

*Borrar, silenciar y censurar las imágenes de la
revuelta social del octubre chileno*

Juan Pablo Silva-Escobar

CENTRO DE INVESTIGACIONES EN ARTES Y HUMANIDADES (CIAH),
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y ARTES, UNIVERSIDAD MAYOR, CHILE/ CENTRO DE
ESTUDIOS HISTÓRICOS, UNIVERSIDAD BERNARDO O'HIGGINS

ABSTRACT

This essay reflects on the aesthetic and political implications that emerge from the intensive use of public space through images expressing social unrest in walls, streets and monuments in the context of the revolt of October 18 in Chile. At the same time, the ideological implications of its counterpart are analysed, that is, the ostensible censorship of such images through the use of a set of coercive and disciplinary devices aimed to appropriate the public space, as a social space and symbolic power always in dispute.

Keywords: Chile, social outbreak, exposed writings, neoliberalism, politics.

Este ensayo reflexiona acerca de las implicancias estéticas y políticas que se desprenden del uso intensivo del espacio público mediante imágenes que expresan el malestar social en muros, calles y monumentos en el contexto de la revuelta del 18 de octubre en Chile. A la vez, se analizan las implicancias ideológicas de su contraparte, es decir la censura ostensible de dichas imágenes a través de la utilización de un conjunto de dispositivos de coerción y disciplinamiento que tienen por finalidad apropiarse del espacio público, en tanto espacio social y poder simbólico siempre en disputa.

Palabras claves: Chile, estallido social, escrituras expuestas, neoliberalismo, política.

Introducción

Lo que vemos no vale –no vive- a nuestros ojos más que por lo que nos mira. Ineluctable, sin embargo, es la escisión que separa en nosotros lo que vemos de lo que nos mira. Por lo tanto, habría que volver a partir de esa paradoja en la que el acto de ver solo se despliega al abrirse en dos. Ineluctable paradoja, Joyce la escribió con claridad: “Ineluctable modalidad de lo visible”

Georges Didi-Huberman (2011, 13).

Fue durante el Renacimiento y en el contexto de la contrarreforma que el Vaticano impulsó la “campana de la hoja de parra” con la intención de cubrir los genitales representados en las obras de arte, contemporáneas y clásicas. Evidentemente la censura no se inicia entonces, sin embargo, a diferencia de la mera destrucción o el ocultamiento, la hoja de parra tiene una particularidad: pretende esconder lo que no debe ser visto, pero a la vez es un indicador de lo que no puedes ver, pero ahí está. En este caso, la censura es represiva y, a la vez, propositiva: visibiliza lo que no debe ser visto. El símil con el caso de la revuelta del 18 de octubre de 2019 (en adelante 18-O) se establece pues no se trató solo de borramientos discretos, sino que, de borraduras ensalzadas, recalcadas y publicitadas, pues no se trató de ocultar el disenso y el malestar, sino de enaltecer el orden y la limpieza.

El acto de borrar las inscripciones en las paredes y monumentos de las ciudades puede leerse como un intento deliberado por ocultar la resignificación de la calle como soporte expresivo donde rayar, escribir, dibujar, pintar y garabatear el malestar social y la indignación en contra de la hegemonía neoliberal en Chile. Ahora bien, para comprender la problemática de la hoja de parra como un tipo particular de censura, esta no se analiza como un modelo omnipotente y verticalista (especie de máquina secreta), sino como un espacio tensionado por disputas políticas, culturales y sociales (Biltereyst y Van de Winkel, 2013). En tal sentido, planteo que el síndrome de la hoja de parra se constituyó como un dispositivo para visibilizar la censura y actuó no solo sobre lo que no debe ser visto, sino que al mismo tiempo ese acto de censura tiene que ser lo suficientemente explícito como para dejar en claro qué está prohibido mirar y, con ello, hacer ver (es decir hacer entender) lo que no se puede ver.

Giorgio Agamben – desde una perspectiva foucaultiana – propone que los dispositivos “siempre tienen una función estratégica concreta y siempre se inscriben en una relación de poder” (2014, 8), que nos remiten a un proceso de

subjetivación; vale decir, a un devenir que involucra necesariamente la producción de un sujeto que se encuentra suspendido entre la posibilidad de ejercer o sufrir el poder. De acuerdo con Agamben, los sujetos se encuentran entretejidos dentro de una red de relaciones de poder, de múltiple y variado tipo: cultural, social, político, estético, económico, geográfico, etc., en las que es posible distinguir “dos grandes grupos o clases: por un lado, los seres vivientes (o las sustancias) y por el otro, los dispositivos en los que ellos son constantemente capturados” (2014, 18). La subjetivación, sería entonces, el resultado del conjunto de relaciones de poder que se establecen entre los seres vivos (las sustancias) y los dispositivos (las palabras y las cosas), de modo que en ese proceso de activación emergería el sujeto, pues los dispositivos “no son un accidente en el que los hombres [y las mujeres] cayeron por casualidad sino que tiene su raíz en el mismo proceso de ‘hominización’ que volvió ‘humanos’ a los animales que clasificamos bajo el nombre de homo sapiens” (Agamben 2014, 20).

Por ende, cuando planteo que el síndrome de la hoja de parra se constituye como un dispositivo para visibilizar la censura en contra de las expresiones contestatarias surgidas a raíz de la revuelta del 18-O, sostengo que esas acciones se establecen como dispositivos de poder y, más específicamente, como un dispositivo de poder disciplinario que persigue hilvanar sobre el cuerpo de las y los individuos/as un saber/poder, buscando imponer un dominio sobre lo que puede o no ser mirado (Foucault 2006). Este disciplinamiento persigue ejercer su autoridad sobre amplios segmentos de la población y, así es, al mismo tiempo, un dispositivo individualizante y masificador, que tiene por horizonte político imponer modos de ver hegemónicos, que en el caso que aquí nos convoca, tiene directa relación con un discurso acerca del orden y la limpieza del espacio público. Discurso que, por una parte, se utiliza para legitimar las acciones de censura y, por la otra, se constituye como un poder coercitivo que establece una lucha simbólica en pos de sancionar lo que puede y no ser visto. El síndrome de la hoja de parra como dispositivo de censura constituye así una forma de normalización disciplinaria: busca normativizar la mirada, imponer qué se admite como normal – lo aceptable, lo que puede ser visto –, y qué como anormal – lo inaceptable, lo que no se puede ver.

El propósito de este ensayo es reflexionar acerca de las implicancias estéticas y políticas que se desprenden del uso intensivo del espacio público mediante imágenes que expresan el malestar social en muros, calles y monumentos en el contexto de la revuelta octubre y que puede ser leído a la luz del concepto de escrituras expuestas desarrollado por Armando Petrucci (1999). A la vez, se analizan las implicancias ideológicas de su contraparte, es decir la censura ostensible de dichas imágenes a través de la utilización de un conjunto de dispositivos de coerción y disciplinamiento que tienen por finalidad apropiarse

del espacio público, en tanto espacio social y poder simbólico siempre en disputa.

