



**Universidad de Chile**  
**Facultad de Artes**  
**Departamento de Teoría de las Artes**

**MOVIMIENTO ESTUDIANTIL DEL 2011:  
UNA MIRADA A LAS PRÁCTICAS POLÍTICO-ESTÉTICAS DE LA  
FACULTAD DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE**

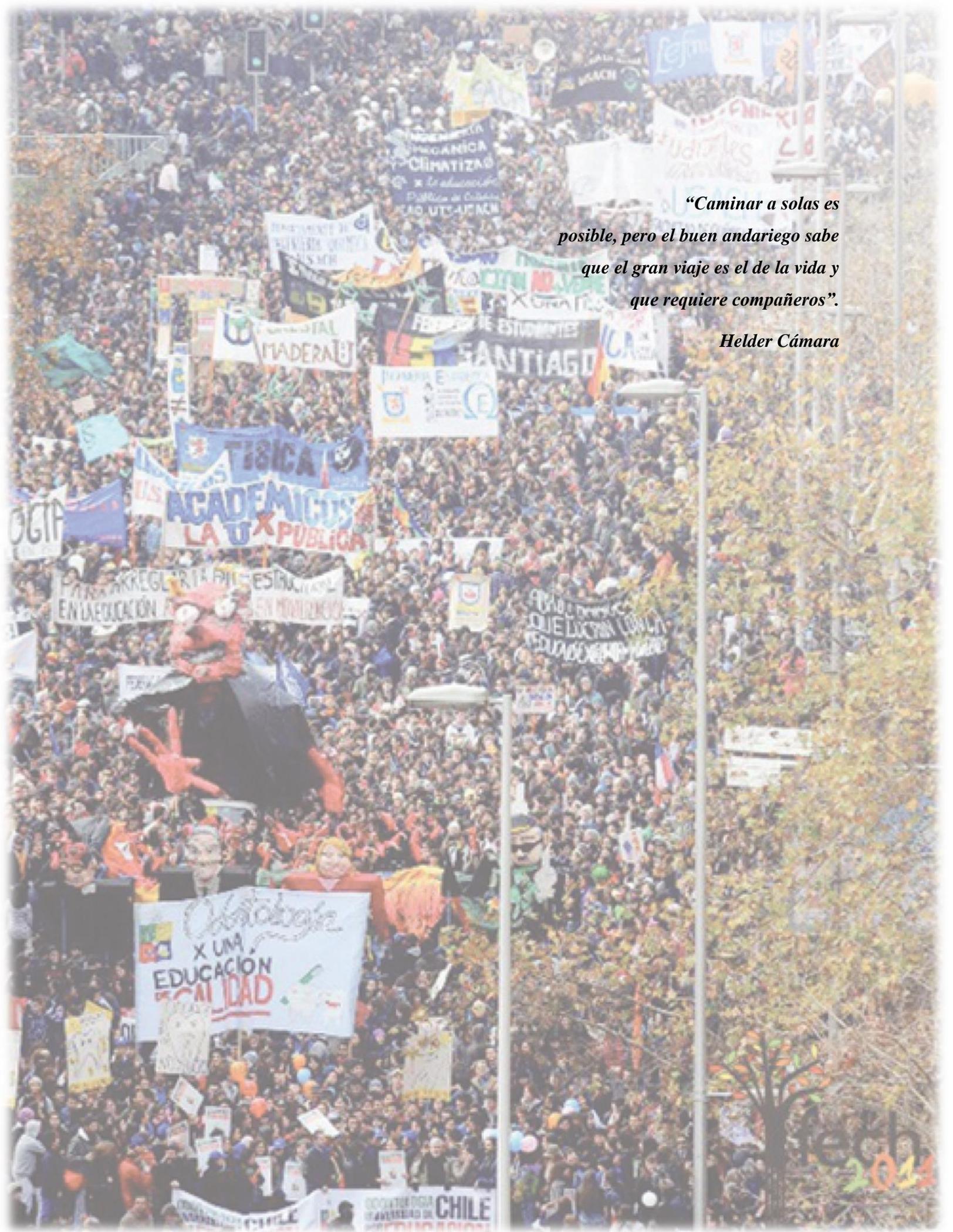
Tesis para optar al grado académico de Licenciada en  
Artes con mención en Teoría e Historia del Arte

**Maga Miranda Díaz**

**Profesor guía: Federico Galende**

Santiago, Chile

2016



*“Caminar a solas es posible, pero el buen andariego sabe que el gran viaje es el de la vida y que requiere compañeros”.*

*Helder Cámara*

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco en este pequeño espacio a todos y cada uno de los que han contribuido en mi formación, no sólo como estudiante, sino también como persona. En primer lugar, a la maestra Katia Olalde, a quien conocí en mi semestre de intercambio en la Universidad Nacional Autónoma de México, sin cuyos comentarios y sugerencias este estudio estaría todavía irresuelto. En segundo lugar, a mi familia y amigos, quienes con sus gestos y palabras me dieron el apoyo suficiente para llevar a cabo esta tarea, que muchas veces se puso cuesta arriba. Y, en tercer lugar, a los estudiantes de Chile, gracias a los cuales tuve la oportunidad de formarme políticamente, organizarme y participar en la lucha contra el legado de la dictadura sin bajar los brazos y así seguir soñando con un país distinto.

## TABLA DE CONTENIDOS

<b>Introducción</b>	5
<b>Capítulo I: Estatuto disciplinar de la historia y la teoría del arte</b>	23
1. 1.- Relación entre arte y política en América Latina	26
1. 2.- Relación entre arte y política en Chile	32
<b>Capítulo II: Movilizaciones estudiantiles del año 2011: antecedentes y caracterización</b>	43
2. 1.- Perspectiva geográfica e histórica: realidad latinoamericana de 2011	44
2. 2.- Antecedentes del movimiento en Chile	48
2. 3.- La manifestación social en Chile	50
2. 4.- Del movimiento estudiantil al movimiento social por la educación	54
<b>Capítulo III: Movilizarse desde la Facultad de Artes de la Universidad de Chile</b>	62
3. 1.- Condiciones y mecanismos de producción de los objetos	72
3. 2.- Puesta en circulación y consumo en el espacio público a través de las marchas convocadas por los estudiantes	79
<b>Análisis y conclusiones</b>	85
1. Relación entre cuerpo y represión	85
2. Sobre la autoría de los objetos	90
3. Los marchantes como ejemplo de la nueva subjetividad nacional	92
<b>Bibliografía</b>	96
<b>Anexo</b>	100

## INTRODUCCIÓN

“La historiografía del arte, en la que ha predominado una mirada formalista y estetizante que evita las ‘contaminaciones’ de su objeto, tiende a relegar o infravalorar la dimensión política de los posicionamientos de los artistas y de sus producciones. A su vez, desde la historiografía política, las cuestiones artísticas quedan reducidas a meros ornamentos, ilustraciones de la palabra, desconociendo su potencial revulsivo, su espesor en tanto representación y la especificidad de sus lenguajes”<sup>1</sup>.

### **Antecedentes**

El año 2011, la sociedad chilena se vio estremecida por la nueva emergencia del movimiento estudiantil con la exigencia de una educación pública, gratis y de calidad. Actividades de diversa naturaleza como la marcha de los mil paraguas, la “Corrida por la educación” alrededor del palacio de La Moneda y que implicó tener durante 1.800 horas continuas y sin interrupción, por lo menos, a una persona corriendo alrededor del palacio de gobierno portando una bandera con la consigna por la educación; jornadas de 48 horas de teatro, de arte, de música por la educación; coreografías masivas en el centro de la ciudad, sólo por citar algunos ejemplos, hacen del año 2011 uno de los más agitados de la última década. Estas experiencias emergentes, en este contexto, marcan, quizás sin saberlo, una diferencia con la forma de protestar que se había llevado a cabo históricamente en el país y hacen del movimiento estudiantil del 2011 un hito no sólo político y social, sino que también estético, artístico y cultural.

Es por ello que, con el objeto de observar dichas experiencias, para situar en la historia reciente este acontecimiento, es que este estudio se propone como una mirada a las prácticas político–estéticas del mencionado movimiento estudiantil del 2011. En

---

<sup>1</sup> Longoni, Ana. “La politicidad de lo íntimo”. Citado en *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas* por Ileana Diéguez.

específico, se buscará dar a conocer aquellas dinámicas producidas al interior de la carrera de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, realizadas en el contexto del paro estudiantil entre los meses de mayo y noviembre del año 2011, por la recuperación de la educación pública, sólo como una pequeña muestra de lo producido a nivel masivo y desde diversos sectores, también movilizados.

Algunos de los intelectuales presentados en este estudio ofrecen un análisis del uso de la calle por los movimientos sociales recientes desde una perspectiva política, como es el caso de Judith Butler; sociológica, con Sergio Urzúa, y estética, con Ileana Diéguez, y dado que se trata de lecturas e interpretaciones que se complementan es que han sido elegidas para esta investigación.

El planteamiento para este estudio, a grandes rasgos, es que estas acciones son prácticas estéticas que transitan entre lo político y lo artístico y cuyos alcances son de crítica al mundo actual del arte en Chile, bastante mercantilizado y despolitizado. Son, del mismo modo, una problematización respecto del estatuto de la obra de arte como objeto de pasiva contemplación, puesto que se trata, a su vez, de objetos que en su mayoría fueron desechados, reutilizados o reciclados, y de los cuales sólo queda la memoria de quienes lo vivieron y, por lo tanto, se niegan a ser catalogados y encerrados en un museo o galería: antes que eso prefieren desaparecer junto con la marcha misma y quedar como experiencia, al igual que la movilización. La obra se completa al marchar con la gente, al recibir la represión con ella y al volver a la lucha bajo otras formas, como ella. Para dar cuenta de este rasgo, se utilizará el concepto de liminalidad.

La idea surge como una forma de posicionar en la historia estos trabajos que significaron no sólo un despliegue de esfuerzos mancomunados por realizarlos y presentarlos en las marchas, sino también porque resulta relevante para la historia y la teoría del arte en Chile mostrar cómo ciertos procesos artísticos que escapan a la producción desde artistas consagrados y que circulan en instituciones oficiales, se hacen cargo de ejercer un rol político activo en la sociedad. En Chile, por lo menos, en general,

ha sido tendencia la relación de los artistas con ideologías de izquierda, por su carácter y proyecto liberador, sin embargo, en el contexto democrático neoliberal actual, estas prácticas discursivas se vuelven difusas, ¿debe el arte estar contra la democracia? O más allá aún, ¿es para el artista este contexto realmente “democrático”? Más bien, el arte debe ejercer y aprovechar su capacidad de decir cosas a través de los artistas para problematizar el entorno en el cual vivimos. Por lo mismo, se hace urgente mostrar que estos objetos cumplieron con esta función no sólo de cuestionar el actual modelo social y económico que nos gobierna, sino que además lo visibilizan, lo traducen a objetos cotidianos que, presentados a la opinión pública, refuerzan la idea de que se pueden hacer las cosas de un modo diferente.

En primer lugar, se planteará como antecedente la relación entre arte y política, en América Latina y en Chile y qué propuestas visuales y discursivas son posibles de aplicar en el caso a estudiar. Luego se caracterizará de forma más profunda el proceso específico de las movilizaciones estudiantiles, para tratar de dejar claro tanto las consignas levantadas, el origen ideológico de las propuestas y explicar, en lo posible, porqué este espacio ofreció un escenario idóneo para el surgimiento de estas prácticas político–estéticas.

Para finalizar, se presentará la experiencia vivida desde la carrera de Artes Visuales de la Universidad de Chile, a través de la selección de algunos objetos producidos y algunos elementos de la discusión que se dieron al interior de este espacio, entre muchos otros, como una forma de graficar las dinámicas emergentes en el contexto de la movilización.

A través del análisis de estos antecedentes, se enarbolará una conclusión que permita comprender la envergadura del movimiento estudiantil, puesto que entre sus consecuencias se puede establecer el hecho de que permitió abrir un debate sobre las nuevas formas de expresión callejera; no sólo para el arte en sí mismo, sino que también para movimientos sociales que se desarrollaron con posterioridad, tales como “NO +

AFP”, “Cultiva tus derechos” y otros; y que suman algunas de las estrategias visuales y gráficas emergentes desde el movimiento estudiantil el 2011.

### **Justificación y planteamiento del problema**

En los últimos años de la historia reciente de nuestro país, nos hemos visto inmersos en una serie de movilizaciones sociales que han declarado como objetivo remecer los cimientos constitucionales de este país elaborados durante la dictadura cívico-militar y consagrados en la Constitución de 1980. Esto, debido a que en ella están redactadas las leyes que someten a la sociedad chilena al libre mercado, incluyendo derechos sociales básicos, tales como la salud, la vivienda y la educación. En este contexto se enmarcan las movilizaciones estudiantiles del año 2011, cuyas reivindicaciones principales exigían la gratuidad total del sistema de educación público y su fortalecimiento bajo las premisas de calidad, pluralismo e igualdad (Miranda, Rutllant, & Siebert, 2015).

Estas movilizaciones, sin embargo, no pueden comprenderse sin tomar en cuenta como antecedente a otros movimientos estudiantiles previos, desde el de 1997, que buscaba la restitución de la democracia al interior de la Universidad de Chile y que dio como resultado la conformación de un Senado Universitario, instancia de gobierno triestamental que opera hasta el día de hoy como un agente dentro de la gestión universitaria, pasando por experiencias similares en 2001, con el denominado “Mochilazo” que protestaba contra la nueva modalidad de Pase escolar y exigía el congelamiento de la tarifa escolar en el sistema de transporte; y finalmente, en el 2005–2006 y el 2008 con la “Revolución Pingüina”, como fue denominado popularmente el movimiento de los estudiantes secundarios contra la Ley Orgánica Constitucional de Enseñanza (LOCE) promulgada durante la dictadura cívico-militar, y la resistencia de algunos sectores estudiantiles al proceso de reforma posterior, que dio como resultado la Ley General de Educación (LGE).

La estrategia de los estudiantes para el año 2011 contempló diferentes formas de movilizarse. Además de la ocupación de espacios públicos, categoría que se definirá más adelante, como las calles y plazas, se sumó la toma de edificios institucionales y establecimientos educacionales, incluido el Ministerio de Educación (MINEDUC), la sede de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) en Santiago, las diferentes casas de estudio de algunas Universidades o Liceos, entre otros, las que no marcaban diferencia con las formas tradicionales de movilizarse de los mismos estudiantes. Sin embargo, al mismo tiempo se recurrió a un despliegue informativo a través de las diversas plataformas de internet –conocidas como redes sociales, entre las que destacan Facebook y Twitter–, así como a la organización de charlas y foros que dieron espacio a una reflexión contundente y a todo nivel por parte de estudiantes y algunos sectores académicos y que tuvo como resultado la declaración de los principios del libre mercado en la educación como enemigo público del sistema educacional: la educación en Chile no es un derecho, sino un bien de consumo, como sostuvo el entonces Presidente de la República, Sebastián Piñera<sup>2</sup>.

