

# Guernica, el estallido social chileno y una estética repensada: la ruptura artística propuesta por el arte callejero de Miguel Ángel Kastro

*Guernica*, the Chilean Social Uprising and a Rethinking of an Aesthetic: The Artistic Rupture Proposed by Miguel Ángel Kastro's Street Art

Felipe Espinoza Villarroel  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
fespino@uc.cl

Guisela Latorre  
The Ohio State University  
latorre.13@osu.edu

**Enviado:** 22 junio 2023 | **Aceptado:** 4 marzo 2024

## Resumen

El presente artículo es una reflexión estético-simbólica a partir de la revisión de *Guernica* por el artista Miguel Ángel Kastro. El análisis y su relevancia dentro de lo que fue el estallido social de 2019 en Chile nos permitirá plantear cómo ciertas obras, consideradas canónicas dentro del arte occidental, son releídas y recontextualizadas para expresar urgencias y demandas distintas a las de sus contextos originales, dentro de lo que algunos autores y autoras han denominado como «arte en flujo». En esta línea, se repasará brevemente el devenir histórico del arte callejero chileno como una historia del canon revisitado y cómo algunas de sus expresiones se insertan dentro del denominado «arte poshistórico». Como acápite final, se reflexiona en torno a qué significa que la obra de Kastro sea el frontis del Museo del Estallido Social, originalmente ubicado en el barrio Bellavista de Santiago.

Palabras clave: Arte callejero, arte en flujo, arte poshistórico, Miguel Ángel Kastro, *Guernica*.

## Abstract

This article is an aesthetic and symbolic reflection that takes artist Miguel Ángel Kastro's revision of *Guernica* as its starting point. The analysis and its relevance within the 2019 social uprising in Chile will allow us to establish how certain works of art, considered canonical within Western art, can be re-read and recontextualized to express different urgencies and demands than those originally intended, within what some authors have called «art in flux». Along these lines, the authors will briefly review the historical origins of Chilean street art as a history of a revisited canon and will explore how some of these expressions insert themselves within what is called a «post-historical art». As a final heading, the article will reflect on what it means for Kastro's work to be the frontispiece for the Museum of the Social Uprising originally located in the Bellavista neighborhood of Santiago.

Keywords: Street art, art in flux, post-historical art, Miguel Ángel Kastro, *Guernica*.

## Introducción

El grafiti mural *18 de octubre* creado por Miguel Ángel Kastro se inserta en la vía pública para relatar la historia del estallido social en Chile a través de iconografías híbridas. Estas iconografías toman múltiples significados al vincularse con tradiciones visuales del arte canónico, de la estética callejera chilena y del estallido social. El referente principal para Kastro fue *Guernica* (1937), la pintura emblemática y monumental de Pablo Picasso que buscó expresar el horror y la angustia desgarradora de la guerra. Picasso respondía a un evento específico, el bombardeo de una ciudad vasca llamada Guernica en las manos de los nazis y grupos fascistas italianos a pedido de la facción nacionalista de Francisco Franco. No obstante, el lenguaje visual de esta pintura se amplió en términos simbólicos. Genoveva Tusell comenta que la pintura se tornó «en un icono por la paz y contra la guerra» (9). Sus figuras distorsionadas por la violencia y por la estética cubista tomaron sentido entre aquellas poblaciones que vivieron violencia e injusticia perpetradas por el Estado. Así en *Guernica* tenemos la posibilidad de reinterpretar, resignificar y actualizar la iconografía de Picasso: al igual que la ciudad de Guernica, Santiago de Chile, a partir del 18 de octubre de 2019, también vivió episodios de injusticia y violencia de parte del Estado, que buscaba reprimir las expresiones públicas de descontento que constituyeron parte del estallido social.

Kastro encontró en *Guernica* un vocabulario fértil para expresar el espíritu rebelde de las protestas y resistencias masivas que ocurrieron en octubre del 2019, pero también tornó su atención hacia las consignas e imágenes que surgieron a raíz del estallido. La creatividad e ingenio del activismo en las calles se convirtió en una fuente importante de referentes iconográficos para el artista. Esloganes como «No son 30 pesos, son 30 años» e imágenes como la bandera chilena vestida de negro se incorporan al vocabulario visual de Picasso. Kastro, además, se inscribe en lo que podríamos denominar la tradición chilena del arte callejero contestatario, de larga data en el país. Su decisión de ubicar *18 de octubre* en un espacio público refleja un compromiso de expresión pública que busca estimular la conciencia crítica del espectador-transeúnte. Se establece así un diálogo visual y social entre todos los referentes que predominan en esta obra, de tal modo que *Guernica*, vista a través de la estética del arte callejero chileno y del imaginario popular del estallido social, se torna una relectura de lo que Picasso pintó en 1937.

El presente artículo es una reflexión estético-simbólica a partir de la revisión de *Guernica* por el artista Miguel Ángel Kastro. El análisis y su relevancia dentro de lo que fue el estallido social de 2019 en Chile nos permitirá plantear cómo ciertas obras, consideradas canónicas dentro del arte occidental, son releídas y recontextualizadas para expresar urgencias y demandas distintas a las de sus contextos originales, dentro de lo que algunos autores y autoras han denominado como «arte en flujo». En esta línea, se repasará brevemente el devenir histórico del arte callejero chileno como una historia del canon revisitado y cómo algunas de sus expresiones se insertan dentro del

denominado «arte poshistórico». Como acápite final, se reflexiona en torno a qué significa que la obra de Kastro sea el frontis del Museo del Estallido Social, originalmente ubicado en el barrio Bellavista de Santiago.

## El *Guernica* de Picasso: arte, significado y política

Para comprender el contexto social y el significado iconográfico del *18 de octubre* de Kastro, es necesario volver al *Guernica* original y explorar más a fondo el momento histórico que dio a luz a este poderoso y monumental lienzo creado por Picasso. La reacción visceral del artista ante los ataques franquistas al País Vasco refleja la cruda realidad que vivió España en 1937. El propósito del Estado en aquel entonces fue reprimir de forma rápida y eficaz la resistencia vasca en el noreste de España. El uso de la violencia extrema fue una medida de intimidación ante los movimientos sociales encabezados por el pueblo vasco. Gijs Van Hensbergen, historiador del arte, nos describe con más detalle las acciones bélicas que ocurrieron de manera sistemática:

El lunes 26 de abril de 1937, mientras las fuerzas nacionales de Franco avanzan hacia el norte para aislar Bilbao y hacerse con el control del País Vasco, se tomó la decisión de aplastar la resistencia con una apabullante demostración de fuerza. A las cuatro de la tarde, y durante las tres horas siguientes, sesenta aviones italianos y alemanes lanzaron una lluvia de bombas incendiarias sobre Gernika, reduciéndola a una abrasadora bola de fuego (19).

