preguntas%20claves%20detonan%20un%20punto%20de%20vista%20ejemplar>

PINTO, Iván y Bello, María José (2022). "La revuelta performativa: hacia una noción expandida de cuerpos e imágenes en el espacio público a partir del estallido social chileno". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 17(1): 192-219. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae17-1.rphn>

RAMÍREZ, Elizabeth y Palacios, José Miguel (2020). "Introducción al dossier: "Estados de emergencia: documental y protesta en América Latina"". *Cine documental* 22: 1-27. <http://revista.cinedocumental.com.ar/introduccion-al-dossier-estados-de-emergencia-documental-y-protesta-en-america-latina/>

RIVERA-AGUILERA, Guillermo, Imas, Miguel y Jiménez-Díaz, Luis (2021). "Jóvenes, multitud y estallido social en Chile". *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 19(2): 230-252. <https://doi.org/10.11600/rllcsnj.19.2.4543>

ROVIRA, Guiomar (2013). "De las redes a las plazas: la web 2.0 y el nuevo ciclo de protestas en el mundo". *Acta sociológica* 62: 105-134. [https://doi.org/10.1016/S0186-6028\(13\)71001-6](https://doi.org/10.1016/S0186-6028(13)71001-6)

SIERRA, Francisco (2018). "Ciberactivismo y movimientos sociales. El espacio público oposicional en la tecnopolítica contemporánea". *Revista Latina de Comunicación Social* 73: 980-990. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2018-1292>

SLACHEVSKY, Paulo (2021). "La fotografía como forma de resistencia". *Chile despertó-La Revuelta Antineoliberal*. Santiago de Chile: Tinta limón: 182-191.

SOTO CALDERÓN, Andrea (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

SOTO-LABBÉ, María Paulina (2022). "El magma cultural del estallido social chileno. Hacia una nueva Constitución". En Bouhaben, Miguel Alfonso Bouhaben y Javier Campo

(Eds.). *Nuevas perspectivas, nuevas denuncias: visualidades del activismo contemporáneo en América Latina*. UArtes Ediciones, Universidad de las Artes: 69-92.

URETA MARÍN, Carola (2020). “La ciudad como texto”. *ARQ* 106: 3-9. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962020000300003>

URETA MARÍN, Carola (2021). “La ciudad como texto: Un recorrido virtual por la memoria de una crisis sociopolítica en Chile”. *Ñawi* 5 (1): 29-231. <http://www.nawi.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/download/882/827>

VALENZUELA, Miguel Ángel (2021). “Grafitis y/o Rayados en el estallido social chileno. La democratización del palimpsesto urbano como catarsis social”. *Revista Diseño Urbano & Paisaje-DU&P* 39: 28-36. http://dup.uccentral.cl/dup_39/valenzuela.pdf

VENEGAS, Fernanda (2020). “Museo callejero del estallido social en Chile”. Bruno Brulon Solares (Ed.). *Descolorizando a Museologia*. Río de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro: 387-403.

ZICCARDI, Giovanni (2013). *Resistance, Liberation Technology and Human Rights in the Digital Age*. London: Springe.