### **A diez años de la “Revolución Pingüina”**

Para fines de este estudio, se considerará, además, que estas movilizaciones se enmarcan, en general, dentro de un contexto en el que se cumplen diez años desde la denominada “Revolución Pingüina” (2005–2006 y 2008), puesto que marcan una continuidad respecto de las demandas y el carácter de la movilización, diferente de los dos primeros casos enunciados (los de 1997 y 2001).

Durante esta “Revolución Pingüina” se manifestaron principalmente los estudiantes secundarios de liceos y escuelas públicas a nivel nacional (popularmente llamados pingüinos por el uso de uniformes azul marino y blanco), los que exigían la

---

<sup>2</sup> Discurso del mandatario en la inauguración de la sede de San Joaquín del DUOC-UC: "Requerimos, sin duda, en esta sociedad moderna una mucho mayor interconexión entre el mundo de la educación y el mundo de la empresa, porque la educación cumple un doble propósito: es un bien de consumo". Citado en: <http://www.cooperativa.cl/noticias/pais/educacion/proyectos/presidente-pinera-la-educacion-es-un-bien-de-consumo/2011-07-19/134829.html>

desmunicipalización de sus establecimientos y que estos volvieran a manos del Estado para ser administrados a través de un organismo central como el Ministerio de Educación. Del mismo modo exigían una Tarjeta Nacional Estudiantil (o pase escolar) con tarifa estudiantil rebajada o gratuita en todo el sistema de transporte nacional durante todo el año (no sólo durante los meses de clases) y la revisión de la Jornada Escolar Completa (JEC) aplicada durante el gobierno de Ricardo Lagos que, cambiando el sistema de doble jornada –en la mañana y luego en la tarde– a una jornada única de horario extendido, obligaba a los niños desde el 3er año del nivel Básico hasta el 4to año del nivel Medio a jornadas de clase que se extendían desde las 8:00 horas hasta las 16:00 horas, sin modificar el plan de estudios hacia una malla más integral, sino que por el contrario, reduciendo sistemáticamente horas de clases de asignaturas como filosofía e historia en pos de asignaturas con relevancia para la medición de habilidades y competencias a través de pruebas estandarizadas como Matemáticas y Lenguaje y Comunicación (Ortega, 2006).

El salto cualitativo desde estas demandas a unas de carácter constitucional ocurre tras la continua negación de las autoridades a sentarse en una mesa de trabajo que diera curso a estas exigencias en conjunto con toda la comunidad educativa y a la sistemática aplicación de medidas represivas contra los estudiantes (como desalojos violentos de las tomas de establecimientos, la negación persistente a la autorización<sup>3</sup> de marchas en el centro de Santiago y el uso indiscriminado de bombas y gases lacrimógenos para dispersar las concentraciones pacíficas).

Como consecuencia, quizás indeseada para las autoridades, los estudiantes, lejos de desistir, radicalizaron sus posturas, profundizaron las discusiones y, finalmente, lograron identificar como causa de la crisis del sistema educacional chileno a la LOCE promulgada el último día de la dictadura cívico–militar<sup>4</sup>, en la cual quedaron consignadas

---

<sup>3</sup> En Santiago se precisa de una autorización para el caso de marchas o actividades que utilicen las calles de la ciudad, este permiso lo otorga, o no, la Intendencia de Santiago, autoridad designada desde la Presidencia de la República.

<sup>4</sup> “La ley Orgánica Constitucional de Enseñanza (LOCE) establece el marco estructural del sistema educativo en todos sus niveles. Esta ley fue promulgada el 7 de marzo de 1990 y publicada el 10 de marzo del mismo año, último día de la dictadura de Pinochet y que para ser modificada requiere de 4/7 de ambas

las regulaciones que permitieron el ingreso del libre mercado en el sistema de educación pública (al separarlo del Ministerio de Educación y pasarlo a manos de los municipios) y que permitieron a través del concepto de “libertad de enseñanza” la creación de escuelas particulares (pagadas o subvencionadas por el Estado), cuyo proyecto educativo respondía a intereses particulares que se desentendieron de un proyecto nacional, lo cual generó segregación por niveles socioeconómicos con base en el ingreso per cápita de cada familia.

El Estado convierte, de este modo, un derecho social básico en una responsabilidad familiar privada, en la que él sólo interviene como mediador, lo cual contradice el principio de que la educación básica y media son obligatorias, además de no garantizar las medidas mínimas de acceso a los establecimientos, como transporte o becas de mantención, para aquellos estudiantes cuyos padres no pudieran solventar la asistencia de sus hijos a la escuela.

En resumen, al hacerse pública por primera vez la necesidad de una reforma constitucional a la LOCE, se marca una diferencia con las anteriores movilizaciones no sólo del sector estudiantil, sino también con las de otros sectores de la ciudadanía, como trabajadores del sector público, etc. Esto debido a que el gobierno actual, denominado “de transición”, a través del uso de la amenaza permanente a la democracia que significa la reciente salida de la dictadura, busca minimizar las expresiones políticas, desarticulando el tejido social, propiciando un discurso apolítico, centrado en velar por la actual paz y democracia alcanzadas. Esto, por supuesto, no niega la existencia persistente de protestas en demanda por justicia frente a las violaciones de derechos humanos y al establecimiento de una verdad y posterior reparación a las víctimas, aunque sin hablar aún de reformas constitucionales, menos aún de cuestionar abiertamente la constitución y de proponer una nueva.

---

cámaras del Parlamento, por su carácter constitucional.” Ortega, Juan. En: “Movilizaciones estudiantiles: lecciones de cívica con uniforme”, LOM, 2006.

Ahora bien, frente a las continuas movilizaciones estudiantiles, la autoridad actuará de forma desacertada, puesto que al tiempo que se conforman comisiones asesoras para intentar dar curso a un proceso de reforma del modelo educativo, en repetidas ocasiones se desestima la participación de miembros del sistema educacional, tales como profesores, estudiantes o apoderados, dejando la capacidad de resolución en políticos o tecnócratas y expertos, lo que hace patente la necesidad de incluir al resto de la sociedad no solamente en defensa de estas demandas, sino que además, porque es requerida para un proceso de trabajo y fiscalización posterior. Cuestión que es incorporada luego en las movilizaciones del 2011.

En este sentido, se llegó a la conclusión de que el apoyo de la opinión pública y, por lo tanto, de otros sectores sociales era la clave, es decir, el movimiento estudiantil debe plantearse adquirir un carácter de movimiento social por la educación, y lo logra buscando el respaldo de otros gremios y organizaciones, así como también, el apoyo del ciudadano común. Bajo esta premisa se levantan nuevas estrategias comunicacionales de diversa naturaleza que fueron capaces en un primer momento de visibilizar las demandas con suficiente claridad y luego lograr que estos sectores salieran a manifestarse de forma activa en conjunto con los estudiantes, profesores y funcionarios.

### **1.- Propósito del estudio**

Lo que se propone para este estudio es que, en esta búsqueda del apoyo ciudadano, las protestas estudiantiles del año 2011, sobre todo en su expresión callejera, apostaron por convertir a las marchas en plataformas de expresión de un descontento que, sin embargo, generaba la simpatía del resto de la sociedad a través de los medios de comunicación por su diversidad en iniciativas, colores, música, y en el caso que nos interesa, objetos artísticos y estrategias estéticas. Generando, de este modo, un escenario estético en el que convergen nociones como político y artístico de modo palpable. Esto, debido a que, de acuerdo con la filósofa Judith Butler:

“Lo que los cuerpos hacen en la calle al manifestarse está vinculado de forma esencial a los dispositivos de comunicación y a las tecnologías que usan cuando “informan” sobre lo que ocurre en la calle. (...) Si los cuerpos no están en la calle, los medios de comunicación no disponen de un acontecimiento, de la misma forma que los cuerpos en la calle requieren de los medios de comunicación para existir en un ámbito global” (Butler, 2012).

De este modo, si tenemos en consideración la disposición de los cuerpos y objetos en el espacio público, estos son los que conforman la manifestación política y son los que a través de los medios de comunicación generan un impacto en la opinión pública y la ciudadanía, por ello se analizará en particular el trabajo realizado desde la sede de Las Encinas de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, debido a que en este lugar se produjeron diferentes iniciativas, entre las que se destaca la fabricación de diversos objetos que de algún modo resumían el estado de las discusiones en el sector estudiantil y que lograban ingresar de manera muy clara en la opinión pública por su impacto visual y creativo.

## **2.- Un poco de historia: rastreando los orígenes de una nueva subjetividad**

Para poder delimitar el campo de análisis que permita comprender de mejor manera el estado actual de la situación y algunas de sus causas, es que se propone identificar en la historia nacional algunos hitos que han marcado un antes y un después tanto en sentido político, como económico, social y, por lo tanto, cultural, en nuestra historia. Del mismo modo en que se debe hacer un seguimiento de la historia del arte mismo y su interacción con la política, tanto en América Latina como en Chile.

Desde el comienzo de la década de los '60 se vive en el país una alta polarización social, determinada en gran medida por el contexto internacional de la Guerra Fría post Segunda Guerra Mundial, y durante el cual nuestro país debió tomar posición respecto del escenario global, pero también luego de la Gran Depresión de 1929 y que significó una de

las crisis más importantes del modelo capitalista a nivel mundial. Esto se traduce en que las diferentes formas de expresión, ya sean estas artísticas y culturales, en espacios tales como escuelas de arte, cine, literatura, así como también en las diferentes disciplinas de las ciencias sociales, toman a su vez una posición no sólo discursiva, sino que también práctica. En todos estos espacios se percibe un creciente ánimo de experimentación, que busca responder a la pregunta por la posición que debe tomar cada una de las disciplinas respecto de los acontecimientos socio-políticos que se viven. De este modo, vemos florecer una infinidad de propuestas políticas<sup>5</sup>, discursivas y estéticas en dirección a posicionar, no sólo a un conjunto de individuos desde una ideología particular (en este caso socialismo o liberalismo económico) sino que también, a sociedades enteras, respecto de la nueva configuración del globo.

Teorías como la de la dependencia desarrolladas durante esta década y que plantean por primera vez a América Latina como un polo periférico respecto de un polo central que constituyen los países del primer mundo, impactarán en la producción artística de modos que hasta el día de hoy resultan muy contemporáneos. Pero, sobre todo, entendiendo que las principales cuestiones planteadas durante esas décadas están aún lejos de ser zanjadas, muy por el contrario, suponen incluso hoy un debate que sigue generando múltiples y diversas proposiciones, ¿existe un centro y una periferia?, ¿se trata Sudamérica de un sub-continente?

Desde el campo artístico, se generan nuevas prácticas estéticas que apuntan al fin del sistema moderno del arte (Shiner, 2004) que es la forma en la que comprendemos el arte desde la Ilustración y que es el que nos permite relacionarnos con él bajo la forma de la contemplación, la herencia de las vanguardias históricas ya ha derribado algunos de los

---

<sup>5</sup> Propuestas como el Estado Desarrollista o de fomento a la industria nacional, bajo cuyos principios se creó la Corporación de Fomento CORFO (1939), se busca la instalación de un modelo de Industrialización por Sustitución de Importaciones (ISI), a través de los cuales se buscó modernizar el Estado bajo una perspectiva desarrollista para posicionar al país en el contexto de la Teoría de la Dependencia como una economía que pudiera dar frente a una nueva crisis económica de los países de capitalismo más avanzado y que serían la causa del subdesarrollo de los países llamados de la periferia como América Latina. Más adelante se conformarán los primeros grupos guerrilleros que apuestan por una vía revolucionaria al socialismo, se conforma en Chile el Movimiento de Izquierda Revolucionaria, por ejemplo.

principales bastiones del mismo, surge la pregunta por el rol social del artista, ante la cual las respuestas son múltiples. Sobre ello la investigadora teatral cubana Ileana Diéguez sostiene que “el arte del siglo veinte puso en crisis la idea de la *mimesis*, entendida como una forma de representación que guarda con lo real una relación reproductiva o dependiente, pasando de ser una construcción esencialmente metafórica a una construcción metonímica en la que la obra se configura menos como representación y más como pedazo o fragmento de lo real” (Diéguez, 2010). Es decir, las exigencias del arte ahora responden a un nuevo paradigma que no tiene que ver con representar la realidad, sino intervenirla directamente, problematizarla y cuestionarla.

Se trata además de una década caracterizada por un despertar de la juventud universitaria en todo el mundo: desde el mayo francés, la primavera de Praga hasta el Movimiento Estudiantil de 1968 en México, asistimos, a partir de la segunda mitad de la década de los sesenta, a una coyuntura de características similares a las vistas durante el 2011, con la primavera árabe, el movimiento 15/M, ocupa Wall Street y las movilizaciones estudiantiles chilenas, más que nada porque se trata de una manifestación de la juventud, principalmente, en contra del estado de las cosas en el mundo en general. Al mencionar estos antecedentes, lo que se busca es proponer dichos años como un punto de partida para comprender el devenir de la movilización desencadenada por las generaciones más jóvenes, diferenciándose, en cualquier caso, de las movilizaciones de la clase obrera, de los movimientos feministas o de otras de carácter gremialista o de partidos políticos, y sugiriendo como marco referencial el contexto inmediatamente próximo de la década de los 2010. Para ello, se intentará esclarecer en la actualidad las diferencias, pero además las continuidades, que existen entre ambos contextos y de esta forma vincular ambas coyunturas.

Actualmente, la sociedad contemporánea vive una nueva fase de capitalismo avanzado que tiene como gran potencia económica y política a los Estados Unidos y que luego de la caída del muro de Berlín en 1989 no tiene un polo socialista que le genere una contraparte. Se trata además de un capitalismo que ha ajustado sus prácticas neoliberales,

a raíz de la crisis del 2008, la cual fue causada por la especulación financiera y de la que persisten repercusiones económicas mundiales hasta el día de hoy y que no sólo dictamina prácticas económicas, como se presentará más adelante, sino que también supone la implantación de un modelo cultural que se reproduce a través de la educación: “como en el caso de estas teorías del desarrollo, basadas en las ideas sobre el ‘capital humano’, volvemos a ver aquí también una dependencia predominante de la educación respecto de las exigencias de la producción y la economía globalizada” (Ruiz S., 2005). Por lo tanto, el control sobre la educación se vuelve fundamental a la hora de legitimar el modelo social y económico.