Más tarde ese mismo año Picasso empezó a dibujar una serie de bocetos que lo llevarían a desarrollar un vocabulario visual capaz de expresar los horrores de la guerra. Según Raúl Cristancho, estos bocetos dan a conocer el proceso creativo del artista: «El gran mérito de estos dibujos está en que nos muestran claramente los puntos de partida sobre los cuales el artista realiza los primeros acercamientos e ideas y la manera cómo estas evolucionan» (8). Estos dibujos preparatorios ya contenían muchas de las imágenes que nos son familiares en el *Guernica* terminado: caballos relinchando de dolor, personas desplomadas en el suelo, casas consumidas en llamas, minotauros observando la devastación, etc. Es importante recalcar que entre el ataque a Guernica y la creación de la pintura *Guernica* transcurrió menos de un año, lo que explica que la reacción de Picasso ante los eventos fuera casi inmediata.

Midiendo aproximadamente tres metros de alto y ocho de largo, *Guernica* es una obra que documenta los ya mencionados eventos de la guerra civil española, pero no de manera meramente histórica. De hecho, no se ve ninguna referencia directa al pueblo de Guernica en el espacio pictórico del cuadro. Lo que sí se ven plasmadas son las emociones desgarradoras y caóticas de la violencia bélica. Cada figura lleva significados simbólicos múltiples que dan espacio a múltiples interpretaciones. Por ejemplo, Picasso pintó un minotauro al costado izquierdo de la composición, el que ha

sido interpretado de varios modos –como símbolo del pueblo español, como alegoría de la barbarie franquista, como referencia al artista mismo, entre otras lecturas–. El resto de las figuras también poseen múltiples significados, pero aun así retienen cargas emocionalmente estables. Todas, de una u otra manera, aportan al sentido trágico y devastador de la injusticia social.

Lo que a primera vista parece una composición meramente espontánea y arbitraria, en *Guernica* es un arreglo visual estructurado sobre la base de un triángulo. Al centro de él vemos la figura de un caballo que relincha mientras parece intentar escapar la violencia a su alrededor. Debajo del caballo yace el cuerpo sin vida de un guerrero caído quien aún sostiene en su puño una espada quebrada. Al otro extremo del triángulo, se aprecia la figura de una mujer alzando su cuerpo hacia adelante, mientras dirige su mirada en la dirección de dos luces que alumbran la penosa escena. Una de estas luces es una ampolleta eléctrica que representa el mundo moderno de la tecnología, incluyendo las nuevas tecnologías de la guerra y el combate. La otra es una lámpara a gas sujeta por una mujer asomada desde una ventana. Si bien la potencia de esta luz no se asemeja al foco brillante y desapacible de la ampolleta, la lámpara representa la esperanza y el sentir del pueblo. El costado izquierdo de la composición nos revela la figura de otra mujer quien sujeta el cuerpo sin vida de su bebé. Sus rasgos se ven distorsionados por la angustia y sufrimiento. Estas dos figuras se asemejan a imágenes religiosas de la Virgen María, lamentando la muerte de su hijo Jesucristo. Esta referencia a las tradiciones pictóricas judeocristianas sugiere una correlación entre la tragedia bíblica y la más actual de *Guernica*. Picasso, así, eleva a dimensión histórica lo que vivía España en los años treinta. En el costado derecho del cuadro vemos una imagen igualmente horrorosa, de una mujer cuyo cuerpo se consume en llamas. Su expresión es de un dolor impensable. Esta figura ciertamente representa la barbarie individual que vivió la población de *Guernica*, pero también alegoriza la trágica condición humana que conlleva la represión militar.

*Guernica* fue exhibida por primera vez en el Pabellón de España durante la Exposición Internacional de París en 1937, a pocos meses de ser terminada. Después de eso, según lo señala Víctor Nieto Alcaide, «la obra no sólo no perdió su vigencia, sino que fue aumentando con el paso del tiempo» (15). Además, las múltiples interpretaciones, resignificaciones y reproducciones de *Guernica* la han convertido en una de las obras más famosas del arte europeo en el siglo veinte. El Museo Reina Sofía, en donde se encuentra *Guernica* actualmente, montó la exhibición y plataforma virtual llamada *Repensar Guernica*, en la que se considera el impacto de esta pintura a través de la historia. Entre los archivos de *Repensar Guernica* se encuentra precisamente una reproducción de *18 de octubre* de Kastro. Es así como la obra del grafitero chileno forma parte de una mitología política y visual que Picasso inició en 1937, y que continúa hasta el día de hoy.

## El canon cuestionado y revisitado

Desde distintos formatos y lugares, el arte contemporáneo ha cuestionado el concepto de *obra* propio de la historia del arte. Respecto a este artículo, resulta pertinente vislumbrar de qué manera conceptos como el citado y el *espacio del museo* han sido tensionados y releídos por el denominado *arte urbano* o *callejero*.

### **Arte en flujo: la obra abandona el museo**

El cuestionamiento hacia el museo como «el» lugar del arte por excelencia no es nuevo. Jean-Louis Déotte ha comentado que el museo «es un dispositivo que inventa el arte en el sentido moderno de la estética» (69). Hace casi 100 años, fundamentalmente desde las vanguardias, comienza un movimiento en contra de los museos y en general hacia la idea de la «preservación artística» (Groys 9). La pregunta que surge es «¿por qué se privilegian ciertas cosas [...] mientras se dejan otras cosas libradas al poder destructor del tiempo, y a nadie le importa que eventualmente desaparezcan?» (9). Pensar que lo del pasado es, de suyo, más valioso que lo actual, es al menos una idea cuestionable y es desde ahí donde ciertos movimientos y artistas toman partido para cuestionar la conservación artística en el museo y que ciertas obras, por pertenecer a un pasado glorioso o épocas específicas, tengan un valor en sí. Es más, Déotte sugiere que el museo es un lugar donde los objetos coleccionados asumen un discurso de universalidad: «El poder del museo es tal, como el del patrimonio, que trae consigo mismo todas las obras, incluyendo a los artefactos [...] dentro del círculo de la inclusión universal» (77). La idea de universalidad que entabla el museo incita al espectador a que piense que cada obra en su colección posee un valor innato. Este valor cultural y artístico por lo general no se cuestiona, sino que se acepta como universal a través de un acuerdo implícito entre el público y el museo.

Cabe indicar que el museo trae consigo una historia que lo vincula con la producción del conocimiento desde el punto de vista del poder. Este poder se ejerce a través de lo que Tony Bennett llama el «complejo expositivo», que está compuesto de una red de museos y galerías (por lo general en el mundo occidental) que promueven conocimientos hegemónicos. Este complejo se define además por la capacidad de «organizar y coordinar el orden de las cosas y de producir un espacio para el público en relación con ese orden» (31). Es más, el complejo expositivo, Bennett nos aclara, «provee nuevos instrumentos para la regulación moral y cultural de las clases obreras» (37). Esta crítica presenta al museo como parte de un sistema social que estructura y ordena relaciones entre objetos y personas de acuerdo con los intereses del poder institucional.