En consecuencia, mi hipótesis de trabajo plantea que estos dispositivos coercitivos y disciplinarios se conforman como herramientas políticas destinadas a controlar el espacio público, suprimir una determinada visión de mundo e imponer otra. Así, a partir de la dialéctica inscribir/borrar, gritar/silenciar, permitir/censurar, se entiende la relación antropológica que las escrituras expuestas mantienen con la imagen y el poder, el derecho civil y el espacio público, la representación política y la ciudadanía; cuestiones todas inscritas en imágenes y palabras, en lo visible y lo enunciable que no solo reclaman una descripción y una restitución de sentido, sino también son capaces de otorgar, mediante significaciones estéticas de expresión y contenidos, una legibilidad inadvertida que hace del espacio público un territorio donde no solo se disputa su control objetivo y material, sino que muestra que para controlarlo objetiva y materialmente, resulta necesario controlarlo simbólicamente, lo cual trae aparejada una lucha que se manifiesta como una exhibición de poderío.

Imágenes y escrituras expuestas

El uso estético y político del espacio público, su inscripción en los muros y monumentos pueden pensarse, siguiendo a Petrucci, como “*escrituras expuestas*”, es decir, como “*cualquier tipo de escritura concebida para ser usado, y efectivamente usado, en espacios abiertos, o incluso en espacios cerrados, con el fin de permitir una lectura plural (de grupo o de masas) y a distancia de un texto escrito sobre una superficie expuesta*” (1999, 60). Con el apelativo de escrituras expuestas se construye así la relación entre grafismo y espacio, entre estética y soporte “y no solo de la epigrafía sino también de toda manifestación de la visualidad del escribir y, por lo tanto, en escorzo, de lo que hoy llamamos la gráfica” (Calvino 1998, 120). Las escrituras expuestas aparecidas en la revuelta social, “se constituyen como huellas disruptivas en la gramática del espacio público” (Márquez et. al. 2020, 108). Es decir, son dispositivos iconográficos situados, muchos de ellos en lugares estratégicos y por lo mismo significativos políticamente, pues cumplen una función mediadora y, por lo tanto, pueden ser leídos como estrategias discursivas y operaciones tácticas (de Certeau 2000), que contribuyen en la comprensión de los usos estéticos que se hace del espacio público – los diversos discursos que en él se vierten – y en el modo en que las y los escribientes sublevados/as desafían la hegemonía. De acuerdo con Béatrice Fraenkel:

Escribir grafitis políticos forma parte del “*repertorio de acción colectiva*” de numerosos grupos militantes, en concreto de los que están en las fronteras de la

legalidad. Los enunciados pintados en esas circunstancias pertenecen a menudo al recurrente género del eslogan. Responden a normas léxicas, sintácticas, semánticas y retóricas que no son explícitas ni están instituidas, pero que no están por ello menos reguladas por una memoria activista y de prácticas de imitación de modelos conocidos (2017, 320).

En tal sentido, los espacios públicos se constituyen como lugares en disputa que, en tanto tales, se dotan de diversos usos y apropiaciones. Kurt Iveson (2007) plantea que los distintos usos que los grafiteros hacen de los espacios públicos suelen constituirse como acciones de protesta contra-hegemónica. Así, pintar grafitis, rayar murallas y monumentos con un sentido estético-político forma parte del universo de repertorios de discurso y de acción colectiva de aquellos/as que se encuentran privados/as de los beneficios del bienestar social. Iveson (2007) revela que los jóvenes privados de derechos se sienten imposibilitados de ejercer influencia en cuestiones que los afectan directamente. Para intentar desafiar las estructuras de poder dominante, recurren al grafiti como una forma de reclamar y apropiarse de los espacios públicos, de estetizar y politizar estos a través de un discurso contra-hegemónico. Así, se pueden pensar las escrituras expuestas, los murales y grafitis surgidos a partir del 18-O, como dispositivos discursivos forjados en el contexto de las luchas simbólicas que visibilizan el malestar social. Al respecto, Andrea Brighenti comenta:

La visibilidad se encuentra en la intersección de los dos dominios de la estética (relaciones de percepción) y la política (relaciones de poder). Cuando estos dos términos se entienden como con un significado suficientemente amplio, tiene sentido decir que la mitad entre los dos dominios de la estética y la política es lo simbólico. Un símbolo es estéticamente impresionante y semióticamente relevante en las relaciones sociales (2007, 324).

Si la problemática de la visibilidad se encuentra suspendida entre lo estético y lo político, de una u otra manera, puede pensarse como una dialéctica que nos remite a una síntesis mediadora que salva las distancias entre lo individual y lo social, entre la fantasía y la realidad y que se materializa no solo como representación, sino también como producción y reproducción de subjetividades (Menke 2011). Esto no significa que la visibilidad, en tanto dialéctica de lo estético y lo político, se cierre o ancle a una transparencia contemplativa, por el contrario, se trata de una problemática sujeta a cambios y trastornos históricos en ambas laderas de su función mediadora. La pregunta es ¿qué visibilizan las escrituras expuestas de la revuelta? ¿Qué estarían connotando esas imágenes, esas escrituras? ¿Qué ideologías subyacen a esas inscripciones expuestas en monumentos, edificios y murallas? Para responderlas recurriré a dos formas de

escrituras expuestas surgidas en el contexto de la revuelta de octubre. La primera, el escrito “EVADE!”; la segunda, algunas de las intervenciones del colectivo lumínico Delight Lab.

El rayado EVADE!, que proliferó por murallas y monumentos, se configura como una síntesis que condensa esa primera chispa que dio origen a la revuelta social, chispa encendida por estudiantes secundarios que se organizaron para protestar contra el alza del precio del pasaje del Metro y que tuvo como escenario político distintas estaciones, saltando torniquetes al grito de “¡evadir, no pagar, otra forma de luchar!” (Figura 1). Una lucha que se originó por un alza que no afectaba a los y las estudiantes directamente, sino que a sus padres y madres. Así, las protestas contra el alza de 30 pesos portan un doble gesto: por una parte, se instauran como el inicio de la revuelta de octubre, mito de origen y, a la vez, “el nudo central en el inicio del estallido. La audacia de su llamado a evadir el pasaje del metro prendió la mecha de todo” (Ruiz 2020, 14); y, por otra parte, el hecho de protestar por algo que afecta a otros/as deviene un gesto claramente antineoliberal, “una suerte de subversión contra el disciplinamiento de las individualidades” (Campos Medina 2020, 35); pues, uno de los aspectos en el que el neoliberalismo ha sido sumamente eficaz es el de instalar una racionalidad que normaliza el interés individual, un ethos cultural que tiene como principio de inteligibilidad el trasladar la lógica de la economía de libre mercado (oferta y demanda, privatización de lo público, desregulación y políticas de *laissez-faire*) a ámbitos no económicos; es decir, se establece una serie de relaciones de orden economicista de lo no económico (Foucault 2016).