En ese sentido, cabe agregar que existe un nuevo tipo de polarización social, que se organiza en torno a nuevos paradigmas que han devenido universales, tales como la guerra al terrorismo (post atentado a las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001), al narcotráfico y al crimen organizado, y que establecen parámetros que influyen directamente en la aplicación de leyes y políticas públicas de los gobiernos locales, en Latinoamérica y el mundo, que vienen mandatadas desde organismos internacionales que buscan sostener un determinado orden mundial, como la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE), la Organización de las Naciones Unidas (ONU), el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional (FMI).

El resultado es que el mundo occidental es gobernado por democracias neoliberales, que se proponen como modelos cerrados y de baja participación social en lo político, pero abiertos en lo económico. Bajo este paradigma es que se entiende, por ejemplo, que el entonces Presidente Sebastián Piñera asevere que la educación es un bien de consumo. Lo que se infiere de esta frase es que esta democracia lo que genera es una subjetividad específica: la del consumidor; por lo tanto, el Estado cumple con el ciudadano a través de una relación paternalista, que se traduce en un «yo» como consumidor que demanda que el Estado garantice el acceso a un producto de calidad equivalente el precio que se está pagando, erradicando del vocabulario común el Estado de Derecho, superando incluso la figura del Estado de Bienestar.

Esto plantea un nudo a través del cual transita el movimiento estudiantil; los estudiantes se manifiestan en la búsqueda de restituir en un primer momento la educación como un derecho, y que por lo tanto no puede estar supeditado a la capacidad de pago que cada estudiante o su familia posea, y luego para cuestionar el modelo económico actual, apropiándose de un espacio que se dice público, pero cuya naturaleza está en cuestión.

### **Marco referencial**

En primer lugar, se entregará una definición de espacio público, que permitirá comprender la dimensión que alcanza la movilización estudiantil en términos del lugar físico en el que ocurre, para luego caracterizar las prácticas socio–estéticas que realizaron los estudiantes de la Facultad de Artes bajo la perspectiva de lo liminal y desde ahí entregar también la definición de artista y de obra de arte que se utilizará a lo largo de este estudio.

En este sentido, resulta importante destacar en un primer momento el planteamiento de Rosalyn Deutsche de que el rasgo de lo público vinculado al arte no está referido a que el arte sea producido o emplazado en espacios por fuera del museo y la galería, sino que más bien, lo público en el arte está dado por “el hecho de que ejecuta una operación: la operación de *hacer* espacio público al transformar *cualquier* espacio que esa obra ocupe en lo que se denomina una esfera pública” (Deutsche, 2007). Es por ello que se presentará el desarrollo de las ideas a través de las cuales es posible concluir este primer planteamiento. Esto es, partir por definir el concepto de lo público.

Este ejercicio consiste en la actualidad en un desafío no sólo semántico, sino simbólico, en la medida en que se trata, en el contexto actual, de una palabra cuyos alcances se extienden en diversas direcciones e interpretaciones; para Deutsche, su definición plantea uno de los mayores retos políticos (Deutsche, 2007). Por ejemplo, porque el hecho de que la palabra público hace referencia a más de un significado al ser a la vez sustantivo y adjetivo, suponiendo en un caso el ser público y en el segundo, poseer la característica de público.

Para definirlo, Deutsche se remite al origen de la palabra y en su raíz latina, lo público aparece ligado al origen de la palabra pueblo. A partir de esto se vincula entonces con la noción de democracia, como gobierno del pueblo, donde el pueblo es el sujeto político de la democracia (Deutsche, 2007), y ciudadanía. Frente a lo cual la complejidad aumenta. Esto, en la medida en que la dificultad de dar al concepto mismo de “el pueblo” una definición acaba y cerrada supone a su vez una dificultad para dar al concepto de democracia una definición igualmente acabada. Se trata, a fin de cuentas, de un espacio indeterminado, por el carácter indeterminado del sujeto mismo que lo organiza. Para el Estado moderno, el poder “ya no se atribuye a una fuente trascendente, como pueda ser Dios, la Ley Natural o una Verdad autoevidente. Ahora el poder deriva ‘del pueblo’” (Deutsche, 2007) desde la declaración Universal de los Derechos Humanos.

Esto interpela directamente a la ciudadanía en el contexto actual de democracias neoliberales bajo la pregunta sobre ¿cómo se construye democracia dentro del marco del neoliberalismo y de la guerra al terrorismo? Para el caso chileno, es necesario además indicar que el contexto de postdictadura actual ofrece un marco regulatorio de la democracia muy similar al presentado por Deutsche en Norteamérica desde el inicio de la guerra contra el terrorismo, vale decir, “en nombre de la democracia que necesita ser protegida, estas leyes (de excepción) reducen los derechos democráticos y amenazan la esfera pública democrática” (Deutsche, 2007). Esto se traduce, de acuerdo con ella, en que la actual es una “democracia autoritaria”, a la cual se le debe oponer el concepto de democracia radical, donde la operación central es precisamente la de mantener en estado de juicio permanente la condición del sujeto pueblo.

Por otra parte, basándose en la premisa propuesta por Hannah Arendt, que sostiene que la esfera pública, o la comunidad política democrática, es un “espacio de aparición” será posible comprender la importancia que tienen las artes visuales en esta función de hacer visibles diversas operaciones que permanecen como ocultas en lo social. Jacques Rancière sostiene algo similar cuando al definir lo político como un reparto de lo sensible, donde este reparto define quiénes pueden o no tomar parte, siendo visibles o invisibles.

Ahora bien, siguiendo con lo planteado por Deutsche respecto del Estado moderno que se configura a partir de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, desde las revoluciones burguesas en Francia y Estados Unidos, de acuerdo con el filósofo francés Claude Lefort, se vincula con la noción de la aparición en la esfera pública que define Arendt, en tanto que esta aparición en la actualidad está dada como “Un derecho a aparecer en tanto que sujeto dotado de voz en la esfera pública. El espacio de aparición –la esfera pública– aparece, por tanto, cuando los grupos sociales declaran su derecho a aparecer” (Deutsche, 2007). Por lo tanto, “Los artistas y las artistas que quieren profundizar y extender la esfera pública tienen una doble tarea: crear obras que, primero, ayuden a quienes han sido invisibilizados a ‘hacer su aparición’; y segundo, desarrollar la capacidad de vida pública que el espectador o la espectadora tiene, pidiéndole responder ante esta aparición, antes que reaccionar en contra de la misma” (Deutsche, 2007).

El movimiento estudiantil del 2011 es un llamado a dar la pelea por la recuperación no solamente de la educación pública como un derecho garantizado por el Estado y que fue puesto en manos de privados con la dictadura cívico–militar, sino que también es un llamado a la recuperación de este espacio denominado público, que se entiende como cooptado desde esta dictadura con las implicancias del estado de sitio, estableciendo una nueva estrategia: su uso de forma creativa. Ya sea a través del cuerpo en *performances*, bailes, carnavales, batucadas u obras de teatro, o a través de objetos y lienzos, el uso de la calle abre un espacio de indeterminación donde los sujetos dejan de regirse por las leyes de la democracia actual y ejercen su derecho al uso legítimo de estos sitios, vinculándose, a su vez, con expresiones artísticas y culturales en nuevos espacios de circulación, haciéndose visibles frente a otros.

La toma de edificios institucionales es también una forma de reclamar por el retorno al servicio de la comunidad, como una suerte de llamado de atención hacia estos servicios que evidencian una suerte de abandono del Estado para con sus ciudadanos, para que vuelvan a fijar el foco de sus políticas hacia las personas. Se produce un llamado a los conciudadanos, que dice: “estamos aquí y exigimos el cumplimiento de nuestros

derechos”. En resumen, haciendo su aparición y además haciendo ver la existencia de un otro que fue desplazado en función de establecer un cierto orden social que se muestra como pacífico, luego del retorno de la democracia postdictadura, es que las artes visuales se prestan como un medio utilizado por los estudiantes.

Como no se pueden limitar estas prácticas a prácticas solamente políticas, porque dialogan con el arte y la estética, es que se debe recurrir a nuevas categorizaciones, sobre todo para estudiar objetos artísticos. Y es para estos efectos que se utilizará el concepto de prácticas liminales (Diéguez, 2014), extraído desde la antropología cultural y que la autora cubana busca aplicar a una serie de nuevas prácticas estéticas surgidas desde diferentes países latinoamericanos en las que convergen elementos del teatro, las artes visuales y otras disciplinas y que están puestas al servicio de prácticas políticas contemporáneas, debido a que “Este tipo de eventos, de rituales comunitarios en los cuales se transparenta la responsabilidad ciudadana del artista, incitan a una reflexión más allá de las taxonomías estéticas” (Diéguez, 2014).

Este concepto es desarrollado a partir de la experiencia de la autora en movimientos sociales en los que observa, a grandes rasgos, experiencias socio–estéticas y políticas, como *performances*, que operan como una suerte de teatralidad de la vida cotidiana, pero que, sin embargo, no son realizadas por artistas, sino por ciudadanos comunes, y que, por lo tanto, constituyen prácticas independientes: “En la actualidad asistimos a la producción de situaciones espectaculares producidas espontáneamente desde abajo –no desde las jerarquías institucionales–, que quieren dar cuenta de una mirada disidente, inconforme, diferente a la norma establecida por el poder, tal y como ocurrió con los cacerolazos durante diciembre de 2001 en la Argentina, o en Oaxaca y la Ciudad de México en la segunda mitad del 2006” (Diéguez, 2014). Analiza más en profundidad, experiencias artísticas específicas que permiten, dentro de lo posible, una apertura y expansión de los límites de lo artístico hacia prácticas políticas, que cuestionan el estado de la sociedad.

Por lo tanto, la cuestión de lo liminal es entendida “Como condición o situación en la que se vive y se produce el arte, y no específicamente como estrategias artísticas de cruces y transversalidades. Desde su concepción teórica, la liminalidad es una especie de brecha producida en las crisis. (...) Al arte y a la cultura ciudadana les es necesario hacer visibles los espacios de diferencia donde existen esos otros que no se organizan bajo los sistemas jerárquicos y la estabilidad oficial, y que al contrario fundan proyectos intersticiales, independientes y excentris” (Diéguez, 2014). Y desde esta misma perspectiva, comprende al sujeto artista como ente liminal, en el cual conviven estrategias artísticas y prácticas políticas (Diéguez, 2014).

En este sentido, también se considerará la conceptualización que realiza la misma autora sobre la obra de arte contemporánea, en la que entran en juego nuevos parámetros que dejan de hacerla fija, volviéndola “un objeto de uso y contemplación” (Diéguez, 2014), de acuerdo con la perspectiva de la estética relacional, desarrollada por Nicolás Bourriaud y a partir de lo cual, Diéguez plantea que “la ‘obra’ o la situación artística es edificada en el acto, no habría que encerrarla en un sistema teórico separado de la práctica existencial de sus creadores” (Diéguez, 2014).

De acuerdo con estos conceptos propuestos, los estudiantes de la Facultad de Artes ofrecen un punto de vista que no se puede dejar de lado: la crítica a los artistas y a los circuitos oficiales a través de la fabricación de objetos que al marchar son sometidos a los vaivenes de la movilización; que se completan al ser puestos en circulación en conjunto con los estudiantes. Esto traza una tangente en la historia del arte en Chile y la forma en que éste se ha relacionado con los movimientos políticos y sociales en el país, puesto que cuestiona no sólo categorías como obra de arte sino también problematiza con la noción de espacio público. Eso es lo que se pretende observar y analizar en este estudio para dar cuenta de los nuevos procesos que se viven actualmente y lo que ha detonado la presencia de objetos artísticos dentro de las marchas y concentraciones estudiantiles no solamente para el mundo del arte en Chile, sino que también para toda la sociedad civil.

Demás está decir que las propuestas de cada apartado podrían significar, cada una, una tesis en sí misma, en la medida en que son un recurso recopilado de forma aventurada en función del planteamiento aquí esbozado, de ningún modo se pretende establecer esta apuesta como una verdad única, pues eso sería imposible, antes bien se trata de una búsqueda entre las diferentes alternativas del conocimiento para intentar interpretar un fenómeno que ha superado y desbordado a la realidad.

## CAPÍTULO I: ESTATUTO DISCIPLINAR DE LA HISTORIA Y LA TEORÍA DEL ARTE

Ahora bien, lo anterior responde a la caracterización contemporánea del mapa mundial, por lo que en este apartado quedará acotado el marco de la disciplina de la historia y la teoría del arte que permita más adelante darle curso a las reflexiones en torno a prácticas artísticas contemporáneas y su uso en el contexto del movimiento estudiantil.

La Historia del Arte es la disciplina que se encarga a grandes rasgos de distinguir, estudiar y cuestionar el surgimiento de prácticas artísticas que de algún modo han problematizado los parámetros bajo los cuales se ha regido el sistema moderno del arte (Shiner, 2004), para luego insertarlas dentro de este sistema arte que, sin embargo, sigue operando como eje referencial.

Este sistema moderno de arte es el que ha sido propuesto por Shiner como aquél fundado desde la Ilustración europea hasta la fecha y que se distingue de un sistema antiguo del arte que era el concebido desde la Antigüedad clásica hasta la Ilustración, en la que se comprendía como arte a la *ars* o la *techné* y que hacía referencia a cualquier actividad humana que fuera realizada con habilidad y gracia. La particularidad de los objetos realizados dentro del marco moderno del arte es que no cumplen una funcionalidad utilitaria, sino que son creados para ser contemplados, vistos, de una forma particular (Shiner, 2004).

Actualmente, la relación con todos los objetos artísticos ocurre de la misma manera, como si todos hubieran sido hechos con el mismo propósito. Sin embargo, no existe conflicto en tanto que se distinga que estos objetos no fueron creados para su contemplación en un primer momento, vale decir, no debe ser reducido al uso utilitario que le dio origen en primer lugar, así como tampoco a su condición de ser objeto de contemplación. Por otro lado, en términos de quien fabrica estos objetos, en el sistema moderno, la figura de artista adquiere la connotación de genio, se releva la creación individual y aparece la figura de la inspiración. Las condiciones de exhibición de los museos y otras instituciones refuerzan “la falsa impresión de que en el pasado se compartía

nuestra concepción del arte como un ámbito compuesto por obras autónomas dedicadas a la contemplación estética” (Shiner, 2004).