Tal crítica es solo el comienzo de un movimiento mayor y que trae otros cuestionamientos que desbordan la preservación museal. Como señala Groys, entregar las obras al flujo del tiempo conduce a preguntas más radicales: «¿podemos seguir hablando de arte si el destino de la obra de arte no difiere del destino del resto de las

cosas ordinarias?» (10). De ahí el concepto de «arte fluido» o «arte en flujo», pues tanto las obras como el resto de los objetos cotidianos están en permanente circulación y movimiento, lo que implica también su desaparición.

Tal concepción del arte en flujo permanente se contradice con el propósito propiamente moderno de lo artístico: *detener* el tiempo (Groys 10-11). De allí que este tipo de relación con el tiempo de lo artístico calce con la idea del museo: «El museo prometía una eternidad materialista asegurada no de manera ontológica sino política y económicamente» (10-11). Sin embargo, y como ya se ha planteado, tal promesa durante el siglo xx entra en crisis a partir de la reflexión metaartística, esto es, el arte replanteándose a sí misma desde sus propios fundamentos. Incluso, el propio museo tampoco ha salido indemne de esta concepción *líquida* de la obra, siendo ya no más el espacio consagrado para el coleccionismo de las obras, sino más bien un lugar-escenario de diversos proyectos, muchos de ellos temporales y en permanente movimiento (10-11). Andreas Huyssen ha observado que desde «los años sesenta, las actividades artísticas se han vuelto mucho más difusas y difíciles de contener dentro de categorías prudentes o dentro de instituciones estables tales como la academia, el museo o inclusive la red de galerías establecidas» (219). El museo ya no es más el lugar ideal de la contemplación y meditación, o si lo es, también resulta ser muchas otras cosas más.

Y es que el arte contemporáneo ya no lucha *contra* el tiempo, sino más bien colabora con él; no *produce* obras, sino más bien eventos, performances, instalaciones (Groys 12). Sobre ello se documenta, narra, referencia, mas no se preserva ni se contempla: en definitiva, lo que abunda es información sobre acontecimientos de arte (12). No sin cierta paradoja, lo que en su momento fue canon y ocupó un lugar central, llámese el sistema del arte tradicional y su producción estética, hoy se ha vuelto marginal. En cambio, lo que hoy tiene verdadero impacto en las audiencias es la información sobre el arte, que al volverse líquido y en movimiento, puede alcanzar públicos insospechados respecto a los que podrían visitar presencialmente la obra (14). El arte en flujo es lo mejor documentado en la actualidad y tal flujo de información es lo que circula, no las obras del arte que el museo conservaba o aún conserva.

Sin duda que la presencia y masificación de Internet se ha convertido en un factor clave, puesto que la documentación sobre arte es más accesible que cualquier otro tipo de archivo (Groys 15). «Los límites entre las bellas artes y la cultura masiva se han vuelto cada vez más imperceptibles,» nos comenta Huyssen, «y deberíamos comenzar a ver ese proceso como uno de oportunidades en lugar de lamentar la pérdida de calidad y la falta de valor» (ix). De cierta forma, el arte «no predice el futuro, sino que demuestra, en cambio, el carácter transitorio del presente y, así, abre el camino a lo nuevo» (Groys 15). Así, el arte en flujo lleva en sí misma la posibilidad de crear su propia tradición. Y es que la obra, como canónicamente fue considerada, está destinada a desaparecer, no así la información que puede producirse y circular sobre la misma (20). Tal motivo, el de un arte que entra en flujo al volver fluida su forma, es el principal motor de las revoluciones artísticas del siglo xx en adelante (21).

## La obra se hace cargo del contexto

A partir de los desarrollos y propuestas artísticas del siglo xx, una de las inquietudes principales fue revivir la consabida relación entre «arte» y «vida» o, de otro modo, de qué forma las propuestas artísticas se hacen cargo del contexto en el que surgen y no quedan ensimismadas en «el limbo de lo artístico». Según Paul Ardenne, «se trata de que la creación, como prioridad, se haga cargo de la realidad» (11).

La obra se inserta en un mundo con coordenadas concretas y particulares, de tal forma que en algún momento la propuesta artística debe vérselas con las condiciones materiales que la hicieron posible (Ardenne 11). Alineada con los planteamientos vanguardistas, se trata de hacer «un arte en desfase y de efectos inesperados que llega a remover la realidad» (11), desafiando e incomodando al contexto. De ahí que surgieran prácticas que buscarán la presentación antes que la representación y la intervención en el *aquí y ahora* (11).

De esta manera, en un acto de territorialización, «el artista baja al ruedo: se apodera de la calle, de la fábrica, de la oficina» (Ardenne 13). Es en ese plano que se da la compleja relación entre contexto y obras, donde el «conjunto de circunstancias en las cuales se inserta un hecho» están en situación de interacción con todas las creaciones y que «tejen con la realidad» (14-15). Así, el arte se encarna enriquecido con el contacto del mundo, asumiendo las circunstancias que hacen su propia historia (14-15).

Se trata entonces de «abolir las barreras espacio-temporales entre creación y percepción de las obras» y de acortar la brecha entre artista y público (Ardenne 14). El artista se transforma en actor, personalidad activista y crítica, y cuya posición se requiere «comprometida, perturbadora y vigilante» (16). Sacando a la obra del museo, esta ya no aparece como exclusiva de este espacio y puede adherirse al mundo, a sus sobresaltos, ocupar los lugares más diversos, «ofreciendo al espectador una experiencia sensible original» (22).

El arte contextual revisitará el enfoque de lo sensible, añadiéndole la otredad corporal: «un cuerpo en presencia de otros cuerpos, siempre deseoso de una relación en directo» (Ardenne 24). A la vez, tales propuestas operarán sobre un doble registro: implicándose, pero, a la vez, ejerciendo la crítica (25). Y es que «el arte no consiste solamente en la fabricación de objetos para colocar en galerías [...] puede existir con lo que está situado fuera de la galería una relación artística que es importantísimo explorar» (27). Se trastoca así la relación entre «arte» y «público», sobrepasando la mera contemplación pasiva de las obras y replanteando la noción de «arte público» (45).

Expresiones como los grafiti y murales terminan siendo reposicionamientos de la creación, mostrándonos que otras experiencias de los espacios es posible (Ardenne 53). Tal reposicionamiento resulta también político pues «está confrontado, inmediatamente, con otra autoridad, la del poder público instituido [...] de este encuentro derivan una inevitable tensión y esta constatación: las relaciones [...] entre el artista y

el poder político, tienen todas las oportunidades de convertirse en imposibles» (54). El artista, que interviene la urbe desde lo extrainstitucional, no espera que se le ceda un lugar de lo público (55).