Figura 1. Grafiti en la entrada del Metro Universidad de Chile en Santiago.

Así, una de las resonancias socio-políticas significantes del rayado “EVADE!” sería su “conminación a actuar de manera opuesta a lo que el neoliberalismo propone, no adaptarse a las condiciones del entorno socio-material, sino que evitarlas y eludirlas” (Campos Medina 2020, 34). Por otro lado, el llamado a evadir operaría como una forma de apropiación, provocación y deconstrucción de las trampas tributarias que utilizan los más ricos para – precisamente – “evadir” impuestos (Michelson 2020). También puede leerse desde la lógica de la gratuidad: “gratuidad tomada por la propia mano, desintermediadamente, en forma de hostil relación con la autoridad, de desobediencia civil y/o en tono vandálico” (Mayol 2020, 76). Más allá de estas posibles interpretaciones semánticas del rayado EVADE!, el común denominador es el carácter disruptivo, anónimo y masivo del rayado; es decir, la eficacia simbólica de este escrito expuesto radica en su capacidad para interpelar al transeúnte – el uso de la segunda persona en singular remarcado con el signo de exclamación –, pues su modo imperativo invita a cuestionar “la normatividad del espacio” (Campos Medina 2020, 36). Por otra parte, la ausencia de un autor y la proliferación del escrito en distintos lugares y espacios le otorgan al grafiti una densidad material que referencia y marca simbólicamente los lugares, mientras que los lugares le otorgan valor simbólico al escrito expuesto (Figura 2).



Figura 2. Grafiti en muralla cercana al metro Estación Baquedano en Santiago.

En ese sentido, pensamos la relación lugar/escritura expuesta como una relación de reciprocidad, donde el texto escrito cumple una función similar a la que Roland Barthes (1986) le asigna a los textos que acompañan las fotografías periodísticas o de publicidad. Barthes argumenta que el texto escrito tiene dos funciones respecto del mensaje icónico: una de anclaje y otra de relevo. En este trabajo me centro en la función de anclaje, puesto que la función de relevo “es de rara aparición en la imagen fija” (Barthes 1986, 37). El anclaje implica que el

mensaje lingüístico “pasa de ser guía de la identificación a serlo de la interpretación, actuando como una especie de cepo que impide que los sentidos connotados proliferen bien hacia regiones individuales [...], bien hacia valores disfóricos” (Barthes 1986, 36). En la función anclaje la palabra se constituye como un elemento que fija y reduce la polisemia de la imagen a un grupo manejable de significados. Al respecto, Barthes señala:

El anclaje puede ser ideológico, y ésta es sin duda su función principal; el texto conduce al lector a través de los distintos significados de la imagen, le obliga a evitar unos y a recibir otros; por medio de un *dispatching*, a menudo sutil, lo teledirige en un sentido escogido de antemano. Es evidente que, en todos los casos de anclaje, el lenguaje tiene una función elucidatoria, pero la elucidación es selectiva; se trata de un metalenguaje que no se aplica a la totalidad del mensaje icónico sino tan sólo a algunos de sus signos; el texto constituye realmente el derecho a la mirada del creador (y, por tanto, de la sociedad) sobre la imagen: el anclaje es un control, detenta una responsabilidad sobre el uso del mensaje frente a la potencia proyectiva de las imágenes; con respecto a la libertad de significación de la imagen, el texto toma un valor represor, y es comprensible que sea sobre todo en el texto donde la sociedad imponga su moral y su ideología (Barthes 1986, 36-37).

Siguiendo la idea barthesiana de que la palabra como función de anclaje, porta una acción elucidatoria respecto de la imagen, anclando y reduciendo la polisemia icónica a un conjunto de significados, más o menos manejables, podemos pensar que la elucidación que hace el escrito EVADE! está directamente relacionada con el lugar en el que el escrito está expuesto. En ese sentido, la relación entre lugar y escritura estaría conformando una asociación sintagmática, una metonimia que retóricamente funcionaría por contigüidad, conformando así una lexia o unidad de lectura en la que se establece una coalescencia entre palabra y espacio (Barthes, 1990, 2001). Es importante considerar que tanto “el cómo y dónde se emplaza la materialidad del rayado definen el significado y simbolismo de la intervención. Ciertamente, no se desafía de la misma manera el orden visual del espacio público si se raya un muro del metro o un monumento” (Márquez et. al. 2020, 108). Así, el hecho de que el grafiti EVADE! fuera inscrito, en las murallas de acceso a las estaciones del metro, como por ejemplo la estación Baquedano, centro neurálgico de las manifestaciones sociales de la revuelta, invistió ese espacio con una nueva posibilidad, modesta si se quiere, de reinterpretar el lugar como contingencia o de sumarle a la contingencia un nuevo elemento, un nuevo significante.

En suma, la escritura expuesta “EVADE!” se instaló en el imaginario de la revuelta y adquirió la forma visible de las letras. Letras que, en la medida en que

están pintadas, entran en una relación circunstancial, hasta cierto modo incierta y delimitada con el espacio público en donde lo visible y lo enunciable se arrastran mutuamente, denotando a este escrito expuesto de un gesto político (Barthes 1986, Brighenti 2007); que “ratifica que la escritura en el espacio público urbano es todavía una forma posible de transformar el equilibrio precario de nuestros disciplinamientos” (Campos Medina 2020, 40). En ese sentido, el grafiti “EVADE!” operaría como una interpelación que apunta directamente a la subjetividad y hace visible una forma de resistencia: “evadir, no pagar, otra forma de luchar”.