Lo que subyace en estas propuestas elaboradas por Shiner es que el arte es una construcción histórica, en este caso occidental y europea, y como tal, está interrelacionada con otras construcciones humanas, ya sean estas sociales, políticas, económicas, religiosas, de mentalidades, hábitos, etc. Y esto significa que no se trata tan sólo de una idea sino, más bien, comprende todo un sistema de ideales, prácticas e instituciones. Pero que, a su vez, no puede ser completamente reducido a ello, porque es “también algo en lo que las personas creen, una fuente de satisfacción, un objeto afectivo” (Shiner, 2004). Existe un ámbito de las personas que se moviliza a partir de este sistema arte, que no se limita a lo conceptual ni a lo racional, es decir, han sido puestas expectativas sobre él, en términos de la producción de una movilización de pasiones.

Dentro de esta organización sistémica también existen relaciones de poder y de dominación referidas a cuál es el concepto de arte que se universaliza. Y esto se traduce en que junto al concepto de arte –como criterio de agrupación que incluye ciertos objetos y ciertas prácticas–, surge el comportamiento y las expectativas del sujeto ante los objetos artísticos, esto es, que se espera de ellos cosas diferentes que de los objetos ordinarios. Por lo tanto, lo que determina el concepto de obra de arte, responde a la relación que se establece con ellos.

Esto quiere decir que la relación que se establece con los objetos artísticos es también una construcción humana, es un comportamiento aprendido. Y es de lo que tradicionalmente se ha comprendido como la disciplina de teoría del arte y la estética.

Por otra parte, la forma en la que arte y política se relacionan es a través de la estética, en tanto que ésta opera como mediador de la experiencia sensible en un contexto contemporáneo en el que la ausencia de grandes ideologías plantea la necesidad de una búsqueda de nuevos referentes discursivos y representativos, los que desde el campo del arte y de la imagen pudieran dar curso a la conformación de nuevas subjetividades. En

este sentido, se plantea que el término de estética designa: “No la teoría del arte en general o una teoría del arte que lo remitiría a sus efectos sobre la sensibilidad, sino un régimen específico de identificación y de pensamiento de las artes: un modo de articulación entre maneras de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y modos de sensibilidad de sus relaciones, que implican una cierta idea de efectividad de pensamiento” (Rancière, 2009). Por otra parte, se definirá a la política en función de un reparto de lo sensible en tanto que esta repartición fija un “espacio común repartido y partes exclusivas” (Rancière, 2009). Y que esto determina, a su vez, quiénes tienen lugar y en qué sector de este reparto lo hacen, a lo que se suma la idea de que lo político implicará a su vez el ingreso de quienes están por fuera de este reparto hacia lo común repartido. Y en términos de cómo ambos conceptos interactúan, Rancière sostiene que:

“Hay entonces, en la base de la política, una ‘estética’ que no tiene nada que ver con esta ‘estetización de la política’ propia de la ‘época de masas’, de la cual habla Benjamin. Esta estética no puede ser comprendida en el sentido de una captación perversa de la política por una voluntad de arte, por el pensamiento del pueblo como obra de arte. Si nos apegamos a la analogía podemos entenderla en un sentido kantiano –eventualmente revisitado por Foucault– como el sistema de formas a priori que determinan lo que se da a sentir. Es un recorte de tiempos y de espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia” (Rancière, 2009).

Por lo tanto, debemos entender que el arte opera como una de las tantas formas de hacer, de habitar en el mundo, y que está comprendida o limitada por un régimen estético al cual hace referencia en tanto que posibilita las condiciones en que este arte sea producido, del mismo modo en que determina las formas en que nos relacionamos intersubjetivamente en un régimen político. En un contexto como el actual, donde la producción y reproducción de imágenes de índole artístico o no está medianamente democratizada, en el sentido de que podemos acceder a ellas de forma directa a través de

dispositivos móviles sin tener que asistir a instituciones certificadas como el museo o la galería de arte, hacen necesario reabrir el debate por el lugar del arte y sus espacios de difusión, a la vez que nos permite una revalorización de éste en la sociedad actual.

## **1.- Relación entre arte y política en América Latina**

La propuesta de pensar en una relación entre arte y política en el continente está planteada aquí como una forma de demostrar que los procesos vividos en Chile están lejos de ser procesos aislados y que en muchos casos ocurren intercambios entre los países que pocas veces resultan visibles para la historia del arte. En este sentido, este ejercicio, de proponer como antecedente la relación entre arte y política en América Latina, es también un intento por tomar posición respecto de la historia local, buscando las raíces de algunos planteamientos en experiencias externas.

Dicho esto, en este capítulo se intentará, en primer lugar, interpelar la condición del sujeto latinoamericano en función de su identidad cultural, para luego a partir del entendimiento del devenir de la historia social y política del continente ubicar los puntos y desacuerdos que han ido trazando el vínculo entre las prácticas artísticas y políticas.

De este modo, se debe pensar lo latinoamericano como una forma de tomar posición respecto de la configuración local e internacional. Lejos de ser un espacio de acuerdos, afirmar que existe algo como una identidad latinoamericana es un debate aún inconcluso desde las ciencias sociales y las humanidades e incluso desde las disciplinas artísticas, las que a su modo también han tratado de dar cauce a ese cuestionamiento.

Sin embargo, sí es posible suponer la existencia de un linaje compartido, desde la Conquista hasta las Repúblicas independientes, pero esto no hace más que acentuar la existencia de una diversidad heterogénea de realidades sociales, políticas y, por supuesto, económicas y culturales. Y esto se ve fuertemente reflejado en la forma en cómo se articulan en la actualidad los países de acuerdo a las industrias culturales que cada una produce. Hablar de una identidad común en la actualidad donde las fronteras se vuelven

difusas tras fenómenos de movimientos de poblaciones, como fueron en su momento el exilio y que hoy responde a la facilidad para viajar y al nuevo fenómeno de la migración económica, llevan a plantear cuestiones como la disipación de las identidades nacionales en función de un cosmopolitismo global (García Canclini, 2002).

Como se ha mencionado anteriormente, la configuración de la identidad latinoamericana ha significado un constante flujo de producción y elaboración por parte de estudiosos de la identidad y la cultura. Pero también de otras disciplinas como la economía, arrojando luces sobre un aspecto que podría influir también en esta configuración cultural.

Por otra parte, si se quiere hablar de arte latinoamericano, es preciso establecer en el proceso mismo de Descubrimiento y Conquista un hito que interrumpe una tradición cultural existente, que es luego reemplazada por una que representa los intereses del país colonialista, en este caso España y Portugal. Ambos linajes se entrecruzan en la medida en que se entiende que las prácticas artísticas precolombinas subsisten de la mano de las comunidades indígenas que persisten hasta el día de hoy y se involucran con el mensaje de la evangelización, ocurriendo un sincretismo cultural o mestizaje que crea una suerte de simbología e imaginería que mezcla ambos componentes culturales y en el cual se agrupan las diferentes nociones de intercambio, transculturización, dominación, pero también de resistencia, oposición o subcultura. Y esto ocurre a niveles tanto de técnicas como de imágenes o discursos (Traba, 1994).

Pero no es tema de este estudio abordar las vicisitudes del arte latinoamericano más que para servirnos de algunos linajes que puedan ser útiles a la hora de establecer una relación entre arte y política. Bajo algunas características que servirán luego para comprender el vínculo entre artistas e ideologías, y con las cuáles se comprende a la política como la militancia partidista o adscrita a un programa ideológico determinado, entonces uno de los cruces más significativos entre arte y política en América Latina podría ser el producido con el Muralismo Mexicano por Diego Rivera, José Clemente

Orozco y David Alfaro Siqueiros, que, no exento de polémicas, inaugura en el continente una forma de representación plástica puesta al servicio de la difusión de las ideas revolucionarias post Revolución Mexicana en 1910, sin supeditarse completamente la una a la otra, lo que sería un reduccionismo. “En el mismo sentido, el escritor Octavio Paz dice: ‘La pintura mural mexicana es el resultado, tanto del cambio en la conciencia social que fue la Revolución Mexicana, como del cambio en la conciencia estética que fue la revolución artística europea del siglo XX’” (Traba, 1994). Más allá de lo propiamente plástico y formal, el muralismo establece la urgencia por vincular al arte con la sociedad.

El caso más polémico y emblemático es el de David Alfaro Siqueiros, quien, en paralelo con su labor artística, milita y participa de acciones políticas no sólo en México, sino que también en otras ciudades del mundo<sup>6</sup>. Esto adquiere relevancia para este estudio si se tiene en cuenta que Siqueiros viaja a Chile en conjunto con Xavier Guerrero en la década de los '40 a realizar un mural en la Escuela de Chillán, titulado “Muerte al invasor”, asistido por Vargas Rozas, Camilo Mori, Gregorio de la Fuente y José Venturelli, a través de los cuales persiste el legado muralista en el país (Galende, 2014).

Por otra parte, se reconoce la influencia en la formación de un arte social en el resto de los países del continente, a partir de que, y como consecuencia de la crisis económica de 1929, ocurre que la politización de los artistas va de la mano con la problematización de la clase trabajadora y las revueltas populares, además de la fundación de los primeros partidos socialistas y comunistas. De esta situación, podemos tomar como ejemplo, la conformación de un arte sociopolítico en Brasil; y, por otra parte, la corriente indigenista en Perú, con el artista José Sabogal (1888–1956) y la revista *Amauta* (1926) de José Carlos Mariátegui. Pero es en países donde los artistas son en general más politizados en donde se percibirá de manera más evidente la posibilidad de un nexo en la técnica y las temáticas más populares heredadas del muralismo mexicano, por ejemplo,

---

<sup>6</sup> “En los 10 años que van desde los murales en la Escuela Nacional Preparatoria en 1922 hasta su reaparición en Los Ángeles en 1932, despliega su actividad periodística y sindical, viaja a Moscú y milita en Buenos Aires y Montevideo, estimulando la formación de sindicatos de artistas (...). En 1939 regresa a México luego de servir en la Guerra Civil Española, donde obtuvo el grado de mayor” (Traba, 1994).

en países como Chile o Argentina. En este último, además de la inquietud por temas sociales, se conjuga la influencia europea de forma más clara que en países ubicados al otro lado de la cordillera de Los Andes.

Luego de este momento, desde 1920 a 1950, aproximadamente, y en gran parte debido al avance del fascismo y del comunismo en el mundo occidental, se produce en América Latina el surgimiento de tres importantes movimientos de vanguardia: en Brasil, en Argentina y en México, con el surrealismo mexicano, que pese a que no poseen los rasgos políticos marcados del primer movimiento, constituyen en conjunto con un grupo aislado de artistas de otros países lo que se ha dado en denominar como el *boom* de la plástica latinoamericana, “quienes dieron la medida visible de nuestra capacidad para «crear imágenes» y constituyeron, en el siglo XX, el pivote en el que se asienta la continuidad de una cultura (...) que no nace en 1900 sino que se manifiesta desde las culturas prehispánicas hasta ahora” (Traba, 1994).

Esto lleva a que entrada la década de los ‘50 se conforme en el continente una apertura de los artistas, quienes, a través de la integración mediante diferentes instancias interamericanas, se irán articulando y masificando. Como hito se encuentra la inauguración de la Primera Bienal de Sao Paulo en 1951. Instancia en la que diferentes artistas ven una contraparte de lo que se está haciendo en el resto del continente, además de que se producen las primeras muestras internacionales de arte latinoamericano, con amplias exhibiciones de la heterogeneidad en la producción plástica latinoamericana. “El boom que implican los años que van de 1950 a 1967 (la fijación de fechas puede ser flexible) tiene que ver con una conceptualización nueva del hecho artístico, pero también con situaciones político–económicas que llevaron a América Latina a salir de su anomia tradicional” (Traba, 1994).

Como ya se mencionó al inicio de este estudio, para la década de los ‘60 en América Latina se genera una gran producción teórica desde la economía y las ciencias sociales, que da como resultado la teoría de la Dependencia, es decir, la interpretación de

la economía del continente como dependiente de las economías, llamadas centrales, de Europa y Estados Unidos, catalogados como el Primer Mundo. Esto se traducía en que el desarrollo para este lado del mundo sería infructuoso en tanto que esta dependencia permaneciera, abriendo paso a la discusión por la necesidad de establecer no sólo economías locales autónomas, sino que también regímenes políticos y de gobierno independientes. Esto se ve reflejado en la asunción de gobiernos populistas y nacionalistas en casi todo el continente, en algunos casos bajo la forma de dictaduras militares, que buscaron fomentar el desarrollo de industrias nacionales, además de desincentivar a la organización de guerrillas, frente a la amenaza naciente de la revolución.

Esto marca en la plástica una tendencia a la persistencia de ciertas ideas que buscan, paso a paso, la reafirmación de un arte comprometido con la realidad social inmediata, que en los '60 se verá reflejado en el surgimiento de nuevas vanguardias latinoamericanas. Esto se manifiesta como una recuperación del objeto (en la medida en que existe un mensaje que vehicular con rapidez y claridad) y el tema es el contexto social y político. “El cruce entre vanguardia y revolución nos lleva a indagar cómo los artistas inscribieron (o quisieron inscribir) sus producciones e ideas en la imaginación utópica de una nueva sociedad y en los programas políticos concretos que apostaban a una transformación radical de las condiciones de existencia” (Longoni, 2007).

Esto permite comprender que, décadas más hacia el futuro, cuando en América Latina se llevan adelante regímenes dictatoriales, entre las décadas de los 70 y 80, surjan “iniciativas poético-políticas, tanto colectivas como individuales”<sup>7</sup>, a través de las cuales se buscó una reactivación de una esfera pública dominada por la represión. “Muchas de estas experiencias aparecieron imbricadas con escenas contraculturales: las movidas de rock *underground*, la disidencia sexual, los grupos de poesía, el teatro experimental, la

---

<sup>7</sup>Texto extraído a partir del montaje de la exposición “Perder la forma humana” en el museo Reina Sofía en España, sobre arte latinoamericano, con fecha 25 de octubre de 2012 hasta el 11 de marzo de 2013. Fuente: [http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/dossier\\_perder\\_la\\_forma\\_humana.pdf](http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/dossier_perder_la_forma_humana.pdf)

nueva arquitectura, etc. Otras surgieron a través de los movimientos de derechos humanos como nuevas formas de protesta y demandas en el ámbito público”<sup>8</sup>.

Como ejemplo, casi paradigmático, está la realización del llamado “Siluetazo” en Argentina. Una acción colectiva convocada por tres artistas visuales, Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, a los que se sumaron organizaciones de derechos humanos, como las Abuelas y Madres de la Plaza de Mayo, activistas y gente común que adherían a la causa contra la dictadura argentina para la marcha del 21 de septiembre de 1983, conocida como la III Marcha de la Resistencia. Se trató a grandes rasgos del trazado sobre papel de siluetas de personas que luego fueron dispuestas en los muros de la capital federal a modo de visibilizar una realidad invisibilizada por el contexto de la represión: los detenidos desaparecidos (Longoni & Bruzzone, 2008).