Como tales expresiones no están destinadas a perdurar, la reposición le otorga al artista «la posibilidad de organizar la presentación de su obra según sus propios criterios» (Ardenne 58). El espacio público aparece como un territorio en disputa, donde se cruzan distintos poderes y energías, sin detenerse ni controlarse. De ahí es que haya que destacar su carácter de efímero (58). Con esto se hace evidente el que

la ciudad [...] tiene un fuerte poder de atracción estética [...] lugar de una actividad continua, rutinaria o impulsiva [...] También es el espacio público por excelencia, lugar del intercambio, del encuentro: del arte con un público, en contacto directo; del artista con el otro, en los términos de una proximidad que puede adoptar varias formas (Ardenne 59).

Por consiguiente, el arte contextual añade una dimensión material a lo urbano y se inscribe en una relación encarnada, viviendo la ciudad y no meramente representándola (Ardenne 60). La ciudad aparece en tanto realidad *maleable*, la que mediante signos escritos puede interrumpir, aunque sea brevemente, la colonización del espacio urbano (67).

## Arte urbano, arte de la calle: algunas consideraciones

El concepto que se maneja de «arte» dentro del ámbito de la cultura occidental muchas veces dista del que se considera en otras culturas o momentos históricos de nuestra civilización (Fernández Arenas y Torrijos 7). Desde el Renacimiento en adelante, hay una diversidad de expresiones artísticas denominadas «arte» que lo son tal mientras sean admitidas por una determinada teoría, normativa o reflexión canónica (7). En tanto,

los demás objetos, que no estén directamente originados por las llamadas artes mayores [...] son considerados como artes menores, como objetos estéticos o artes ornamentales y decorativas. Los primeros pueden entrar directamente a formar parte de una colección o museo; los segundos sólo como algo complementario y de rango secundario [...] ya que los demás fenómenos con vida fugaz y efímera no son coleccionables (Fernández Arenas y Torrijos 7)

Tal apreciación ha sido consolidada por el veredicto de academias, salas de exhibición, la misma crítica de arte, los museos y la historia del arte (Fernández Arenas y Torrijos 7). De esta manera, nace la concepción del «valor artístico como algo inherente y propio de los mismos objetos. Es entender el arte por el arte» (8). Al mismo tiempo, se concibe como un «producto libre que debe confrontarse entre entendidos y compradores (críticos y marchantes) [...] (lo que origina) el arte como



mercancía» (8). Así, nacen conceptos como la enseñanza, el comercio, la conservación e, incluso, la ciencia relacionados con el arte, desde principalmente los campos de la metafísica (estética) y la historia (como historia del arte) (8). Ocurre entonces la escisión de los mundos:

por un lado [...] la actividad fabricante de las cosas que cubren las necesidades vitales, trabajo, ciencia y técnica, y por el otro el amplio mundo de la creatividad artística que en términos genéricos llamamos arte. Pero entre estos dos mundos queda una serie de fenómenos o hechos que no están claramente incluidos [...] al tener carácter efímero, fugaz, fungible [...] arte es lo coleccionable y museable, lo perenne; lo efímero, que no es coleccionable y museable, es otra cosa (9).

De esta manera, el arte ya no aparece como mera realidad objetiva, una materia de formas y colores conservables, sino más bien «un proceso configurante de una realidad que se consume cuando se consume y recrea, consumiéndola de nuevo, porque se transforma con el tiempo, ya que incluso le hace cambiar su significado» (Fernández Arenas y Torrijos 9). La obra se transforma entonces en «el medio de interacción entre ella y su receptor» (9). El arte se constituye así en un proceso complejo, donde los objetos artísticos son consumidos en experiencias comunicativas que se acaban cuando la obra se agota y que no son susceptibles de coleccionarse en un museo (9).

Esto nos conduce a un fundamento epistémico del propio arte, al poder afirmar a partir de este tipo de experiencias que «todo arte es en principio efímero [...] deja de ser arte cuando se ha consumido o ha perdido la función que cumplía» (Fernández Arenas y Torrijos 10). A la vez, podemos incorporar el concepto de «consumo estético», donde los elementos se organizan a partir de los mundos simbólicos de cada cultura. Tales organizaciones se dan en las dimensiones de tiempo, espacio, rito y espectador (10), lo que lleva a estudiar el arte como un todo integrado. El espacio urbano entonces, escenario del arte denominado «callejero», podemos considerarlo como «arte de relación [...] un paradigma de arte efímero que exige una percepción serial por la complejidad de espacios públicos, espacios privados y espacios restringidos» (12), transformando el espacio físico urbano en lugar de y para lo estético.

## El uso estético del espacio

Toda actividad cultural necesita del espacio, y utilizarlo estéticamente es específicamente humano (Fernández Arenas y Torrijos 17). Básicamente, «una actividad que consiste en transformar materiales mediante una actitud creativa y poblar el entorno con signos cuya misión final es comunicar, mediante un repertorio simbólico, la descripción que de la realidad se hace cada comunidad» (17). De esta manera, no hay espacio transformado separado de la vivencia del tiempo ni tampoco hay creación que no participe en una representación de la cultura (18). Específicamente, un «arte del espacio» es

«una aproximación a otra forma de entender y comprender el arte, caracterizada por su particularidad de poner el énfasis en la interrelación de los elementos más que en los elementos considerados de forma aislada, en el rol que juega cada obra dentro del contexto» (Fernández Arenas y Torrijos 19). De acá podemos deducir que nunca el espacio es *natural*, sino que siempre será de una u otra forma espacio *transformado* (21). En esta línea, hay una serie de acontecimientos que afectan a la percepción del que pasea por la ciudad en su recorrido espacio-temporal (24). Así, «la estética espacial posee su carga ideológica en relación con la comunidad que lo utilice, cómo y con qué finalidad ritual lo haga [...] una unidad estética que represente el universo simbólico de esa comunidad» (25-26).

En este sentido, el espacio más característico y donde las producciones culturales alcanzan mayor complejidad es la ciudad, actuando a manera de «macroespacio contenedor» y siendo el lugar de la transformación por excelencia (Fernández Arenas y Torrijos 26-27). Resulta interesante, por lo demás, darse cuenta de que esta ciudad viva termina siendo otra forma de comprender las denominadas *artes del espacio* (29). Debemos tener en cuenta que «toda obra de arte espacial es una producción conjunta en la que objetos y actividades se conjugan para dar lugar a una obra que supera la suma de sus significados» (31). Así, todo en la ciudad propone el acceso a la obra de arte por la vía de la conjunción, lo diverso, lo multidisciplinar (31), siendo muchas veces la creación de un artista que no es único. Hay que contar además con «el habitante de la ciudad, transformado por su condición de *observador participante*, en creador y objeto de parte de esa estética» (32).