La segunda escritura expuesta que analizo son algunas intervenciones que el colectivo lumínico Delight Lab realizó en el contexto de la revuelta social¹. Este colectivo comandado por Andrea Gana y Octavio Gana puede ser considerado – junto al colectivo Lastesis – como uno de los proyectos artísticos más influyentes en el contexto del 18-O. Así, durante la semana del 19 al 25 de octubre de 2019, Delight Lab proyectó, en la fachada del edificio Telefónica, una serie de contundentes mensajes: “Dignidad”; “Dignidad!!”, “No Estamos en guerra. Estamos unidos”, “¿Dónde está la razón?”, “Que sus rostros cubran el horizonte”, “¿Qué entiende Ud. por Democracia?”, “Chile despertó” y “Por un nuevo país”, fueron las consignas de las intervenciones artísticas que por esos días interpelaban no solo a los manifestantes sino también a todos aquellos/as que por redes sociales viralizaban estas intervenciones. Luego de esta primera semana de proyecciones, Delight Lab siguió proyectando – cada viernes – algún mensaje. De acuerdo con Octavio Gana, cada frase se escoge:

Dependiendo un poco de lo que pasa en el día. [...] Tratamos que sean mensajes positivos, propositivos y no de violencia. Nosotros no la queremos en el país. Ojalá no haya ni violencia de Estado ni de nadie. Para nosotros, el arte tiene que estar en sintonía con lo que le está pasando a las personas. Creemos en un arte funcional. [...] Este manifiesto lumínico nace de la emergencia, de la necesidad de cuestionar y visibilizar un contenido, desde un lado no violento ni panfletario. Día a día

¹ Provenientes del mundo del diseño y el arte, Delight Lab ha realizado desde 2009 una serie de intervenciones espaciales y lumínicas, utilizando diversas técnicas como *mapping*, *beamvertising*, *motion graphics*, 3D, cine digital, realidad aumentada, proyecciones interactivas y audio reactivas, entre otras. Utilizan “la luz para contrastar aspectos oscuros de nuestra sociedad. Damos a la luz mensajes para la reflexión, mediante la palabra. Creemos en el poder de ésta, en el poder de las intervenciones, en el momento y lugar en que son ejecutadas. Siendo efímeras desde su carácter fantasmagórico, se entienden desde un contexto espacial, temporal y sociopolítico. Nos mueve ejecutar un arte que pueda debatir y abrir realidades, en muchos casos buscar justicia desde una resonancia poética, un arte que pueda influir en lo que acontece y que a la vez problematice los límites entre lo público y lo privado” (paratexto recogido de la presentación a la clase magistral “Fantasmagorías Contemporáneas”, que Octavio y Andrea Gana dictaron en el marco de Santiago a 1000. Disponible en: <https://www.santiagoamil.cl/obras-2021/fantasmagor%C3%ADas-contempor%C3%A1neas/>

vamos proponiendo un texto que no responde a un guion previo o una dirección de ningún partido político. Para nosotros es necesario y urgente ocupar estos medios y realizar un activismo lumínico².

Estas declaraciones develan la necesidad de este colectivo de elaborar un arte crítico, que interpele a través de una política de las palabras y las imágenes, que se instituyen como acontecimiento. De alguna manera, estas proyecciones lumínicas pueden ser leídas a la luz de lo que Gilles Deleuze llamó arte de la contra-información, es decir, las palabras y las imágenes proyectadas por Delight Lab “solo se vuelven eficaz cuando es [...] o llega a ser un acto de resistencia” (2007, 288). La obra de arte como resistencia no tiene que ver –dice Deleuze– con la comunicación y la información, más que de manera tangencial y solo cuando la obra se establece como un acto de resistencia, es decir, la información y la comunicación se constituyen como elementos subsidiarios de la obra, un suplemento añadido que viene a contribuir en la toma de posición de una historia contada, imaginada y pensada a contrapelo. Deleuze señala:

Podríamos decir entonces, desde el punto de vista que nos ocupa, que el arte es lo que resiste, aunque no sea lo único que resiste. De ahí la relación tan estrecha que se da entre el acto de resistencia y la obra de arte. No todo acto de resistencia es una obra de arte, aunque lo sea en cierto modo. No toda obra de arte es un acto de resistencia aunque, sin embargo, en cierto modo, lo es (2007, 288).

Examinemos dos ejemplos que se constituyeron como obras de resistencia en el contexto de la revuelta social y de la pandemia del COVID-19. La primera es la proyección, en el frontis del Congreso Nacional en Valparaíso, de una fotografía de Camilo Catrillanca acompañada de un verso de Raúl Zurita: “Que su rostro cubra el horizonte”. Esta acción lumínica conmemoraba el primer aniversario de su asesinato (Figura 3). La segunda es la intervención realizada en el monumento a Baquedano el día 24 de septiembre de 2020, donde se proyecta, en un semicírculo que rodea el monumento, el verso “Destruir en nuestro corazón la lógica del sistema”, del poeta José Ángel Cuevas (Figura 4). Estas dos intervenciones comparten, a mi modo de ver, la sutileza de la resistencia, en el sentido de que ambas proyecciones exponen y desarticulan el acontecimiento político como imagen y palabra y en conjunto invocan y resaltan problemáticas que nos atañen como sociedad: el conflicto chileno-mapuche y el neoliberalismo como racionalidad. Como apunta Georges Didi-Huberman:

² Declaraciones de Octavio Gana recogidas del reportaje “Chile despertó. El activismo lumínico de Delight Lab”. En Artishock. Revista de arte contemporáneo, del 28 de octubre 2019. Disponible en: <https://artishockrevista.com/2019/10/28/chile-desperto-el-activismo-luminico-de-delight-lab/>

Una obra resiste si sabe ver ‘en lo que sucede’ el acontecimiento [...] Una obra resiste si sabe ‘dislocar’ la visión, esto es, implicarla como aquello que nos concierne, y al mismo tiempo rectificar el pensamiento mismo, es decir, explicitarlo y desplegarlo, explicitarlo o criticarlo, mediante un acto concreto (2014, 40-41).



Figura 3. Intervención del colectivo lumínico Delight Lab en el frontis del Congreso Nacional en Valparaíso.

Abordemos en detalle la intervención lumínica en la cual se proyectó la fotografía con el rostro de Camilo Catrillanca. Se trató de una foto que corresponde a la fotografía del carnet de identidad de Catrillanca y, por lo tanto, en esa acción vemos una doble interpelación al Estado, tanto en su condición legislativa – que no ha sido favorable a las demandas indígenas – y en su condición de pretender ser el único depositario de la oficialidad identitaria –el carnet de identidad que reduce y subsume lo mapuche a la ideología de la nación como un todo inseparable –, sumando el enunciado: “Que su rostro cubra el horizonte”, es decir, que su rostro se despliegue ante nuestros ojos y traiga a la memoria a Catrillanca asesinado por agentes del Estado. Lo anterior me conduce a una segunda mirada: esta acción de activismo lumínico puede pensarse como resistencia a todas esas imágenes que la televisión y la prensa hegemónica distribuyen respecto del conflicto chileno-mapuche, una distribución de imágenes cargadas de un relato objetivante que nos enceguece y nos asfixia con su proliferación desinformada y coercitiva “que pretende alinearnos en la alternativa de no ver nada de nada o ver solo clichés” (Didi-Huberman 2014a, 39). Esta acción lumínica se constituye, entonces, como una resistencia a esas imágenes hegemónicas que no solo disimulan la verdad, sino que la banalizan. De este modo, la acción lumínica sobre

el frontis del Congreso Nacional se establece como un proceso de contra-información, un arte que toma distancia y proyecta sobre la superficie de ese edificio una historia a contrapelo que, por una parte, restituye la memoria de Catrillanca y reclama justicia y, por otra, establece esa noción fluctuante de la mirada que se nos devuelve en tanto espectadores situados en el espacio público, desde donde somos interpelados por los ojos y la mirada de Catrillanca, una imagen muda que nos pregunta acerca de la violencia de Estado que se ejerce sobre el pueblo mapuche. Esta intervención lumínica nos apela a implicarnos política y éticamente en un conflicto asimétrico entre el Estado chileno y el pueblo mapuche.