Luego de ese primer “Siluetazo”, por su impacto visual y simbólico, esta acción gráfica, como le llamaron los autores, fue replicada otras dos veces, en diciembre de 1983 y luego en marzo de 1984, para eventualmente pasar a formar parte de una memoria colectiva y un recurso gráfico disponible para otros eventos en contextos de desaparición de personas. Sin ir más lejos, a partir de la desaparición forzada de 43 estudiantes de la Escuela Normal de Ayotzinapa, en Iguala, Guerrero, México, en septiembre de 2014, se convoca a un siluetazo (o siluetada) en Barcelona el 1 de noviembre y luego en Ciudad de México el 13 de diciembre del mismo año, que buscaba, del mismo modo, hacer visibles los cuerpos de los estudiantes desaparecidos, con la salvedad de que este hecho no ocurrió bajo la mirada de un régimen dictatorial, sino bajo el gobierno democrático de Ernesto Peña Nieto, cuestión que se analizará más adelante.

Y ya más contemporáneamente, las problematizaciones en torno a la función del arte frente a este capitalismo radical, para algunos artistas supone, por ejemplo, la práctica de un arte contrahegemónico, es decir, “la socialización y construcción de herramientas y conocimiento, la posibilidad de sostener las luchas en el tiempo, la desnaturalización y

---

<sup>8</sup> *Ibíd.*

extrañamiento de las prácticas hegemónicas, la producción colectiva y la articulación con otros actores, que permite abrir el campo de lo cultural hacia otros espacios de lucha y ampliar el sujeto de transformación política”<sup>9</sup>. Así como la creencia que el arte debe salir a la calle como una forma “no sólo para enmarcar la acción dentro del conflicto social y la disputa del sentido, sino para expresar y abrir hacia experiencias heterodoxas que permitan también reencantar y resignificar espacios compartidos dentro de las luchas” (Cabral, 2010).

Aunque no se puede establecer una línea causal entre estas propuestas y las que se produjeron el 2011 en Chile, es posible establecer un vínculo a posteriori, puesto que, de algún modo, estas nuevas concepciones del arte trasgreden las fronteras nacionales y se mueven a través de nuevos espacios de difusión y circulación, como Internet. Entendiendo además que el espacio que se abre a partir del contexto de las movilizaciones, permite una reinterpretación de la cotidianidad, planteando discusiones políticas que se verán reflejadas en las experiencias y prácticas desarrolladas luego por los estudiantes, no sólo de Artes, sino que en general.

## **2.- Relación entre arte y política en Chile**

Habiendo ubicado someramente los orígenes de algunas ideas estéticas y políticas de la actualidad en el continente, este apartado tratará de hacerse cargo de lo que ocurre entre el arte y la política en Chile, para luego comprender la producción artística o estética actual, rescatando algunos elementos tanto prácticos como discursivos que servirán de soporte en la discusión propuesta con la intención de tensionar, a través de la observación y análisis de las obras producidas para las movilizaciones estudiantiles, los parámetros establecidos dentro de la historia del arte.

Para ello, es preciso comenzar por establecer como antecedente el fin de la formación artística en talleres (Berríos, y otros, 2009) y academias y la apertura de nuevas

---

<sup>9</sup> Documento colectivo “La calle es Nuestra”, 2010.  
En <http://arteinsurgente.blogspot.com/2010/10/documento-del-encuentro-la-calle-es.html>

carreras universitarias (la Escuela de Bellas Artes en la Universidad de Chile el año 1929 y la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica el año 1959), así como la fundación del Museo de Arte Contemporáneo dependiente de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y del Instituto de Extensión de Artes Plásticas, decretada el 14 de agosto de 1947 (Berríos, Cancino, & Santibáñez, 2012), puesto que de este modo se configura en el país una determinada institucionalidad del campo del arte, que con el paso de los años se verá sobrepasada y cuestionada, dado el contexto externo a ella.

Siendo conocida la reorganización geopolítica del mundo, luego de las guerras mundiales y frente al avance del fascismo y del socialismo, de la mano de las vanguardias históricas surgidas en Europa como respuesta frente a la realidad sobrepasada será posible comprender que los artistas desde mediados de la década de los '50 comiencen a producir obras que proponen una discusión respecto del campo mismo del arte y de sus técnicas. Es el caso del grupo Rectángulo, quienes desde inicios de los '50 instalan el debate en la pintura dando una respuesta desde lo geométrico y la vuelta a la bidimensionalidad como una forma de protesta contra la ilusión tridimensional. Y donde, por otra parte, para José Balmes, por ejemplo, resulta importante la exposición organizada ese mismo año: “De Manet a nuestros días”, puesto que trae a Chile las ideas más actuales de la disciplina artística desde Europa.

Bajo el amparo de un nuevo marco que es esta institucionalidad universitaria, se producen en Chile durante los años posteriores nuevas prácticas plásticas como la abstracción, la salida del soporte o del marco, la transdisciplinariedad –entendida como el tránsito desde un campo disciplinario a otro–, la creación colectiva por sobre la unicidad del autor y la instalación de otros debates de naturaleza epistemológica, que buscan abrir el mundo del arte hacia una nueva sociedad.

Ejemplo de lo anterior lo constituye el trabajo del grupo Signo, conformado por los artistas Alberto Pérez, Gracia Barros, Eduardo Martínez Bonatti y José Balmes, entre los años 1961 y 1966, donde los artistas se plantearon realizar una investigación

sistemática sobre el cuadro, es decir, la pintura de caballete, superando temas como la representatividad y poniendo en relevancia la materia pictórica en sí misma, pero donde también aparecen temas como la presencia del artista en sociedad (Oyarzún, 2000). Luego de esto se producen nuevas discusiones plásticas respecto de la figuración que llevan a una etapa denominada Post–Informalismo desde 1963, con artistas como Mario Carreño, Delia del Carril, Carlos Ortúzar, Roser Bru, Guillermo Núñez y Rodolfo Opazo. Pero luego, esta divergencia es respondida por una nueva modernización en el campo del arte hacia finales de la década de los '60, con artistas como Francisco Brugnoli, Cecilia Vicuña, Virginia Errázuriz y Langois Vicuña:

“Si como veíamos antes las vanguardias geométricas invitaban, oponiéndose con esta fórmula al figurativismo naciente, a que fuera la vida cotidiana la que hiciera uso libre de las formas concretas del arte en circunstancias en las que el informalismo, contrarrestando la ofensiva, colocaba los materiales de esa vida en el cuadro, el arte objetual o efímero emerge oponiéndose a ambas fórmulas a la vez: no son los utensilios de la vida los que deben ser sumados a la obra sino la obra la que debe acoplarse al comportamiento fútil de esos elementos diarios. La solución de Brugnoli no da la sensación de querer preservar en esos objetos que instala la memoria colectiva de sus diversos empleos; lo suyo apunta más bien a captar el poder del cambio, de la contingencia y el movimiento que son inherentes a la época. Está tratando de resolver un asunto que es estrictamente moderno”. (Galende, 2014)

Ocurre a su vez un creciente proceso de activismo político de los artistas, como es en el caso del surgimiento de las Brigadas Muralistas, que “fueron la viva expresión de la vitalidad que atravesaba a una juventud activa y creadora que vivía protagónicamente la agitación social, y que sin detenimiento se entregó a la lucha política que copaba día a día, en posiciones encontradas, tensadas, todo el ámbito social” (Aguiló, 1983). A través del uso de los muros de la calle difunden mensajes y consignas políticas, en general al servicio de campañas electorales, lo que inaugura una nueva forma de vinculación con el espacio

público para el campo del arte en general, entre estos colectivos, en su mayoría anónimos, destaca la Brigada Ramona Parra fundada por las Juventudes Comunistas. Esto refleja, en cierto sentido, un fenómeno que estaba asociado a la polarización que en general vive la sociedad chilena y que se manifiesta en la conformación de los Frentes Populares (que reúne a los partidos Radical, Socialista y Comunista) para disputar el gobierno en sucesivas elecciones presidenciales, desde donde surge la figura de Salvador Allende, quien tras presentarse a cuatro elecciones presidenciales y habiendo sido senador cinco veces, diputado y Ministro de Salubridad, Previsión y Asistencia Social, entre otros, alcanza, finalmente, la presidencia para el periodo de 1970 a 1976.

Los artistas demuestran abiertamente su compromiso tanto con la figura de Allende como con el proceso de la Unidad Popular, conglomerado que lo apoya, poniéndose al servicio, por ejemplo, de las campañas presidenciales y luego, formando parte de la política cultural de gobierno, en iniciativas como el “El pueblo tiene arte con Allende”, la creación del Instituto de Arte Latinoamericano hacia finales de 1970, el Tren de la Cultura o la construcción del edificio para la UNCTAD III<sup>10</sup>. Y a nivel internacional, se organizan en 1970 y luego en 1972 la Segunda y Tercera Bienal Latinoamericana de Grabado en Santiago, respectivamente, y la creación del Museo de la Solidaridad (Aguiló, 1983) (actualmente nombrado Salvador Allende), a través del Comité de Solidaridad con Chile, dirigido por el crítico brasileño Mario Pedraza, en el que tanto artistas nacionales como internacionales buscan demostrar su apoyo con el pueblo de Chile antes y después del golpe de Estado, enviando y donando obras que luego serán expuestas en otros países y que evidenciarán la situación que vivirá el país, en términos de la vulneración de derechos humanos, la persecución y la desaparición de personas.

---

<sup>10</sup> Iniciativas surgidas desde el mundo del arte y la cultura nacional. “El pueblo tiene arte con Allende” se trató de 80 exposiciones simultáneas en todo Chile de artistas que simpatizaban con la Unidad Popular inauguradas durante agosto de 1970. Sobre el proceso de creación del edificio para la UNCTAD III, véase el documental “Escapes de gas” del realizador chileno Bruno Salas, 2014. A su vez se hace común la noción del “trabajador de la cultura” para todo el ámbito cultural de la época (Oyarzún, 2000).

Aunque para algunos autores la vía de esta politización de los artistas va por dos tránsitos paralelos, los que sin ser fuertemente contradictorios, evidencian hasta la actualidad dos modos de comprender el compromiso político de un artista, por un lado, el artista que sale a la calle a pintar murales, como es en el caso de Matta y la Brigada Ramona Parra, y por otro, la disputa que se da dentro de los espacios institucionalizados como la academia, en la Universidad, como es en el caso de José Balmes y el grupo Signo (Galende, 2014).

Esto permite sostener que, si algo caracterizó la producción artística en Chile desde mediados de los años sesenta hasta el Golpe de Estado de 1973, fue el compromiso político y militante de muchos artistas, los que, dejando de lado la línea experimental propiamente pictórica iniciada en los cincuentas, se volcaron casi por completo a la producción de obras que tuviesen que ver con la defensa de un ideal y con la concepción del artista como un sujeto político activo y no ajeno a la realidad social que lo envolvía. Se confirman, en este sentido, las palabras de Roberto Matta en el catálogo de la exposición “Homenaje al Triunfo del Pueblo” realizada en diferentes sedes a lo largo de Santiago, luego de que Salvador Allende lograra la presidencia de Chile:

“Más que una exposición en sentido tradicional el “Homenaje al Triunfo del Pueblo” es un manifiesto de los artistas plásticos. La muestra no pretende definir un estilo, sino que simplemente afirma la actitud militante y de absoluto respaldo de los artistas chilenos y extranjeros para contribuir a la construcción de una sociedad nueva. El triunfo del pueblo plantea una serie de compromisos a los artistas, obliga a una decidida toma de conciencia respecto de su papel dentro de la sociedad y de la forma en que deben contribuir a su re estructuración.”<sup>11</sup>.

Todos estos procesos, asociados con el devenir político en la realidad nacional, llevan a que en la década de los ‘70 se comience a hablar de la consolidación de una nueva

---

<sup>11</sup> MATTA, Roberto. “Homenaje al Triunfo del Pueblo” Catálogo. Editorial Universitaria. Santiago, 4 de noviembre 1970.

visualidad chilena. Sin embargo, la reconfiguración que vive el país luego del Golpe Cívico–Militar supone el establecimiento de nuevos referentes y subjetividades, debido a la política de persecución establecida por la dictadura y al silenciamiento de la población.

Algunas de las consecuencias de esta política de persecución fueron, según los informes encomendados por el gobierno de Aylwin una vez retornada la democracia, los siguientes: “La Comisión Valech recibió 36.035 testimonios. Su informe, entregado en noviembre de 2004, reconoció a 27.255 personas como víctimas de prisión política y tortura durante la dictadura militar”<sup>12</sup>.

Sin desestimar el número de víctimas, no sólo fueron personas las que sufrieron la dureza de la represión: el modelo político y económico fueron también cambiando su sentido original y entregándose al servicio de los expertos economistas de la escuela de Chicago, a través de los cuales ingresaba a Chile el neoliberalismo en una fase experimental o de “expansión brutal del capitalismo” (Aguiló, 1983). Como consecuencia de este cambio en la estructura social, atendiendo a la interrupción del proceso democrático de Allende y cómo es recepcionada la dictadura, para las décadas siguientes, se conformará en Chile una nueva forma de experimentación artística: “la incorporación de fotografías al trabajo de arte, la incorporación de textos, el video–arte, las acciones, los trabajos colectivos son, por citar algunos ejemplos, fenómenos que, aún(sic) siendo posibles de leer en la propia dinámica interna de desarrollo y evolución (lineal) de las artes visuales, se leen sobre todo en la readecuación que el espacio creativo debe asumir

---

<sup>12</sup> Existen dos instancias generadas por la Presidencia de la República en función de esclarecer tanto el número de víctimas como los tipos de violaciones a derechos humanos, como detención y tortura. La Comisión Rettig, que “el 8 de febrero de 1991 (...) entregó su informe al Presidente de la República Patricio Aylwin Azócar. En él se dio cuenta de 3.550 denuncias recibidas, de las cuales 2.296 fueron reconocidas como víctimas de violaciones a los derechos humanos”. Pero luego, en su etapa de reconsideración, entre noviembre de 2004 y mayo de 2005, la comisión reconoció otros 1.204 casos, correspondientes a declarantes que adjuntaron nuevos antecedentes a sus presentaciones originales. Y, por otra parte, la Comisión Valech, promulgada por la Presidencia de Ricardo Lagos en 2003, en donde “El total de casos calificados (...) fue de 28.459”. Esto quedó consignado en el Informe de la Comisión Presidencial Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura, creada en 2009.

producto del cambio de contexto en los márgenes de contingencia que se operan producto de ello” (Aguiló, 1983).