El espacio público para el habitante de la ciudad puede ser utilizado en el amplio margen de acción que limitan ciertas reglas básicas de convivencia urbana, no existiendo restricción para el paso ni las visitas (como sí ocurre en el museo) (Fernández Arenas y Torrijos 35). Es por ello que

los grupos alejados del poder –y por tanto excluidos de la creación de obras sofisticadas y a gran escala– no renunciarán tampoco a la expresión estética [...] aunque hayan de recurrir a técnicas más simples [...] murales [...] los graffiti y, en última instancia, la transformación del propio cuerpo [...] que llega en algunos casos a constituirse en obra de arte móvil (39).

La ciudad produce tal cantidad de información, dispareja y compleja a la vez, que sus habitantes se encuentran siempre en continuo *reciclaje* para poder seguir integrados a la realidad urbana que los rodea (Fernández Arenas y Torrijos 62). A la luz de esto, se vuelve visible la relación del arte con las distintas formas del poder: «La teoría del “arte por el arte” es un absurdo sin ninguna relación con la realidad: no existe ninguna forma de arte, que aspire a su reconocimiento, que no implique la expresión formal de una comunidad que pretende detentar una determinada forma de poder» (67).

## Algunas consideraciones sobre el arte callejero chileno

A partir de la realidad urbana segregada de la mayoría de las metrópolis contemporáneas, se observa la formación de identidades urbanas marginales que se expresan estéticamente:

hay sectores que no se sienten representados ni incluidos [...] en los barrios más vulnerables y alejados del centro, se ha venido gestando [...] una identidad diferente, fuertemente vinculada con el territorio y marcada por una sensación de descontento, que se traducirá paulatinamente en expresiones artísticas de rebeldía, prácticas contraculturales y manifestaciones de protesta contra un sistema que no los toma en cuenta (Aguilera y Espinoza 11).

De esta manera, el desarrollo de un arte urbano o callejero se transforma en una forma de *arrebatarse* espacios dentro de la propia ciudad (Aguilera y Espinoza 15).

Al momento de hablar sobre arte callejero, resulta inevitable la referencia al contexto sociopolítico del Chile posdictadura de inicios de la década del 90 y de qué manera este tipo de expresiones adquieren especial notoriedad y desarrollo:

Tras casi dos décadas de dictadura, el país comienza a recomponerse y las expresiones urbanas más alejadas de la elite y el *mainstream* encuentran canales de difusión accesibles y masivos. El arte callejero resulta un medio de comunicación más certero y directo para expresar el descontento de jóvenes que crecieron sintiéndose silenciados y quienes no vieron llegar la alegría prometida con el retorno de la democracia (Aguilera y Espinoza 15).

Sumado a lo anterior, no puede dejarse fuera la *herencia* que constituyó el muralismo político chileno de la década del 60 y antes del fin de la Unidad Popular, el que se reconfigura como disidencia durante la década del 80. Así, se confirma el sello de resistencia que tuvo y que aún conserva la pintura muralista (Aguilera y Espinoza 17).

En un intento por bosquejar lo que sería «una historia de la pintura mural en Chile», es claro que «La pintura callejera [...] ha sido usada como propaganda política desde 1963 [...] El primer mural propiamente propagandístico fue pro Allende, pintado en julio de 1963 en la avenida España, entre Valparaíso y Viña del Mar [...] Los primeros murales políticos en Santiago son de comienzos de 1964» (Palmer 9). Junto con ello, y que ha permanecido como sello de este tipo de trabajos, la durabilidad no era su último objetivo, todas estaban hechas para *no perdurar* (9).

Se mencionó el legado de las «brigadas» como hito fundamental de la historia del muralismo y el arte urbano en Chile, las que, anteriores a las elecciones presidenciales de 1970, organizan a comunistas y socialistas apoyando a sus respectivos candidatos, directo y que constituyó la formación de un lenguaje visual, aún reconocible hasta hoy (Palmer 11):

Las brigadas fueron grupos que participaron, desde el rayado de muros, en la propagación de actividades e ideas políticas. Se trataba por ejemplo de escribir

nombres de eventuales candidatos o *slogans* alusivos a sus propuestas, o también dibujar ciertas imágenes-signos que caracterizaban una idea de proposición ideológica (Rodríguez-Plaza 17).

Guisela Latorre documenta la historia de la Brigada Ramona Parra (BRP) y la Brigada Chacón (BC) en su libro *Democracy on the Wall (Democracia sobre el muro)* e indica que la BRP estaba vinculada a las Juventudes Comunistas (JJ. CC.) mientras que la BC se adhiere al Partido Comunista y a la campaña electoral del senador Volodia Teitelboim (28). Tales alianzas demuestran la relación íntima que ha existido entre el arte callejero y la política chilena. Las obras de las brigadas además abarcaron gran parte del territorio (desde Arica a Punta Arenas), y el mural más famoso es *El primer gol del pueblo chileno*, en la piscina municipal de la comuna de La Granja, diseñado por Roberto Matta y ejecutado por miembros de las BRP» (Palmer 12).

Deben señalarse las múltiples influencias culturales que absorbieron estos grupos, especialmente a nivel visual, aun desde facciones ideológicamente opuestas en ese momento: «Las imágenes de las BRP estaban abiertas a la cultura pop [...] la gráfica del disco *Yellow Submarine* de los Beatles [...] las imágenes propias de la música popular en Chile [...] las carátulas de Vicente Larrea para los discos de la Nueva Canción Chilena [...] la canción de protesta en La Habana, año 1967 [...] el Festival de Woodstock de 1969» (Palmer 12-13). Será a partir de 1973 y los años que siguen cuando el muralismo callejero se transforma en *extraoficial*, ajeno a cualquier tipo de escuela o instrucción formal (14).

Hacia fines de los años 80, y tratando de realizar un continuo, «la propaganda de estos colectivos (las brigadas apoyando la campaña del NO) estimuló una nueva ola de arte callejero: algunos protagonistas consagrados del grafiti chileno de hoy iniciaron sus actividades en los 80» (Palmer 15). Junto con ello, y ya en la década del 90, aparece la figura del «Museo a Cielo Abierto», que provoca adhesiones no oficiales y donde podemos destacar el hecho de que la mayoría de los murales más novedosos y creativamente interesantes ya no son encargos desde entes oficiales (Gobierno u otros) (16).