Figura 4. Intervención del colectivo lumínico Delight Lab en Plaza Dignidad, 24 de septiembre de 2020.

La intervención “Destruir en nuestro corazón la lógica del sistema” presenta varias capas de lectura (figura 4). Primero, el lugar escogido, la plaza Italia/Baquedano/Dignidad no solo fue el centro neurálgico de las movilizaciones de la revuelta, sino también se ha constituido a lo largo del tiempo en un espacio otro, una heterotopía donde se materializan las impugnaciones míticas (o simbólicas) y/o reales (o concretas) del espacio que habitamos (Foucault 1999). Por otro lado, el verso “Destruir en nuestro corazón la lógica del sistema” establece no solo una relación con el espacio público, sino también con quienes pueblan ese lugar y se los invita a destruir la racionalidad neoliberal, e intentar una metamorfosis de los actuales imperativos de un mundo neoliberal basado en la eficiencia, la especialización y lo lineal (Marramao 2013). De ahí que la semicircularidad del texto proyectado alrededor del monumento a Baquedano sea también un elemento signifiante en el cual la escritura expuesta inflama el espacio público a través de la yuxtaposición de las connotaciones contenidas en esa frase,

como por ejemplo, la idea de que el neoliberalismo ha penetrado tan hondamente que conquistó nuestro corazón e instaló su lógica ya no solo como necesidad económica o racionalidad, sino también como una forma de amor, de amar una lógica “que no trasmite un sentido sino que se aferra a una situación límite” (Barthes 2013, 272). De ahí, la necesidad de “Destruir en nuestro corazón la lógica del sistema”.

En consecuencia, las imágenes creadas por el colectivo Delight Lab se constituyen como acciones de resistencia que persiguen instalar una contra-información que pone en materia y hace trabajar la mirada como una cuestión fluctuante, puesto que “una forma sin mirada es una forma ciega. Ciertamente, le hace falta la mirada, pero mirar no es simplemente ver, [...] una mirada supone la implicación, el ser-afectado que se reconoce, en esa misma implicación, como sujeto” (Didi-Huberman 2014a, 41). De este modo, la doble distancia que establecen intervenciones como “Destruir en nuestro corazón la lógica del sistema” o la fotografía de Camilo Catrillanca proyectada en el frontis del Congreso Nacional son imágenes que, de acuerdo con Georges Didi-Huberman, serían:

(...) algo completamente diferente a un simple corte practicado en el mundo de los aspectos sensibles. Es una huella, un surco, un coletazo visual del tiempo que ella quiso tocar, aunque también de aquellos tiempos suplementarios –fatalmente anacrónicos, heterogéneos- que ella no puede, en tanto arte de la memoria dejar de aglutinar. Es ceniza mezclada, más o menos cálida, de una multitud de hogueras (2014a, 51).

Resumiendo, las escrituras expuestas surgidas con la revuelta de octubre fueron expresiones que cumplieron una función estética y política sustantiva. Los grafitis, las intervenciones lumínicas y los rayados pueden ser pensados como lo que Theodor Adorno (2004, 26) llama “historicidad inmanente” y, con ello, se quiere hacer notar el carácter dual de las expresiones artísticas en tanto hecho estético y hecho social. Según Adorno, la fuerza de producción estética es similar a la del “trabajo útil y tiene en sí la misma teleología” y sugiere que las diversas relaciones estéticas de producción, es decir, “todo aquello en lo que se hallan encuadradas las fuerzas productivas y sobre lo que trabajan, no son sino sedimentos o huellas de los niveles sociales de las fuerzas de producción” (2004, 26). En tal sentido, las expresiones estéticas tienen un vínculo directo con la formación social de la cual son parte y por ello son conformadas por la sociedad y, por lo tanto, entre sociedad y arte hay siempre una implicación mutua (Williams, 2002). O, como diría Adorno, “el arte es la antítesis social de la sociedad” (2004, 30). Esto es aún más evidente y más complejo para todas aquellas escrituras expuestas surgidas a la luz de la revuelta, puesto que estas se

constituyeron como un suplemento visual de lo que estaba sucediendo en las calles, dotando el espacio público de expresiones contestatarias de escribientes sublevados/as.

Hacer visible la censura (o la revuelta no ha tenido lugar)

Uno de los efectos más evidentes que se derivan de las escrituras expuestas que eclosionaron durante la revuelta de octubre, es que estas no dejaron indiferente a los poderes hegemónicos. La visibilidad que alcanzaron frases como “Chile despertó”, “No son 30 pesos, son 30 años”, “No era depresión, era neoliberalismo”, “Hasta que valga la pena vivir”, “Hasta que la dignidad sea costumbre”, vinieron a potenciar y dotar de sentido político el discurso contestatario. Así, los murales, los paleógrafos, los carteles y los grafitis, en tanto visibilidades de un momento histórico desbordado pueden ser pensadas como “una metáfora del conocimiento, pero no es simplemente una imagen: es un verdadero proceso social en sí mismo” (Brighenti 2007, 325). Ese proceso social implica a su vez una visibilidad que nunca es armoniosa, por el contrario, es principalmente asimétrica y disonante, de ahí que “el concepto de intervisibilidad, de reciprocidad de visión, es siempre imperfecto y limitado. [...] El aspecto relacional de la visibilidad apunta precisamente al hecho de que las asimetrías y distorsiones de la visibilidad son la norma” (Brighenti 2007, 326). Las asimetrías transforman lo visible y lo enunciable en un asunto de estrategia –política, cultural, económica-, lo cual nos conduce a salirnos de lo estrictamente estético e incursionar en lo social y político, puesto que no es relevante “si los grafiti son una forma de arte o vandalismo, sino analizar la proliferación de rayados y arte callejero como herramientas de difusión de información, de visibilidad e intentos de romper la hegemonía sobre el control del espacio” (Miladi 2015, 131-132).