Aguiló indica, por otra parte, que las diversas formas de represión con las cuales el régimen autoritario busca instalarse y posicionarse hegemónicamente, atacan no sólo las instituciones públicas y privadas, sino que operan a un nivel de reconfiguración cultural que pretende modificar lo más posible a un sujeto, violentando las estructuras sociales y culturales a partir de las cuales se estaba desarrollando hasta el momento del golpe. Para él, resulta muy relevante el hecho de que sean expulsados y exonerados de las universidades algunos de los principales artistas e intelectuales nacionales. Puesto que de esta forma se priva “al movimiento artístico de un estamento de ‘maestros’” (Aguiló, 1983) a través de los cuales era posible la construcción de un puente con la tradición artística, “poseedora de una riqueza acumulada en su desarrollo histórico y, por tanto, de una memoria colectiva” (Aguiló, 1983). Esto junto a otros elementos, a su juicio, fueron “determinantes en la pérdida de la hegemonía de las facultades de arte como centros de proposición y creación, debiendo trasladarse hacia el espacio exterior” (Aguiló, 1983).

Esto se traduce en que, en un primer momento, durante la instalación de la dictadura desde 1973 a 1975, se produzca una suerte de silencio en la producción plástica, lo que da paso luego al nacimiento de un movimiento alternativo a los circuitos oficiales, atendiendo a este desmantelamiento en los espacios tradicionales de formación de artistas. Surgen diferentes espacios de agrupación y formación ajenas al campo universitario a cargo de la generación intermedia entre profesores exonerados jóvenes y artistas con alguna trayectoria, entre ellos destacan: el Taller Bellavista (1974), que luego conformará el Taller de Artes Visuales (TAV) en 1976, a cargo de Francisco Brugnoli, otrora profesor de la Universidad de Chile y expulsado; la Galería Central de Arte, la Galería Época (1975), la Galería de Arte Siglo XX (1976), el Taller 666 (1976), el Taller Sol (1976) y el Instituto de Arte Contemporáneo (Aguiló, 1983).

El proceso de instalación de la dictadura cívico–militar pasó por diferentes estadios que le permitieron, en un primer momento, desarticular a la oposición e instalar el miedo a través de la desaparición de cuerpos, la detención arbitraria y la tortura, además de la expulsión y exilio forzado, como ocurrió con algunos actores del campo intelectual y artístico mencionado previamente. A este proceso de desarticulación le siguió la fase de instalación del modelo neoliberal de carácter radical propiamente tal en un periodo que culmina con la aprobación mediante un plebiscito de la Constitución de 1980 y luego en 1981 con la nueva Ley General de Universidades, momento en el cual se inicia el desmantelamiento de la red de universidades públicas del país. Esto da paso a una tercera etapa de adaptación a las nuevas medidas implementadas, que se traduce en una grave crisis económica en 1982, lo que a su vez genera una fuerte crisis política que se verá marcada por el inicio de las 22 jornadas de nacionales de protesta entre 1983 y 1987 (Salazar, 2006) que lograron, en buena parte, convocar a un nuevo plebiscito, esta vez para decidir la continuidad de Augusto Pinochet, presidente autoproclamado de la dictadura cívico–militar.

Esta situación impacta en la realidad cultural y social del país, en tanto que opera como un catalizador de nuevas formas de organización y resistencia, por ejemplo, durante el segundo periodo de instalación del modelo, desde el campo de las artes se produce una rearticulación del campo cultural e intelectual que se suma a los intentos que surgieron en una primera etapa, como se mostró anteriormente, lo que permite en cierto grado la organización de espacios de difusión alternativos. Surge la Unión Nacional por la Cultura (UNAC) en 1977, como una forma de respuesta y organización desde el campo de la cultura para hacer frente al desarme de este campo por parte de los órganos represivos del Estado, como una forma de salvaguardar el patrimonio cultural nacional y velar por la libertad de expresión y la creatividad:

“Porque juzgamos que hoy es ineludible e impostergable que nosotros los artistas tomemos conciencia propia y colectiva de tales situaciones pasadas y presente (una histórica despreocupación por las

actividades estéticas y por el artista, situación fuertemente agravada en los últimos años por la vulneración a los principios básicos de la libertad y participación), y nos unamos para obtener cambios que nos comprometen profundamente con el provenir, hasta obtener que toda la comunidad chilena y todos los hombres que la forman, reciban los beneficios de la libre creación artística y científica y gocen de la vida cultural de la comunidad”<sup>13</sup>.

En este sentido, se pone de manifiesto que el artista busca asumir una postura proactiva dentro del contexto de una sociedad represiva, valiéndose de la libertad de creación y del derecho a la cultura. Esto se revela, plásticamente, en el planteamiento de nuevas propuestas y experimentaciones en el terreno de la representación, negándola y problematizándola, sumado a nuevas técnicas de trabajo<sup>14</sup>. Esta nueva forma de organización y propuesta plástica según Aguiló levanta tres elementos que le hacen particular luego de 1973 a partir de una obra en particular y de su impacto en la escena nacional: la “Obra Archivo” del Taller de Artes Visuales expuesta en el Templo San Francisco, el primero, es el trabajo colectivo e interdisciplinario; el segundo, que es una propuesta artística que busca hacerse cargo de la historia interrumpida y los derechos humanos y, finalmente, el planteamiento del concepto de “obra abierta” que permite a los espectadores asumir un rol activo en la compleción de la obra de arte misma (Aguiló, 1983).

En otro ámbito, enfatiza el mismo Aguiló, destaca la importancia en el extranjero de manifestaciones artísticas en solidaridad con el pueblo de Chile, ejerciendo un rol de denuncia pública del régimen militar y las sistemáticas violaciones a los derechos

---

<sup>13</sup> Manifiesto público de la Unión Nacional por la Cultura, UNAC: “Llamado a la comunidad”. Citado en Aguiló, Osvaldo. *Propuestas neovanguardistas en la plástica chilena: antecedentes y contexto*. Santiago: Céneca. 1983.

<sup>14</sup> “La reformulación de la imagen logra sistematizar la aparición de nuevas proposiciones visuales (Dittborn, Bru, Smyth, Parra, Leppe, Altamirano) que cobran entonces vigencia polémica -logra efectivizarse como irrupción formal (como corte).

El recurso fotográfico interrumpe bruscamente el historial académico nacional: marca la discontinuidad de la tradición de la pintura chilena y apertura de su campo referencial”. Richard, Nelly. “Una mirada sobre el arte en Chile”, octubre, 1981. *Ibíd.*

humanos, las cuales tenían diferentes orígenes y estuvieron a cargo de artistas chilenos exiliados o extranjeros. Destaca, a su vez, la función de las brigadas muralistas, herederas de la Ramona Parra, que ejercen una denuncia contra el fascismo (Aguiló, 1983).

Se conforma a lo largo de los años, lo que se ha venido a denominar como una Escena de Avanzada que en general cumplió con la función de “resimbolizar lo real de acuerdo a nuevas claves no sólo de significación social, sino de reintensificación del deseo individual y colectivo (...) de producir interferencias críticas en esas zonas que abarcan el cuerpo y el paisaje como escenarios de autocensura o de microrepresión” (Richard, 1986).

Dentro de esta escena se reconocen como los artistas más destacados a algunos mencionados anteriormente, como Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Carlos Altamirano, Roser Bru, Catalina Parra más Alfredo Jaar, Alfredo Fonseca, Gonzalo Díaz, Arturo Duclós, el CADA (integrado por Raúl Zurita, Fernando Balcells, Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit y Juan Castillo), colectivo que instala dentro de la vida cotidiana acciones de arte que buscan reconfigurar nuestra interacción con lo real, cuestionando el entorno social y político. Estos procesos van acompañados, a su vez, de un contingente literario que le sirvió como forma de difusión, como lo fue la permanente aparición de revistas especializadas.

Se conjugan en esta propuesta de carácter vanguardista elementos de continuidad y cambio en el que persiste desde la década de los '60 la necesidad de un arte que a la vez que cuestiona el entorno social y político, asume una crítica respecto de sí mismo, en función de actualizar de acuerdo al contexto las prácticas, técnicas, temáticas, recursos y discursos. De este modo, la presencia de la escena de avanzada, pero también de otras apuestas artísticas, suman elementos que tienen que ver con la nueva realidad en el Chile post Golpe de Estado.

Toda esta escena, en general, particularizada como un grupo de carácter de neovanguardia (Aguiló, 1983), permitió abrir el campo disciplinar del arte en Chile a prácticas como la performance o las instalaciones y, a su vez, la inmolación del cuerpo y

la idea de su uso como dispositivo dispuesto al servicio de concretar un planteamiento discursivo es lo que permite, con el tiempo, la aparición de recursos performativos en las marchas estudiantiles. Además de la crítica a los espacios de validación de los artistas, supeditados a circuitos cada vez más alejados de la ciudadanía que buscaban negar las condiciones reales de la contingencia nacional (como la represión y la censura), saliendo de los espacios validados para estos fines, ya sea formulando unos nuevos o de plano saliendo a la calle. Y, finalmente, la obra de arte como concepto aislado y aurático ha sido desplazada hacia una concepción más abierta y democrática, en la que todos pueden participar, donde el autor es ahora anónimo y colectivo, y donde adquiere un rol fundamental el espectador como agente activo.

## CAPÍTULO II: MOVILIZACIONES ESTUDIANTILES DEL AÑO 2011: ANTECEDENTES Y CARACTERIZACIÓN

Como se ha ido esbozando hasta ahora, el proceso plástico sumado a los procesos sociales y políticos, permiten definir el proceso de movilizaciones estudiantiles como un espacio que permitió la realización de nuevas formas y experiencias estéticas. En este sentido, lo que se revisará en este capítulo dice relación con el movimiento estudiantil del 2011 en específico y cómo este movimiento, pese a recurrir a algunas estrategias de protesta tradicionales, como la marcha, logró innovar en otros aspectos, puesto que el sector social que se moviliza, el carácter de sus demandas, la ciudad en la que transcurre y las formas que utiliza son completamente diferentes. Esto fue, para fines de este estudio, lo que permitió abrir una brecha en la cotidianeidad que finalmente estimuló el desborde estético, que, sin la necesidad de plantear grandes discusiones en torno al rol político o social del artista, le ofrece a los mismos un espacio de producción fuera de la normalidad, ampliando sus posibilidades de creación y nutriéndolo de ideas y problemáticas a realizar.

Para ello, se debe considerar, del mismo modo, que esta producción de objetos durante las movilizaciones estudiantiles del año 2011 se ampara en una forma de comprender el arte que busca generar antes que nuevas formas de conocimiento y de experiencia, es decir, antes que se entienda a la obra de arte en este caso como devenida aparato o artefacto literalmente puesto al servicio del aprendizaje de un proceso social, estos objetos están puestos en escena como una forma de evidenciar las relaciones de poder que subyacen al actual modelo económico y político y que nos rige también en términos sociales y culturales –capitalismo cognitivo, neoliberalismo.- En pocas palabras, más que una estrategia para poner en crisis la representación, se busca poner en evidencia las construcciones de subjetividad en una sociedad neoliberal como la chilena, planteando cuestionamientos de carácter epistemológico sin caer en la pedagogía.

## **1.- Perspectiva geográfica e histórica: realidad latinoamericana de 2011**

La idea de este segmento consiste en presentar la realidad latinoamericana, en primer lugar, para luego citar lo ocurrido con otros movimientos sociales, principalmente por la juventud en el resto de los países del mundo, teniendo en cuenta a su vez la forma en la que todas estas expresiones interactuaron, del mismo modo en que otras operaron como antecedentes, como una forma de explicitar el nivel de relación que existe entre estos movimientos sociales y porque de algún modo las ideas de las cuales se sirvieron los estudiantes están alimentadas de experiencias vividas en otros países de este lado del mundo. De igual modo, esto permitirá comprender el contexto global en el cual se enmarca este movimiento.

En este sentido, cabe mencionar que el caso de Chile, al ser el primero y más radical en cuanto a la aplicación de las leyes neoliberales, supone un ejemplo a seguir para el resto de América Latina y que, si bien este proceso de reformas de leyes que permiten el ingreso del libre mercado ocurren en Chile durante la dictadura cívico–militar, es durante los sucesivos gobiernos de la Concertación ya en democracia, que estas leyes se consolidan y estabilizan, lo que da pie para que el resto de los países del continente proceda con reformas de igual carácter. Aún más claramente,

“Las políticas educativas que derivan de los programas de ajuste estructural a nivel mundial y que se recomiendan a los países del Tercer Mundo, no son en realidad muy diferentes de las políticas neo–liberales que se habían aplicado en Chile bajo el régimen militar. Estas últimas aparecen, por lo demás, constantemente citadas, a título de ejemplos paradigmáticos de políticas del futuro, por organismos como el Banco Mundial” (Ruiz S., 2005) .

Esto se traduce en que, en general, la economía sudamericana se abre a la competencia del libre mercado, donde el rol del Estado se verá cada vez más menospreciado, adquiriendo un rol cada vez más subsidiario o asistencialista y a partir del

cual se fomenta la facilitación de condiciones óptimas para la inversión de capital extranjero, sobre todo a través de la explotación de recursos naturales y de la minería.

Esto desatará en mayor o menor grado una crisis energética, donde a su vez la minería a cielo abierto, las empresas hidroeléctricas y forestales y, en general, la sobreexplotación de recursos naturales, evidencian un desinterés por la regulación a largo plazo de la calidad de vida de estos países en pos de la subsanación inmediata de problemas de producción y de capital de una industria pensada para el desarrollo de los capitales foráneos de una burguesía de carácter trasnacional en lo que se denomina como un modelo de desarrollo Extractivista (Oliver & Savoia, 2012).

La precarización laboral a través de la estabilización de la economía en el sector comercial y de construcción de infraestructura vulnera, en mayor o menor grado, dependiendo del país, derechos fundamentales de la clase trabajadora, fomentando su fragmentación y desorganización. Al desincentivar la industria nacional dificulta el acceso a fuentes estables de trabajo, lo que a su vez genera desestabilidad en el acceso a bienes, y el Estado, al proponer medidas asistencialistas, no colabora en la seguridad de los niveles de vida de las personas, sino que opera como un ente subsidiario que resuelve problemas de carácter estructural a través de medidas paliativas, como bonos e incentivos al consumo.

Para nadie es un misterio que el avance del capitalismo a una fase de carácter global es impulsado, desde la caída del muro de Berlín, por el gobierno de los Estados Unidos, quienes a través de la formación de jóvenes de la Universidad Católica de Chile en la escuela de economía de Chicago por Milton Friedman se encargan de traer al país una nueva fase de neoliberalismo. Pero el intervencionismo de Estado Unidos en el continente no es solamente económico, bajo la premisa de la guerra al narcotráfico y al crimen organizado, ha tendido a su vez a homologar las legislaciones locales bajo directrices internacionales, del mismo modo que el control de la piratería y a través de las

constantes amenazas de las inversiones de capital extranjero, los países han debido someterse a reglamentaciones que pasan a llevar las soberanías locales.