Terminada la dictadura, aparece otro grupo en escena: «grupos de artistas callejeros comenzaron a trabajar en Santiago... A diferencia de los murales políticos entre los 60 y 80 [...] se conformaba con llegar sólo al público hiphopero» (Palmer 16), asumiendo al grafiti como «el arte del Tercer Mundo» (frase del grafitero paulista Vitche). Así, el grafiti es «protesta», una de las maneras más populares y enérgicas de expresar la frustración juvenil ante el periodo de transición política en Chile de los años 90 (16). Tratando de establecer cierta continuidad, cabe decir que «muchos artistas grafiteros hip hop guardaban en su memoria las pinturas antipinochetistas que vieron durante su infancia. Esto acentuó la dimensión social de sus creaciones» (16), heredando roles asignados a la manera como ocurría con las brigadas muralistas de los años 60 y 70. Así, se pueden encontrar un hilo de continuidad visual que va desde los años 60 hasta nuestros días: «paralelos y conexiones entre el arte muralista populista de los años 70

y el de la posdictadura [...] el imaginario compuesto por Vicente Larrea en carátulas de discos [...] y el imaginario pro mapuche en su conflicto actual» (13).

Resulta importante señalar que «el arte callejero latinoamericano ha sido reconocido desde hace un tiempo en el mundo y Chile figura constantemente en panorámicas del muralismo y grafiti de América Latina y otros continentes» (Palmer 7), donde São Paulo y Santiago de Chile son dos de las capitales mundiales más importantes del grafiti (7). Dentro del panorama actual, podemos afirmar que: «En el Chile contemporáneo, la tradición latinoamericana de “arte para todos” confluye en la actitud rebelde del grafiti mundial: el resultado es la multiplicación de un *Street art* accesible» (7). Otro aspecto que destacar es lo que señala Rodríguez Plaza en *Pintura callejera chilena*, al vincular la pintura callejera chilena con cierto imaginario ciudadano que podemos reconocer como característico de nuestras urbes:

[la pintura callejera chilena] la amplitud y multiplicidad que adquiere en los medios poblacionales y políticos en los que suele ocurrir, sin olvidar, por cierto, el hecho de su connaturalidad urbana [...] sin ella, quizás la imaginación ciudadana chilena no existiría en las formas que existe. Si el Chile contemporáneo es visto de una determinada manera es, en parte, debido a estas visualidades callejeras (Palmer 10).

## Replanteando el concepto de obra: el arte *poshistórico*

Si se busca un sello de las búsquedas artísticas del siglo xx y la actualidad, podríamos decir que sería el de «descanonizar el canon». Esto es, las obras no solo están para ser contempladas, sino que también para entablar un diálogo con ellas, lo que puede pasar a ser también intervención, replanteamiento, relecturas, etcétera.

En esta línea, un autor como Danto sostiene que el arte contemporáneo no realiza un alegato «contra» el arte que lo antecedió. El gesto contemporáneo es más bien disponer de este pasado para el uso que los artistas quieran darle. Donde el artista de nuestro tiempo no llega es al «espíritu» con que el arte tradicional fue creado, lo que se vincula con el desarraigo propio de las expresiones actuales (27-28). De alguna forma se ha llegado a una situación límite, donde el propio arte ha excedido sus propias limitaciones, ante lo cual le quedan dos alternativas: no calzar con el relato histórico-artístico o realizar un gesto de «regresión» hacia lo anterior (31).

La postura actual es que cualquier obra que se hubiese hecho antes es factible de volver a realizarse, resultando lo que Danto denomina «arte posthistórico» (34). Ante la inexistencia del «linde de la historia», vigente hasta el siglo xx, pareciera que todo estuviese permitido si es que de arte se trata (35).

En términos artísticos, «todo se vuelve posible», susceptible de *ser* arte. Es debido a esta falta de estructura de la situación que aparece la imposibilidad de un «relato legitimador» al respecto (Danto 136). Si todo es posible, no hay futuro determinado,

como tampoco nada se vuelve necesario ni inevitable, pues la obra de arte ya no «tiene que ser» de ninguna manera en especial (147, 149-150). El arte se ha vuelto, fundamentalmente, *contingencia*: no es necesaria ni imposible. Es tan amplio el repertorio de elecciones artísticas que preceptos como el de la no contaminación de los géneros ni los medios ya no cumplen cometido en específico (195). Estamos ante el mundo donde «todo vale» (196).

## Pintura callejera chilena: revisitando los cánones

¿Podemos hablar de una «tradición chilena del arte callejero», propiamente tal? Algunos sostienen que no puede hablarse de una «historia del muralismo chileno» propiamente tal, pues lo que tenemos son obras y autores puntuales. Lo anterior viene dado, entre otros factores, desde una planificación urbana que no ha sido pensada otorgando un espacio para el arte callejero. En este sentido, ¿qué ocurre propiamente con el grafiti, el que surge desde los márgenes, tensionando permanentemente la vieja dicotomía centro-periferia? Posiblemente no podemos hablar de una *historia* como tal, pero sí de un cierto itinerario o relato interrumpido, que se inicia con las y los jóvenes de las poblaciones marginales escuchando *break dance* y rap a fines de los años 80, cultura que se masifica a partir de los años 90. Latorre observa que el grafiti de esa época se caracteriza por una síntesis entre lo individual y lo colectivo:

Para muchos practicantes [en Chile], hacer grafiti era parte de un proceso identitario altamente individualizado, un proceso que les permitió resolver un estilo propio que los distinguiera de los demás. Sin embargo, el hecho de que este proceso necesitaba ocurrir dentro de la cultura colectiva del hip-hop indicaba que estos artistas emergentes buscaban conectarse con una comunidad más amplia (107).

Esta corriente individual y colectiva del hip hop se desarrolla significativamente durante esta década, con grupos musicales emblemáticos como Tiro de Gracia, La Pozze Latina y otros, alimentando este desarrollo visual de un estilo que seguía derroteros propios. Patricio Rodríguez-Plaza se refiere a esta etapa como el momento en que «el restablecimiento y asentamiento de la democracia en la cual Chile se debate, no obstante, entre la recuperación de una memoria y espacios de libertad y los lastres de marcas y cambios producidos en las etapas precedentes» (14). Ya para la década del 2000 tenemos la «explosión» y desmembramiento del movimiento en muchos grupos y regiones del país, sea en estéticas, temáticas y propuestas.