Cuando las distintas manifestaciones estéticas surgidas de la revuelta comenzaron a colonizar el espacio público, inmediatamente el poder hegemónico comenzó a instalar una serie de discursos y acciones contrarrevolucionarios. Como observa Rodrigo Karmy (2020), una de las maneras que tuvo este poder para contrarrestar la emergencia de los/as sublevados/as de la revuelta, fue la de apostar a la idea de que estos/as no eran otra más que vándalos y delincuentes que vienen a desestabilizar el “oasis chileno”³. Inscribir el discurso y las acciones

³ Poco antes del estallido social del 18 de octubre, el presidente Sebastián Piñera aseguró que Chile es “un verdadero oasis” dentro de una “América Latina convulsionada” en materia política. Haciendo alusión a países como Argentina, Paraguay o Venezuela. “En medio de esta América

contestatarias como un asunto de anomia social e instalar la lógica del enemigo interno es – dice Karmy – lo que permite convocar a las fuerzas de seguridad y así purificar al pueblo de esos malos elementos: “Se trata de hacer del pueblo una instancia ‘limpia’, de ‘higienizarlo’ de su mal, de salvar su alma de la tentación propiamente vandálica” (Karmy 2020, 424). A esta primera forma de enfrentar la revuelta de octubre, que sin duda es la más brutal, porque es la que permite legitimar la violencia de Estado sobre el cuerpo de los y las manifestantes, le siguen otras de las que dispone el poder hegemónico para contrarrestar el uso contestatario del espacio público. Una de ellas consiste en la censura y, más específicamente, la de hacer visible la censura como dispositivo de disciplinamiento y coerción social.

Antes de entrar a analizar el modo en que se visibilizó la censura, creo necesario señalar que el conjunto de discursos y acciones que buscó imponer la hegemonía neoliberal, puede ser leído, siguiendo a Karmy, como un discurso contrarrevolucionario de corte pastoral y cazador al mismo tiempo. “Pastoral porque pretende salvar al pueblo de sí mismo y cazador porque intenta perseguir, con toda la violencia del poderoso, a quien está identificado como el mal que ensucia. La bondad del pastor pasa por el rasero del cazador” (2020, 242). Así, tanto el poder pastoral como el poder cazador se configuran como una dialéctica que anuda una gubernamentalidad neoliberal que deja entrever que el control del espacio público es siempre un lugar en disputa y que su control se constituye como una de las formas que permite medir el poder que ostentan los grupos dominantes. De ahí, que la lucha simbólica por el control del espacio público que surgió con la revuelta, terminó siendo una suerte de exhibición de poderío que tuvo como una de sus caras, el hacer visible la censura en tanto prolongación de los diversos mecanismos coercitivos y disciplinarios.

La censura a las manifestaciones estéticas surgidas a raíz de la revuelta comenzó a las pocas semanas de haberse iniciado esta, primero como borramientos semi-clandestinos realizados por brigadas nocturnas incursionando en lugares más bien puntuales y fuera de los ejes más visibles de la protesta. Después, durante la madrugada del 19 de febrero de 2020, un tramo considerable, entre plaza Italia/Baquedano/Dignidad hasta la Biblioteca Nacional, fue cubierto por un manto gris que eliminó todas las escrituras expuestas y murales que se habían inscrito en lugares como el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), el cine Arte Alameda y la Biblioteca Nacional, entre otros. Si bien este tipo de acciones nunca

Latina convulsionada veamos a Chile, es un verdadero oasis, con una democracia estable, el país está creciendo, estamos creando 170 mil empleos al año, los salarios están mejorando”. Declaraciones recogidas del portal de noticias de cooperativa.cl. Disponible en: <https://www.cooperativa.cl/noticias/pais/presidente-pinera/presidente-pinera-chile-es-un-verdadero-oasis-en-una-america-latina/2019-10-09/063956.html>

fue adjudicado a ningún grupo, es evidente que a lo menos contaron con aprobación de la Intendencia y de la municipalidad de Santiago, de otro modo no se explica que esas brigadas semi-clandestinas pudieran actuar en medio del toque de queda. No deja de ser llamativo que inmediatamente borradas las escrituras expuestas del GAM, diversos colectivos artísticos y personas individuales se volcaron a intervenir nuevamente esas murallas, reclamando así el derecho a reutilizar un espacio público conquistado por la revuelta (Figura 5).



Figura 5. Reapropiación de las murallas del edificio del GAM, 20 de febrero del 2020

Hay dos momentos que, a mi juicio, evidencian claramente el síndrome de la hoja de parra como dispositivo para visibilizar la censura. El primero ocurrió cuando el entonces intendente de la Región Metropolitana – Felipe Guevara – decidió implementar una estrategia de copamiento policial de la plaza Italia/Baquedano/Dignidad, pero este no solo incluyó un contingente de mil carabineros, sino también “limpieza de fachadas y eliminación de rayados” inscritos en el espacio público; se ordenaba borrar las huellas del movimiento, pintando de gris las murallas y los monumentos de la capital. Estas acciones de “blanqueamiento” y “sanitización” del espacio público coincidieron con el inicio de la pandemia y la implementación de las primeras cuarentenas a mediados de marzo del 2020.

El segundo tipo de acción que evidencia la censura como dispositivo para hacer visible aquello que no se puede ver, son aquellas que le ocurrieron – en dos ocasiones distintas –, al colectivo lumínico Delight Lab. La primera acción de censura ocurrió a raíz de la intervención lumínica del día 18 de mayo de 2020, cuando intervinieron el edificio Telefónica con la proyección de la palabra “Hambre”. Esta acción lumínica, que tenía una clara alusión a las protestas de los

pobladores de la comuna de El Bosque que ese día habían salido a las calles a manifestar su descontento por la exigua ayuda social que el gobierno de Piñera les estaba entregando producto de la crisis sanitaria del coronavirus. La intervención lumínica “Hambre” fue considerada por grupos de derecha como una ofensa al país, como una incitación al odio. Al día siguiente, el colectivo Delight Lab preparó una segunda intervención con la palabra “Humanidad”. Esta vez, eso sí, aquellos que se habían sentido ofendidos por la intervención anterior, estaban preparados y, utilizando focos de alto alcance, borraron el mensaje (figura 6). Resulta curioso que se utilizara un camión sin patente, que estuvo estacionado en las cercanías de plaza Italia/Baquedano/Dignidad, lugar altamente copado por carabineros y en plena cuarentena sin ser inspeccionado.