Como conclusión, América Latina comparte para el 2011 la administración del Estado por gobiernos de corte progresista dentro de una democracia neoliberal, que más que fomentar hacen retroceder la organización y participación de la ciudadanía en general, en pos de proteger y fomentar la realización de los intereses de un reducido grupo de capital trasnacional en función del cual están abocadas todas o la mayoría de las políticas económicas nacionales. Esto se traduce en un crecimiento de la despolitización, en la desarticulación del tejido social y en la represión de los movimientos sociales que reivindican la restitución de derechos que tengan que ver con la previsión social como salud, educación y vivienda.

Como se enunció, la idea de este apartado es también nombrar la interacción de los dirigentes estudiantiles del movimiento del 2011 con otros movimientos sociales ocurridos en el mundo. En España, se desarrolla lo que se conoció como Movimiento 15/M, debido a que se inicia el 15 de mayo del 2011 por el movimiento de los posteriormente llamados Indignados, como una forma de protesta antes de las elecciones municipales frente a las medidas de austeridad aplicados por el Gobierno Español, luego de la crisis económica desatada en 2008, donde la burbuja inmobiliaria colapsó de manera tal que impactó en todos los sectores de la economía y que vive su máxima expresión al alcanzar una tasa del 25% de desempleo, en una de las crisis más profundas vividas en la zona Euro, pero no la primera, ni la última.

Por otra parte, el 17 de septiembre de 2011 en Estado Unidos se produce el movimiento conocido como *Occupy Wall Street* (Ocupa Wall Street) que, bajo el mismo concepto del 15/M luego de una serie de asambleas abiertas organizadas desde el mes de agosto, se propone la instalación de un campamento en Wall Street, también como una forma de protesta a las políticas aplicadas desde el gobierno post crisis de 2008.

Ambos movimientos tienen cierta correlación con la llamada primavera árabe iniciada a comienzos del 2011 en enero y que implicó el despertar de la juventud y la sociedad en manifestaciones en contra de las dictaduras de Ben Ali en Túnez y de Hosni Mubarak en Egipto, por un lado, y contra los regímenes políticos en Siria, Yemen y Libia, entre otros.

La apuesta en estos tres casos era la de mostrar en tiempo real la capacidad de vivir organizadamente en un modelo de sociedad diferente del capitalista bajo asambleas y sin jerarquías, quizás menos en la primavera árabe, que más que nada impacta por su novedad y por sus evidentes diferencias culturales y políticas y donde la violencia desatada tiene un carácter más relevante. De cualquier forma, en cada uno de estos movimientos destaca el rol de la juventud que busca dar frente a una realidad que le viene dada y con la cual no está de acuerdo. En estos países, y por supuesto en Chile, se repite la desconfianza en el sistema electoral, lo que se traduce en una baja participación en las elecciones, así como una crítica al modelo de desarrollo y la falta de oportunidades, laborales, sobre todo.

Lo que se busca esgrimir en este capítulo es que las condiciones sociales propiciadas por la democracia neoliberal promueven la apatía y la desmovilización social y a partir de la misma se ha generado una subjetividad que no se interesa por los problemas país y, por lo tanto, es contra ella que se manifiesta la juventud no sólo en Chile, sino que en el mundo. Este llamado a la confianza y a la restitución del tejido social como se muestra aquí, ocurre a través de la convocatoria a actividades pacíficas, masivas y en el espacio público como una forma de poner de manifiesto la pérdida del miedo al otro desconocido.

En el caso chileno, las diversas actividades convocadas por los estudiantes quizás tienen el componente artístico más marcado que en otras instancias, pero, sin embargo, en todas ellas está presente la necesidad de que éstas operen como espacios de organización y participación abiertos, donde se subvierte el orden social preestablecido, donde se problematizan las condiciones de vida actuales y, lo más importante, donde se ponen en

juego dinámicas que buscan evidenciar que hacer las cosas de otro modo no sólo es posible, sino que es también necesario.

## **2.- Antecedentes del movimiento en Chile**

Ahora bien, como se sostuvo en un primer momento el movimiento de 2011 es, para este caso, indisociable del denominado por la opinión pública como “Revolución Pingüina” protagonizado por los estudiantes de enseñanza media entre los años 2005–2006 y 2008 cuando finalmente se logran sintetizar todas las demandas de los estudiantes en torno a un problema constitucional y que requiere, por lo tanto, de la aplicación de una política pública que garantice su buen funcionamiento, asumiendo su responsabilidad y apelando a la necesidad de restablecer un proyecto educativo que la organice y resguarde.

Bajo la consigna de no más “soluciones parche” –haciendo referencia a los populares parches curitas–, que se hacen cargo de asuntos específicos sin atender al problema real y de fondo, es que se inaugura la etapa del movimiento que denuncia a la Constitución como la causa del estado actual del sistema público a través del cuestionamiento al hecho de que en ésta no está consagrada la educación como un derecho, sino que se antepone la decisión familiar y el concepto de “libertad de enseñanza” al rol del Estado en la educación de los niños y niñas del país lo que evidencia la falta de un proyecto educativo que unifique el sistema en todos sus niveles.

De este modo, el objetivo de las movilizaciones convocadas a partir de 2011 fue el de reapropiarse de un espacio colectivo y público, como lo eran las calles del centro de Santiago, que había sido arrebatado durante la dictadura cívico–militar y en el que, por lo tanto, aún estaba prohibida la libre circulación y las concentraciones, para denunciar el último bastión de esta misma presente en la Constitución que sigue gobernando. “El carácter político de las marchas no deviene sólo de la orientación de las reivindicaciones o del cuestionamiento al orden social que alojan, sino que es el resultado de una disputa en la que se cuestiona el estatus «público» que ostenta la calle, en tanto posibilidad que

brinda a cualquiera de colocar en escena sus sufrimientos y participar en la construcción del futuro” (Urzúa, 2015).

Los estudiantes universitarios y secundarios se reapropian de este espacio y problematizan la dinámica propia de la ciudad, en el contexto de la democracia actual que ofrece un engañoso artilugio de participación, descomponiendo este tipo de prácticas sociales en la participación electoral, frente a eso, la protesta con componentes artísticos o estéticos se sugiere como una forma de participación real en los modos de habitar la ciudad y el espacio público.

Las marchas en las cuales presenciamos estas prácticas, entre los que destacan un “Guanaco” (nombre coloquial con el que se llama a los carros lanza aguas del grupo de Fuerzas Especiales de la policía chilena) de tamaño real, una “Micro del Transantiago”, “Los Martillos” de la película “*The Wall*” del grupo británico Pink Floyd<sup>15</sup>, una serie de lápices de gran tamaño, quince lienzos con la misma consigna en varios idiomas, esculturas a gran escala, así como *performances*, coreografías, batucadas, obras de teatro, entre muchas otras, ocurren entre junio y octubre de 2011, momento en el que frente a la amenaza del gobierno y las autoridades del Mineduc y la Junaeb de que la pérdida del año podría significar una pérdida de beneficios (como becas y créditos) obliga a la institucionalidad de las universidades nacionales a que comiencen a presionar a los estudiantes para volver a clases normales. Esto constituye, una vez más, un claro ejemplo de cómo una vez que la educación está puesta al servicio de factores económicos como el financiamiento, se pierde el foco sobre cuestiones mucho más trascendentales como el proyecto educativo y el marco legal del mismo.

Mediante un referéndum, en el que los estudiantes expresan en las urnas su voluntad de cerrar el semestre y volver a clases o en definitiva perder el año lectivo, la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (Fech) buscará imponer la postura

---

<sup>15</sup> Sobre estos, el propio Roger Waters escribe desde su cuenta de Twitter una frase en apoyo a los estudiantes chilenos, cuestión que da cuenta del alcance mediático de estos objetos.

de los estudiantes frente a la presión del Rector, resultando infructífero, puesto que, pese a haber logrado 50,24%<sup>16</sup> de los votos en favor de no cerrar el semestre y, por lo tanto, perder el año académico, las autoridades, haciendo uso de mecanismos de presión internos, obligaron al retorno a clases durante las semanas siguientes. Este hecho marca el fin de las movilizaciones para la Universidad de Chile y dentro de ella la carrera de Artes Visuales. Y así de toda una generación que había logrado luego de décadas convocar a más de cien mil personas a marchas por la recuperación de la educación pública.

### **3.- La manifestación social en Chile**

La manifestación social en Chile, dependiendo del contexto, contempla múltiples formas de organización y convocatoria, entre ellas destaca la marcha como una de las más reconocibles y masivas. Implica, para la lectura que se propone aquí, una estrategia en la que convergen tanto la tradición como la innovación en las protestas sociales del país, puesto que, convocada desde diferentes sectores sociales a lo largo de la historia da cuenta de una suerte de historia en la que se recurrió a ella con diversos motivos; desde la muestra de apoyo de las clases populares a los gobiernos, en los periodos en que gobernaron los frentes populares, hasta la manifestación de una fuerte oposición organizada frente a las políticas llevadas a cabo durante la dictadura cívico-militar. Del mismo modo en que algunas estrategias plásticas sirvieron como una forma de darle visibilidad a un sector excluido de la población, como fue con el caso de las brigadas muralistas, y que instalaron dentro del imaginario colectivo el uso de la calle como una forma de transmitir ideas y consignas políticas.

---

<sup>16</sup> “Con un total de 13.068 votos válidamente emitidos, que representan un 47,03% del universo electoral de la Universidad de Chile, se dieron a conocer los resultados finales del referéndum 2do semestre 2011, correspondientes a los días miércoles 26 y viernes 28 de octubre.

Cristóbal Lagos, presidente del TRICEL y Secretario General de la FECH, informó que un total de 6566 estudiantes, que representan el 50,24% de los votantes dijo NO, un total de 6.276 estudiantes que representan a un 48,03% ante la pregunta si se iniciaba el segundo semestre del año académico 2011, con 144 votos nulos y 82 votos blancos.” Se trata de un quórum histórico para las votaciones dentro de la Universidad. Información extraída desde el blog de la Facultad de Derecho: <http://infoderechouchile.blogspot.cl/2011/10/resultados-referendum-fech-inicio.html>

Sin embargo, nunca se trata de la misma marcha y esto se produce porque cada vez adquiere rasgos específicos, ya sea en términos prácticos, como el uso de puntos de reencuentro para reunirse luego de que la gente fuera dispersada por las fuerzas represivas, como en términos estéticos, en los que se deja de marchar bajo una gran consigna llevada adelante por una vanguardia a la que le sucedían una serie de lienzos que identificaban a los diferentes grupos (principalmente partidos políticos y sindicatos de trabajadores) que participaban de las marchas en favor de la Unidad Popular, para abrir paso a la conformación de una especie de escenario que se ofrece como plataforma para el despliegue de nuevas estrategias visuales, por lo tanto, estéticas.

Ejemplo de esto lo constituyen las movilizaciones que se convocan principalmente entre los años 1967 y 1968 en las Universidades de Chile, Católica, Católica de Valparaíso y de Concepción, organismos tanto públicos dependientes del Estado como privados. Con el objetivo de lograr una reforma universitaria que democratice a estas instituciones a la luz de los procesos internacionales que se están viviendo. Entre las formas de movilización destacó la toma de los establecimientos.

Las demandas principales decían relación con la incidencia de los estudiantes en las decisiones que involucraran el devenir de las prácticas al interior de las entidades de educación superior, por ejemplo, en la elección de las autoridades universitarias, así como la defensa de su autonomía, además de actualizar el sistema educativo universitario en general, cuyo retraso se veía reflejado en la poca vinculación que existía entre estas instituciones, los problemas del país y los sectores más populares de la población que, escasamente, accedían a ellas.

El proceso de gran actividad social volcada a las calles que se vive en general en el país, debido a lo que se mencionó en capítulos anteriores en los que se daba cuenta de cómo ciertas estrategias del mundo del arte estaban también dispuestas al servicio de la Unidad Popular, alcanza su punto de clímax con la elección de Salvador Allende como presidente de la República en septiembre de 1970, su posterior asunción en noviembre del

mismo año y luego durante el periodo que alcanzó a gobernar y en el que sus políticas movilizan a gran parte de la población tanto a su favor como en su contra. Este proceso resulta interrumpido por la gestación de un golpe de Estado, desde los sectores más conservadores de nuestro país, quienes frente a la imposibilidad de declarar inconstitucional al gobierno de Allende recurren a un atentado a cargo de las Fuerzas Armadas nacionales para derrocarlo, poniendo fin a un proceso inédito en Chile y el mundo que tuvo por objeto lograr el socialismo por la vía pacífica, es decir, en las urnas, sin recurrir a una revolución por las armas. Razón por la cual este proceso aún se denomina como “la vía chilena al socialismo”.

El golpe de Estado inicia en Chile una dictadura que se extenderá por 17 años y que significará un retroceso no sólo en términos de los avances, principalmente para los sectores más pobres del país, mayormente logrados por el gobierno de la Unidad Popular, sino que incluso en objetivos alcanzados en gobiernos previos, como la Reforma Universitaria que le permitió a la Universidad Católica la elección de su rector con la participación de los estudiantes por primera vez en su historia, gestada durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva.

La instauración del estado de sitio con toque de queda, detención y desaparición arbitraria y la posterior ejecución de los opositores al régimen dictatorial, socavaron el tejido social al punto en que Chile tardó décadas en recomponerse para enfrentar no sólo la violencia real ejercida en contra de sus habitantes sino que también la violencia simbólica que mermó la confianza en el otro hasta niveles insospechados de individualismo, en prácticas que persisten hasta el día de hoy y contra las cuales se lucha a diario.

Esto, sin embargo, de ningún modo impidió que los partidos políticos que existían en la época en conjunto con otras organizaciones (como el Movimiento de Izquierda Revolucionaria, MIR) persistieran en la lucha por la recuperación de la democracia incluso desde la clandestinidad y el exilio. La resistencia, suprimida su posibilidad de

manifestarse en el espacio público como había sido su tradición hasta el momento, se trasladada hacia la periferia de la ciudad, las poblaciones más populares, inaugurando una nueva forma de lucha contra la dictadura: el atrincheramiento en las poblaciones en largas jornadas de protesta convocadas a nivel nacional. Esto se produce sobre todo luego de la crisis económica de 1982, frente a lo cual, la población debe hacer lo posible por sobrevivir.