En términos de lo que nos interesa, ¿ha habido cuestionamientos o relecturas de obras de arte consideradas canónicas? El trabajo de Pixel Art podría ser un ejemplo de ello. Este artista ha trabajado, fundamentalmente, con retratos canónicos de personajes del arte y la cultura universal (Beethoven, Salvador Dalí, Vincent Van Gogh, Pablo Neruda, Nicanor Parra). Vemos en esta obra una relectura de cierto imaginario cultural

occidental que a través de la técnica del «pixel» expresa la fragmentariedad de tales figuras en el mundo líquido y acelerado en que vivimos hoy. Esto se complementa con que las obras tengan códigos QR para ser leídas desde el teléfono móvil del espectador. Una posible interrogante que nos plantea Pixel Art es de qué manera figuras canónicas de la cultura de Occidente se han «pixelado» con los tiempos que corren, a pesar de seguir siendo reconocibles y considerados como referentes

### **Caso Guernica chileno de Kastro. Análisis simbólico-político-contextual**

En la obra *18 de octubre* Kastro nos muestra la agitación política, pero también el imaginario cultural que surgió a raíz del estallido social. Aprovechándose de la elasticidad iconográfica y de la popularidad de *Guernica*, el artista replica la composición general del cuadro original, pero transforma de manera radical y estratégica los diferentes personajes y figuras que viven en el cuadro de Picasso. Se trata de una apropiación artística que remodela, resignifica y actualiza el lenguaje de Picasso, lo que lleva a la creación de un vocabulario que en sí se torna único y distintivo. Según Justin Clemens y Dominic Pettman, la «apropiación rompe con la tradición para hacernos pensar otra vez sobre la tradición. La apropiación por lo tanto pone en evidencia la relación de una obra hacia otras dentro de la tradición, esto con el fin de cuestionar el significado, estatus y límites de la tradición misma» (26). No cabe duda de que la impronta contestataria de Picasso es reconocida y celebrada por Kastro, pero a la vez también resulta subvertida e inclusive cuestionada por el artista que busca resaltar lo específico del contexto chileno. Terri Gordon-Zolov y Eric Zolov nos explican que la «adaptación de Kastro retiene el estilo áspero y cubista del original. Las caras están distorsionadas, los cuerpos se ven desmembrados y las expresiones son cómicas y grotescas» (270).

Dentro del marco-estructura dado por el cuadro de Picasso aparecen ciertos referentes del imaginario cultural chileno: «LIDER», cadena de supermercados saqueada durante el estallido; la estación Metro «Baquedano», epicentro de las movilizaciones y manifestaciones en lo que antes se conocía como «Plaza Italia» y después rebautizada «Plaza Dignidad»; el «Perro Matapacos»; las cacerolas resignificadas, pues si en un momento fueron símbolo de la queja de sector de la sociedad chilena en oposición al Gobierno de Allende, ahora, las mismas cacerolas sonaban para protestar contra el Gobierno de Piñera; la bandera chilena negra; las citas a lo «alienígena»; frases que quedaron de esos días como «Renuncia Piñera» o «Evade»; las Fuerzas Especiales de Carabineros; perdigones y balazos que cegaron y mataron gente.

Los referentes al estallido aparecen en la obra a través de un proceso de transformación que se desenvuelve en la vía pública santiaguina. La iconografía de Picasso se transforma en el imaginario chileno del estallido y la realidad chilena se convierte en

un paisaje distópico y cubista. Vemos en *18 de octubre* que la figura de la madre con su hijo muerto que aparece en *Guernica* es ahora la propia Cecilia Morel, esposa de Piñera y primera dama, quien sujeta en sus brazos la figura de un extraterrestre. La ya mencionada referencia a lo «alienígena» alude a un audio filtrado en el que la ex primera dama se refiere a los manifestantes del estallido como una «invasión extranjera, alienígena». Lo que en *Guernica* eran figuras trágicas y penosas, en *18 de octubre* se convierten en personajes ridículos dentro de una sátira absurda. Lo absurdo, parece insinuar Kastro, son las respuestas del Gobierno ante el descontento masivo del pueblo. Esta sátira visual se extiende a la figura del mismo Piñera, quien aparece en el lugar del minotauro del cuadro original. En vez de ser la figura emblemática del pintor español, el exmandatario posee las facciones de un pez piraña, referencia al apodo que se le otorgó durante su último mandato. Lo que se denuncia es la completa indiferencia de Piñera ante hechos de violencia e injusticia que se muestran en este mural. Entre ellos está la muerte de Daniela Carrasco, la «Mimo», cuyo cuerpo toma el lugar del guerrero caído de Picasso en *Guernica*. Carrasco trabajaba como mimo en las calles de Santiago. El 20 de octubre de 2019 fue detenida por Carabineros y luego encontrada muerta, colgada por el cuello de una reja. Según reportes oficiales, Carrasco murió a raíz de un suicidio, pero algunos grupos alegan que ella mostraba indicios de tortura y violencia sexual, y apuntan a Carabineros como los posibles responsables. Kastro representa a la mimo como una mártir del estallido, merecedora del homenaje público que se le concede en el grafiti mural.

A diferencia de Picasso, Kastro presta atención a historias específicas. Los elementos reconocibles e identificables para un público que vivió el estallido son clave en esta obra. El artista se asegura de que no quepa duda de que este grafiti mural documenta los hechos ocurridos en octubre de 2019. Por ejemplo, al costado derecho de la composición vemos un torniquete con el número 30. Esta simple imagen es una clara alusión al alza de precios en el transporte público que gatilló las protestas iniciales del estallido, en las que grupos grandes de manifestantes, muchos de ellos escolares, saltaron los torniquetes del metro para evadir el pago del pasaje. El lema «No son 30 pesos, son 30 años» nació en oposición al sistema económico neoliberal que rige en el país desde la vuelta a la democracia. Dos figuras femeninas imponentes flanquean el torniquete, figuras que se derivan de la iconografía picassiana de *Guernica*. Para Picasso, estas dos mujeres representan alegorías de resistencia ante la injusticia social. Kastro les otorga la misma carga simbólica, pero le agrega lo específico del estallido social. Ambas mujeres no solamente sujetan cacerolas, sino que también muestran sus rostros con lesiones oculares, un trágico referente a la brutal respuesta del Gobierno, cuyas fuerzas dispararon balas y perdigones en contra de la gente. Detrás de estas mujeres heroicas se detectan las ya mencionadas inscripciones «Renuncia Piñera» y «Evade». Kastro incluye estas frases como un reconocimiento hacia las consignas políticas que definieron el estallido, pero también como un hincapié hacia la proliferación de grafiti en las calles durante la rebelión de octubre. Vemos entonces cómo el artista usa la



propia herramienta del grafiti para destacar la importancia del arte callejero dentro de los movimientos sociales chilenos. El «rayado» público tomó un rol protagónico dentro de las movilizaciones políticas de aquel momento y Kastro lo documenta como un hito significativo del estallido.

Lo desordenado y caótico del cuadro ayudan a reflejar el clima y el estado emocional que muchos vivimos en Chile durante los días de octubre. Se vivía una situación de incertidumbre, donde de lado y lado podía ocurrir lo inesperado. Así, la «revuelta» del Guernica picassiano es, de alguna manera también, la revuelta del octubre chileno de 2019.