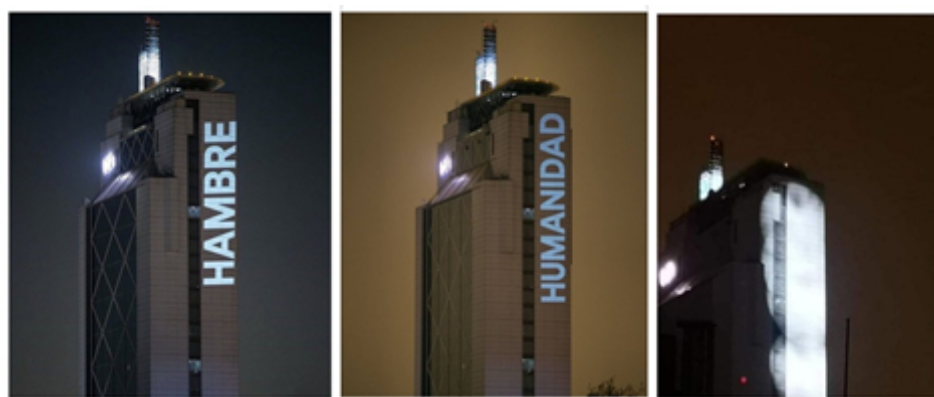


Figura 6. Intervención del colectivo lumínico Delight Lab edificio Telefónica, 18 de mayo 2020.

La segunda acción de censura de la que fue objeto Delight Lab ocurrió la noche del 24 de septiembre del 2020, cuando en el marco de la Semana de las Artes Visuales, organizada por el circuito Barrio Arte y apoyada por el Ministerio de las Culturas, el colectivo realizó una serie de tres intervenciones que tuvieron como escenario el monumento a Baquedano. La primera fue la proyección del poema "Destruir en nuestros corazones la lógica del sistema" del poeta José Ángel Cuevas y que he analizado en el apartado anterior. La segunda fue una adaptación de una de las obras aparecidas en "La nueva novela chilena" de Juan Luis Martínez, que entre las distintas aristas que propone, plantea un problema lógico espacial⁴. Una

⁴ De acuerdo con Octavio Gana, "El problema original habla de un punto A y B, y cómo pueden hacer B para desplazarse hacia A, sin que A se dé cuenta. Es una metáfora de lo que pasa hoy en la plaza, y es que nadie puede acceder a ella, porque están estos tipos de punto fijo que si se dan cuenta te reprimen y no te dejan pasar. En ese momento, había cinco carabineros de turno, así que proyectamos cinco letras y cómo hacer para desplazarse sin que ellos lo notaran. Las siguientes intervenciones son las soluciones, la primera respuesta es la luz, con la luz poder entrar simbólicamente, y así proyectamos la imagen del perro Sogol en el monumento que es usado por

de estas problemáticas fue expuesta a través de la proyección de un laberinto (Figura 7). De acuerdo con Octavio Gana, “simbólicamente, fue muy interesante lo que ocurrió, porque en ese momento los Carabineros se sienten incómodos estando dentro de la proyección y deciden salirse del laberinto”⁵. La tercera intervención tenía por propósito proyectar algunas frases, consignas e imágenes surgidas en el contexto de la revuelta social de octubre; especialmente utilizar algunas de las imágenes creadas por el artista visual Caiozzama. Esta última intervención fue la que sufrió la censura por parte de una patrulla de Carabineros (Figura 8).



Figura 7. Intervención del colectivo lumínico Delight Lab frente al Monumento a Baquedano.

Martínez en su libro”. Entrevista recogida del Reportaje de la revista Palabra Pública “Arte público agredido: ¿censura o ley de la calle?”. Disponible en: <https://palabrapublica.uchile.cl/2020/10/06/arte-publico-agredido-censura-o-ley-de-la-calle/>

⁵ Declaraciones de Octavio Gana recogidas en la revista Palabra Pública. Disponible en: <https://palabrapublica.uchile.cl/2020/10/06/arte-publico-agredido-censura-o-ley-de-la-calle/>



Figura 8. Momento exacto en que la intervención lumínica del colectivo lumínico Delight Lab borrada por Carabineros.

Es cierto que el uso estético del espacio público está siempre en constante riesgo y que las obras expuestas en las calles pueden ser borradas, rayadas o destruidas y, por lo tanto, están sometidas a la “ley de la calle” o a que grupos artísticos o personas individuales borren una obra para reemplazarla por otra. En la calle asistimos a una reescritura sobre muros que conservan las huellas de una escritura anterior sedimentada, a modo de palimpsesto atesorado en el espacio público. Sin embargo, hay una diferencia radical cuando borrar, silenciar o censurar proceden de las instituciones del Estado. Lo que pasó en el GAM al inicio de la pandemia o lo que ocurrió con las intervenciones del colectivo Delight Lab son acciones que, al ser realizadas por la institucionalidad – sea el municipio, la intendencia o ministerio del interior –, constituyen actos de autoritarismo, que pueden ser leídos como dispositivos de poder coercitivo y disciplinarios, mediante los cuales se buscó visibilizar la censura y establecer aquello que puede y no puede ser exhibido en el espacio público.

Visibilizar la censura es un gesto de violencia simbólica y política, un intento por eliminar las huellas estéticas de la revuelta social, de suprimir las demandas por una sociedad digna, justa y diversa. Resulta preocupante que la institucionalidad realice estas acciones de borramiento y censura, pues evidencia incompreensión respecto de la necesidad de que la ciudad, así como la sociedad, no pueden volver a ser pensadas desde la mirada unidimensional ni narrada desde una única voz. Algo que la revuelta puso sobre la mesa es la necesidad de abrir los espacios, hacerlos públicos como lugares desde donde contribuir a la construcción de la sociedad. Sin embargo, lo que se persigue instalar a través de la visibilización de la censura es el borramiento del imaginario colectivo, la estética de la revuelta y tratar de imponer la idea de que la revuelta no ha tenido lugar.

Conclusiones

El uso social y político que se hizo del espacio público a partir de la revuelta social del 18-O evidencia que los diversos usos traen aparejadas complejidades, disputas y conflictividades que dan cuenta de la imparcialidad y asimetrías que existen acerca de quiénes pueden (o no) hacer un uso social, cultural o político del espacio público. Jacques Rancière (2011), plantea que la emancipación eclosiona cuando las personas comunes y corrientes, aquellas que no suelen participar de la deliberación pública, se toman el tiempo para participar y deliberar sobre los asuntos de interés general. Así pues, la proliferación de expresiones estéticas contestatarias surgidas a la luz de la revuelta, no solo hicieron visible un malestar social incubado por la vida neoliberal instalada en dictadura, sino también abrieron el espacio para que personas comunes participaran de la cosa pública y, con su participación, tensionar el poder hegemónico y su racionalidad neoliberal, evidenciando el modo coercitivo, disciplinario y tanatológico que la elite económica y política ejecutó sobre los cuerpos de los y las manifestantes y sobre todas aquellas manifestaciones – políticas, estéticas, sociales, culturales – que eclosionaron con la revuelta.

Por otro lado, el modo en que se hizo visible la censura en contra de las escrituras expuestas, los murales y, en general, de la estética de la revuelta, puede ser interpretado como violencia simbólica y política y puede ser inscrita dentro de la perspectiva de una lucha política por el control del significado y el uso del espacio público. De este modo, visibilizar la censura implicó entender que la visibilidad (o la invisibilidad) se constituye, como observa Andreas Brighenti, como un efecto de prolongación, es decir, “la constitución de lo visible es la de una prolongación de lo visual impregnado de lo simbólico” (2010, 32). Pero lo simbólico – nos dice Brighenti – debe ser entendido como relaciones específicas en el campo de las visibilidades, como imágenes, gestos y representaciones que en teoría están bajo control, pero no obstante ello, nunca son completamente controlables, por el contrario, siempre poseen una cualidad esquiva, soslayada, que de alguna u otra manera, es lo que otorga potencia y eficacia simbólica a lo visible.

Las diversas manifestaciones estéticas surgidas de la revuelta se constituyeron como actos de creación y resistencia, principalmente, de resistencia contra el paradigma neoliberal y tuvieron por función distribuir por el espacio público una contra-información respecto del poder dominante, el cual buscó restituir el control y disciplinamiento del espacio público subvertido por la revuelta social. Dentro de este contexto surgieron dos visibilidades en pugna que nos muestra que la visibilidad no es un fenómeno unidimensional o dicotómico,

por el contrario, es un fenómeno inherentemente ambiguo, altamente dependiente de contextos sociohistóricos, culturales, técnicos y políticos, que se encuentra en interdependencia con los estratos o regímenes de visibilidad en tanto marcos de posibilidad que permiten la aparición y circulación de lo visible y lo enunciable de lo invisible y lo censurable.

Finalmente, al llevar adelante acciones que tendieron a censurar la visibilidad de la revuelta, el gobierno de Piñera evidenció no solo que la “demostración de poder acaba siempre recurriendo a la exhibición de poderío” (Balandier 1994, 116); sino también hizo notar una cuestión de orden social, cultural y política que tiene directa relación con la pugna por el derecho a la imagen, el discurso y la representación en la esfera pública. Como ha observado Georges Didi-Huberman (2014b), la imagen, la mirada y lo visible mantienen una relación antropológica de muy larga data con las cuestiones relativas al derecho civil, el espacio público y la representación política. Este derecho a la imagen se ha posicionado hoy como una cuestión de propiedad en manos de unos pocos que se arrojan el derecho a administrar el espacio público, gestionando aquello que puede (o no) exhibirse. Lo interesante de esta hegemonía – y de esta lucha contrahegemónica surgida con la revuelta – es que deja entrever cómo la elite política en Chile no impone tanto una ideología dominante, sino más bien contribuye a que esta se naturalice en virtud de un consenso no cuestionado y, cuando ese consenso es cuestionado, se recurre a los diversos dispositivos coercitivos, disciplinarios y tanatológicos que posee el poder dominante, como fue el de visibilizar la censura que, como sabemos, se constituyó para el gobierno de Piñera, en uno de los dispositivos para legitimar la lucha simbólica por el espacio público, como la continuación de la guerra por otros medios.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. 2004. *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Agamben, Giorgio. 2014. *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Balandier, Georges. 1994. *El poder en escena*. Barcelona, Paidós.
- Barthes, Roland. 1986. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos voces*. Barcelona: Paidós.
- — —. 1990. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- — —. 2001. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- — —. 2013. *Fragments de un discurso amoroso*. México DF: Siglo Veintiuno Editores.
- Biltereyst, Daniel. y Roel Van de Winkel. 2013. *Silencing Cinema. Film Censorship*

- around the world*. New York: Palgrave MacMillan.
- Brighenti, Andrea. 2007 "Visibility: A Category for the Social Sciences". *Current Sociology* 55 (3): 323-342.
- . 2010. *Visibility in Social Theory and Social Research*. London: Palgrave Macmillan.
- Calvino, Ítalo. 1998. *Colección de arena*, Madrid: Siruela.
- Campos Medina, Luis. 2020. "EVADE! Reflexiones en torno a la potencia de un escrito". *Universum* 35 (1): 18-44. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762020000100018>
- De Certeau, Michel. 2000. *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México DF: Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, Gilles. 2007. "¿Qué es un acto de creación?". En *Dos regímenes locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, 281-289. Valencia: Pre-Textos.
- Didi-Huberman, Georges. 2011. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- . 2014a. "La emoción no dice 'yo'. Diez fragmentos sobre la libertad estética". En *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*, 39-67. Santiago: Metales Pesados.
- . 2014b. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Foucault, Michel. 1999. *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales Vol. III*. Barcelona: Paidós.
- . 2006. *Seguridad, territorio y población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- . 2016. *El nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Fraenkel, Béatrice. 2017. "Actos de escritura: cuando escribir es hacer". *Thémata. Revista de Filosofía* N° 56: 319-329.
- Iveson, Kurt. 2007. *Publics and the City*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Karmy, Rodrigo. 2020. "Evade: el discurso contrarrevolucionario y el ajusticiamiento popular". En *Evadir. La filosofía piensa la revuelta de octubre 2019* coordinado por Cristóbal Balboltin y Ricardo Salas, 242-245. Santiago: Libros del Amanecer.
- Márquez, Francisca, Marcelo Colimil, Daniela Jara, Víctor Landeros y Catalina. Martínez. 2020. "Cuando las paredes hablan. Rastros del estallido social en el metro Baquedano, Santiago de Chile". *Praxis Arqueológica Vol. 1 (1)*: 98-118. <https://doi.org/10.11565/pa.v1i1.10>
- Marramao, Giacomo. 2013. *Contra el poder. Filosofía y escritura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mayol, Alberto. 2020. "Para leer al elefante o la semántica del desequilibrio". *Análisis del año 2019*: 71-81.

- Menke, Christoph. 2011. *Estética y negatividad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Michelson, Constanza. 2020. *Hasta que valga la pena vivir*. Santiago: Paidós.
- Miladi, Nouredine. 2015. "Alternative fabrics of hegemony: City squares and street graffiti as sites of resistance and interactive communication flow". En *Journal of African Media Studies* Vol. 7 (2): 129-140.
- Petrucci, Armando. 1999. *Alfabetismo, escritura, sociedad*. Barcelona: Gedisa.
- Rancière, Jacques. 2011. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Ruiz, Carlos. 2020. *El octubre chileno. La irrupción de un nuevo pueblo*. Santiago: Taurus.
- Williams, Raymond. 2002. *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.

Juan Pablo Silva-Escobar es doctor en Estudios Latinoamericanos y Antropólogo Social. Su área de investigación consiste en analizar el poder, los imaginarios y las ideologías que se inscriben en las diversas producciones culturales ligadas a la imagen (cine, televisión, fotografía, artes visuales). Actualmente se desempeña como académico regular del Centro de Investigaciones en Artes y Humanidades (CIAH) de la Universidad Mayor, Chile.

Contacto: juan.silvae@umayor.cl

Recibido: 19/01/2022

Aceptado: 27/04/2022