Cabe destacar además el carácter *móvil* que presenta el cuadro, lo que sintoniza muy bien con las movilizaciones de aquellos días. Lo que estaba ocurriendo, todos los días, era algo distinto, que estaba en movimiento y que no se iba a detener. Proceso que puede haber quedado «detenido» con la pandemia de 2020, pero que no se detendrá y tomará distintas formas y expresiones en el porvenir.<sup>1</sup>

## Coda: El Guernica chileno como «portada» del Museo del Estallido Social

Finalmente, nos preguntamos: ¿qué ocurre cuando un movimiento social, eminentemente callejero y, por ende, efímero, se traslada al espacio del museo? Puede argumentarse que de ese movimiento social destila una cierta «materialidad», objetual y visual, que configura el citado espacio. Mas, ¿no constituye un contrasentido el llevar tales materialidades a una sala de exposición? ¿Tienen sentido al ser descontextualizadas y quedar como «piezas de museo» de un determinado tiempo y lugar?

Además de lo anterior: ¿qué papel juega entonces el trabajo de Kastro como «portada» del Museo del Estallido Social? ¿Se encuentran ambas producciones en un mismo nivel? ¿No podría constituirse uno, el mural como genuina expresión del arte callejero y que expresa una inquietud popular a través de una relectura de una obra de arte canónica, como una interpelación del otro, el estallido social convertido en museo?

Es así cómo se crea un diálogo entre el grafiti mural de Kastro y el Museo del Estallido Social. El muro funciona como un umbral que introduce a las y los visitantes/transeúntes a la colección de imágenes, sonidos y documentos que se archivan dentro del museo. Dada la cultura del olvido que muchas veces busca borrar la historia de movimientos sociales, los gestores de este museo aspiran a preservar la memoria efímera y obstinada del estallido. Recordemos que Groy nos indica que el museo, en su afán de preservar la obra de arte, pretende detener el tiempo y no dejar que el objeto de arte muestre las

---

1 Al respecto, resulta interesante revisar la entrevista realizada a Kathya Araujo en *The Clinic* (14/05/23), donde afirma que asistimos a «minis» estallidos sociales cotidianos y que requieren una solución de fondo: «No tenemos que preocuparnos por si hay un nuevo estallido social, porque tenemos el estallido frente a nuestros ojos». (<https://www.theclinic.cl/2023/05/14/kathya-araujo-tenemos-el-estallido-social-frente-a-nuestros-ojos/>)

huellas del paso de los años (9-11). El Museo del Estallido Social también busca hacer una intervención en el tiempo, pero no en relación con objetos físicos, sino a memorias políticas. La idea es fijar el recuerdo de las importantes demandas sociales del estallido en la memoria oficial.

El Museo del Estallido Social se opone al modelo tradicional del museo colonial que crea estructuras elitistas de cultura e historia. A los objetos que forman parte del museo colonial se les ha otorgado un valor social y económico para que puedan funcionar dentro de una jerarquía en la cual ciertas expresiones son más merecedoras que otras de ser coleccionadas, exhibidas y preservadas. El poder del Estado y de las clases privilegiadas se puede ejercer a través de la práctica museal. La institucionalidad del museo colonial promueve una categorización y catalogación estricta de expresiones culturales de acuerdo con una lógica supuestamente racional y objetiva. Los objetos consagrados por el museo colonial toman una posición privilegiada en relación con otras creaciones sociales y creativas. Por el contrario, el Museo del Estallido Social busca romper con las jerarquías y estructuras establecidas por el museo colonial. Esta búsqueda se puede apreciar en el tipo de «objetos» que colecciona este museo. Fotografías, panfletos, videos, audios, artículos, obras artísticas, entre otros materiales, forman parte del archivo de resistencia que se registra en el museo, un archivo que está disponible de manera presencial y virtual. Además, el público es invitado a aportar material para la colección, lo que los convierte también en curadores del museo. El carácter inclusivo y participativo del museo refleja los ideales del estallido. Más allá del archivo, el museo acumula experiencias, sentires y vivencias asociadas con la revolución de octubre, lo que podemos asociar con el concepto del repertorio. El repertorio, de acuerdo con Diana Taylor, «pone en acción la memoria encarnada» y contiene «todo acto reconocido como conocimiento efímero, no reproducible» (19). Taylor incluye dentro del repertorio movimientos corporales tales como performances planificadas o espontáneas. Durante el estallido, los cuerpos de los manifestantes en las calles de Chile crearon coreografías de protesta que interrumpieron el flujo habitual del espacio urbano. Muchos de esos actos se registran en el Museo del Estallido Social. Podemos incluir dentro de este repertorio el propio mural de Kastro que, sí es cierto, es un muro estático, también representa la acción del artista, los ademanes y movimientos físicos requeridos para llevar a cabo este grafiti mural.

## Referencias

- Aguilera, Cinthya y Sammy Espinoza. *Un kolor distinto: arte, muralismo, graffiti*. Narrativa Punto Aparte, 2019.
- Ardenne, Paul. *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Cendeac, 2006.

- Bennett, Tony. *Museums, Power, Knowledge: Selected Essays*. Routledge, 2018.
- Cristancho, Raúl. *Picasso: Estudios sobre papel para Guernica*. Banco de la República, 1992.
- Clemens, Justin y Dominic Pettman. *Avoiding the Subject: Media, Culture and the Object*. Amsterdam University Press, 2004.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós, 1999.
- Déotte, Jean-Louis. «The Museum, a Universal Device». *Museum International*, vol. 59, n° 3, 2007, pp. 68-79.
- Fernández Arenas, José y Fernando Torrijos. *Arte efímero y espacio estético*. Anthropos, 1988.
- Gordon-Zolov, Terri y Eric Zolov. *The Walls of Santiago: Social Revolution and Political Aesthetics in Contemporary Chile*. Berghahn Books, 2022.
- Groys, Boris. *Arte en flujo: ensayos sobre la evanescencia del presente*. Caja Negra Editora, 2016.
- Huysen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Indiana University Press, 1986.
- Latorre, Guisela. *Democracy on the Wall: Street Art of the Post-Dictatorship Era in Chile*. Ohio State University Press, 2019.
- Nieto Alcaide, Victor. «El *Guernica* de Picasso. Idea y permanencia de una obra maestra». *El Guernica recobrado: Picasso, el franquismo y la llegada de la obra a España*, editado por Genoveva Tusell. Ediciones Cátedra, 2017, pp. 15-23.
- Palmer, Rod. *Arte callejero en Chile*. Ocho Libros, 2011.
- Rodríguez-Plaza, Patricio. *Pintura callejera chilena: manufactura estética y provocación teórica*. Ocho Libros, 2011.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press, 2003.
- Tusell, Genoveva, editora. *El Guernica recobrado: Picasso, el franquismo y la llegada de la obra a España*. Ediciones Cátedra, 2017.
- Van Hensbergen, Gijs. *Guernica: La historia de un icono del siglo xx*. Debate, 2004.