Lo interesante de este movimiento desde el centro de la capital hacia sus suburbios es que permite la innovación de las estrategias desde la marcha, que obliga al avance por las grandes avenidas, visibilizando las consignas en grandes lienzos, a la propuesta de estrategias que ocupan un espacio, no lo transitan. De este modo, se generan actividades que involucran a todos los sectores de la población: dueñas de casa, trabajadores, jóvenes y niños, en actividades en sus mismas casas, en las que estas se abren al resto de los vecinos, generando o reactivando prácticas habituales de convivencia. Desde ollas comunes a barricadas, pasando por actos culturales, la lucha en las poblaciones se vuelve a dotar de contenido y reanima un saber olvidado por aquellos que durante la Unidad Popular habían hecho de éstas sus prácticas cotidianas.

Luego de la dictadura militar, debieron pasar años antes de que el gobierno autorizara volver a marchar por el eje central capitalino, es decir, la Avenida Libertador Bernardo O'Higgins, conocida coloquialmente como "la Alameda": "avenida que en su extensión concentra el quehacer político-administrativo (...) en ella se encuentran los principales bancos e importantes organismos y dependencias comerciales, así como también, oficinas ministeriales y el edificio de gobierno. Además, la Alameda es la principal arteria capitalina que permite el desplazamiento hogar/trabajo a muchos habitantes de la ciudad" (Urzúa, 2015).

Esto significó que los estudiantes comprendieran la envergadura histórica de su carácter e impacto en la sociedad, por lo que se hace imperiosa la necesidad de que se marque este hecho con un hito sin precedentes. La idea de intervenir el espacio y alterar

las dinámicas preestablecidas y fijadas como normales en el flujo de la ciudad cumple, por lo tanto, con esta idea de visibilizar de forma concreta las exigencias de los estudiantes. Otras tesis plantean este uso del espacio como un retorno del carnaval o “una carnavalización de la política” a través del cual: “a la violencia callejera, la carnavalización le opone la fiesta; se multiplican los tambores y resuenan las batucadas. El cuerpo se libera de las tensiones con que la prohibición de libre expresión le había constreñido durante años” (Guerra, 2015). Sin ánimo de contraponer ambas ideas, lo que se defiende en este estudio es que lo que moviliza al sector estudiantil a generar nuevas estrategias visuales, y entre ellos a la carrera de Artes Plásticas como se presentará más adelante, dice relación, a su vez, con los procesos artísticos que se han producido desde la década de los ‘60 hasta el presente en el país, más allá de los propios devenires en la cultura popular, de la que, sin duda alguna, este proceso se nutre.

#### **4.- Del movimiento estudiantil al movimiento social por la educación**

El rasgo político e ideológico de las demandas y propuestas, constituye otro de los rasgos particulares que se debe abordar en este estudio, en tanto que entrega el soporte político a las estrategias plásticas puestas en curso a lo largo de las convocatorias a las diversas marchas por el país. En este sentido, la propuesta es que, aunque las primeras convocatorias a movilizarse decían relación con aspectos específicos en la distribución de beneficios, como becas y créditos, rápidamente las discusiones se vieron sobrepasadas por los antecedentes ya conocidos por muchos de los mismos estudiantes, quienes en experiencias anteriores habían logrado identificar las falencias del sistema educacional a raíz de la reforma realizada durante la década de los ‘80. Por lo tanto, se comprende a lo largo de estas discusiones que, si se quiere dar curso a una real demanda por las mejoras en las condiciones actuales del sistema educacional, la crisis financiera supera con creces a las becas y su retraso en la distribución: se debe exigir la gratuidad. Idea que es

planteada, en un primer momento, desde la Asamblea de estudiantes de la carrera de Artes Plásticas de la Universidad de Chile<sup>17</sup>.

El filósofo chileno Carlos Ruiz Schneider elabora un breve texto en el que analiza los fundamentos filosóficos detrás de la reforma universitaria impulsada por la dictadura, lo que deja entrever que estas reformas lejos de ser azarosas responden a una forma particular de entender la organización del mundo y, por lo tanto, de acuerdo con esto, qué modelo educativo debe ser implementado. “En base a los resultados de los anteriores intentos de control, y teniendo en la mira la búsqueda de un nuevo principio organizador de la sociedad chilena, que prescindiera de la intervención estatal en políticas sociales, el régimen militar aplicará (...) también al campo educacional un modelo de organización basado en la racionalidad del mercado” (Ruiz S., 1997). Esto, al referir que en un primer momento la dictadura se caracterizó por ejercer una política represiva contra las personas, para luego proceder con la difusión ideológica. Agrega que: “dos parecen ser aquí los principales objetivos buscados. El primero tiene que ver con el proyecto neoliberal de desmantelamiento del Estado democrático-social, lo que significa una reducción drástica del gasto fiscal en educación y en general de todo el gasto social (...). El segundo objetivo se expresa en la necesidad de disciplinamiento de los actores sociales del campo, en especial (...) de las organizaciones docentes y las de estudiantes universitarios” (Ruiz S., 1997).

Para los ideólogos de la dictadura, por lo tanto, resultaba central el desmantelamiento de las instituciones de educación superior, del mismo modo que ejercer un dominio sobre él, sobrepasando la autonomía universitaria, principio esgrimido por toda entidad que se precie de tal. Este persistente desfinanciamiento estuvo acompañado, a su vez, de políticas de subsanación. En un primer momento esto implicó la creación de un crédito universitario con fondos estatales para que los estudiantes de menos recursos pudieran acceder a los estudios superiores a costa de endeudarse con el Estado, al que con

---

<sup>17</sup> Antecedente entregado por Paulina Rojo, miembro del Centro de Estudiantes de Artes visuales, en el periodo 2010-2012, en entrevista realizada por la autora el día 01 de septiembre de 2016.

el tiempo, se sumó un sistema de becas que, si bien permitía a los estudiantes eludir el pago de aranceles al momento de ingresar a estudiar, lo sometían a una serie de burocráticos trámites mediante los cuales debía demostrar los bajos ingresos de su familia, además de cumplir con un mínimo de puntaje estandarizado que medía su rendimiento académico.

Por otra parte, los establecimientos de educación secundaria ya han sido altamente cuestionados, sobre todo por sus propios estudiantes, los que al evidenciar esta distribución inequitativa de los ingresos y, por lo tanto, de los recursos de los cuales dispone cada unidad educativa, demandan una planificación más centralizada que otorgue a todos los estudiantes las mismas oportunidades y recursos económicos, reflejados en infraestructura y material de estudio. Esto significa un aprendizaje generacional: “la novedad del movimiento secundario es que instaló la necesidad de cambio no desde un cálculo político, sino desde la experiencia que significa formarse en una mala escuela o en un liceo precarizado que no proyecta a los estudiantes del pueblo hacia adelante, sino que los condena a futuros trabajadores informales o a ocupar roles subordinados en el sistema económico dominante” (Garcés, 2006).

En este sentido, resultan evidentes para el resto de la sociedad chilena las falencias presentes en el sistema educativo, en tanto que afecta directamente la realidad de las familias, pues limita sus capacidades de desarrollo en función de los ingresos económicos que perciba cada una. A raíz de esto es que es comprensible el salto sustancial que emprende el movimiento estudiantil. Interpelar a las familias a movilizarse por la educación es una idea que va cobrando fuerza, en la medida en que estas mismas se han visto directamente implicadas en esta realidad.

En primera instancia se busca convocar a la mayor cantidad de estudiantes de diversas instituciones (públicas, privadas, técnicas, universitarias y secundarias, etc.), pero el desborde hace explícita la necesidad de extender esta convocatoria a otros actores, primero vinculados con el sector de la educación (profesores y funcionarios de la

educación), y luego de otros sectores del ámbito público y los trabajadores (como funcionarios de algunos ministerios, la Central Unitaria de Trabajadores, CUT, algunos sindicatos de trabajadores del sector privado). Del mismo modo, cambian el tipo de convocatorias, desde lo local a lo nacional, y desde marchas a paros o tomas de establecimientos. Instancias que comienzan a mostrar el carácter creativo desde un principio, llamando a actividades culturales, por una parte, y por otra a unas de corte más bien de confrontación. Son las del primer tipo las que van marcando una diferencia que hace cada vez más reconocible al movimiento estudiantil.

En este marco se convocan a: coreografías masivas en el centro de Santiago, como un *flashmob* de la canción “*Thriller*”, de Michael Jackson, en el paseo Bulnes, frente al Palacio de La Moneda; una “besatón” en la Plaza de Armas; Jornadas de 48 horas continuas de Arte, Música y Teatro en las diferentes sedes de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile; tocatas musicales en la Toma de la Casa Central de la misma universidad; foros y conversatorios de los más diversos temas; “desmayadas” y “suicidios colectivos” en diferentes puntos de varias ciudades; carnavales culturales, festivales de arte, así como la diversidad en carteles, lienzos y banderas, además del uso simbólico del número 1800, que según cálculos de los propios estudiantes, es el que corresponde a la cantidad de millones de dólares que serían suficientes para financiar la educación en un plazo de un año<sup>18</sup>, como es el caso de las 1800 horas de corridas en diferentes puntos del país. Se va configurando, de este modo, un rasgo identitario para el movimiento estudiantil que va generando la simpatía y adhesión de nuevos sectores de la sociedad, debido a esta diversidad en convocatorias pacíficas y de gran impacto mediático.

Consecuentemente con eso, finalmente, se logra converger en una gran convocatoria que llama directamente a las familias chilenas a una “Concentración por la Educación” en el Parque O’Higgins, en el centro de la capital, siendo una actividad que

---

<sup>18</sup> Asamblea de Estudiantes de Teatro en Paro, Universidad de Chile, 13 de junio de 2011, día en que se inicia la corrida de “1800 horas x la educación” alrededor del Palacio de la Moneda.

logra convocar a un millón y medio de personas donde se anuncia la anticipada llegada de “la primavera al pueblo de Chile”<sup>19</sup>, Camila Vallejo, 21 de agosto (Muñoz, 2013).

Se podría comenzar a esbozar que esto significa que se inaugura una nueva etapa para el movimiento en el que se asume como social, dejando de lado su carácter gremial. Se plantean nuevos temas de discusión, se busca generar nuevos mecanismos de incidencia en la política nacional, principalmente a través del Parlamento, además de cuestionar abiertamente a la Constitución como la causa no solamente de la crisis educacional, sino que también la crisis en otras áreas, quizás más prioritarias, tales como la salud, la vivienda y la previsión social.

Algunos de los principales actores de estas movilizaciones buscarán integrar la institucionalidad del sistema político, ya sea como candidatos a alcaldías o a la Cámara de Diputados. En general, la respuesta frente a estas postulaciones fue positiva, logrando cuatro escaños en el Parlamento para el movimiento estudiantil. La instalación de la campaña “Marca tu Voto por la Asamblea Constituyente” fue una idea que también alcanzó gran difusión a partir de las ideas fuerza propuestas por los estudiantes.

Temas como la gratuidad, el acceso, el financiamiento, el proyecto educativo, la calidad y el rol público fueron otras de estas ideas fuerza levantadas por los estudiantes que buscaban ampliar la discusión sobre el rol de la educación en Chile, cuestión que había sido dejada completamente de lado al convertir los establecimientos educativos en nichos

---

<sup>19</sup> “En este preciso momento se inicia la primavera del pueblo de Chile. Es un momento histórico para nuestro país por varias razones (...) Es un momento histórico por la cantidad, por la transversalidad del movimiento, pero también por la fuerza de las ideas, aquí y todos lo tenemos bien claro, no se constituye un movimiento intransigente. Aquí, lo que nosotros estamos ganando es por la fuerza y la razón de nuestras ideas y eso es lo que no han podido confrontar desde el gobierno y particularmente sectores de la derecha, que han acudido a discursos amenazantes que tratan de tergiversar el sentido fundamental de esto. ¿Por qué? No tienen la principal arma que tenemos nosotros: las ideas, la convicción y la razón de que es necesario, que es justo, que es una exigencia del pueblo de Chile avanzar a una educación pública, gratuita y de calidad para todos”. Discurso enunciado por Camila Vallejo, entonces Presidenta de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile en el acto central de la actividad convocada en el Parque O’Higgins el 21 de agosto de 2011. Citado en Muñoz, J. P. (2013). *Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile y los límites imaginarios del conflicto estudiantil*.

de negocio para el sector privado a través de la figura del sostenedor, en quien se delegaba la función de financiar estos establecimientos independiente del proyecto educativo que este tuviera, generando diferencias abismales entre unos y otros (municipales o particulares pagados).

En general, la idea detrás de todas estas consignas era la búsqueda por restablecer estos pilares como una forma de reunificación del sistema educacional en el que se replantearan los objetivos de la sociedad chilena en su conjunto: ¿Para qué queremos educación?, ¿de qué tipo?, ¿quién será el principal garante?, ¿cómo la financiaremos? Preguntas que parecen obvias, pero que en efecto habían sido desplazadas en pos del negocio. Negocio visible de forma violenta en la figura del lucro en las instituciones particulares subvencionadas o privadas y en instancias donde no cabía espacio a regulación fiscal alguna como los Institutos Profesionales y Centros de Formación Técnica, instituciones que por lo demás, se hacían cargo de entregar formación a los sectores más pobres del país y donde la calidad se verá altamente cuestionada.

A cada paso se vuelve urgente la necesidad de reinventar el modelo educativo en su conjunto. El sistema puesto al servicio del mercado no ha resuelto los problemas que supuestamente permitieron su ingreso en un primer momento, que eran mejorar la calidad a través del emprendimiento privado, aumentando la oferta entregando una falsa promesa de libertad de elección. Por el contrario, esta alta privatización “interrumpe la mayoría de los vínculos entre educación e igualdad, ya que un sistema privatizado reforzará probablemente la diferenciación social. (...) De una manera incluso más radical, se rompe también el vínculo entre educación y formación cívica y política de los jóvenes” (Ruiz S., 1997).

Se trata, en fin, de una confrontación ideológica por quién ejerce el control de la educación y en función de qué intereses: por una parte, del liberalismo económico, por otra, como reivindicación de un derecho social al que todos debemos tener acceso: “El discurso de los dirigentes estudiantiles se observa politizado y basado en constructos

ideológico fundamentados que, aunque con matices, apunta al objetivo común de lograr mayor igualdad (máxima de la izquierda)” (Miranda, Rutllant, & Siebert, 2015).

El origen de estos debates, lejos de provenir de un acuerdo común desde los propios estudiantes, responde a su vez a los posicionamientos ideológicos que han tomado los diferentes actores políticos en el modelo político chileno desde el retorno de la democracia, donde referentes de la izquierda tradicional, que otrora demostraran su apoyo al gobierno de Allende y su oposición a la dictadura, con la vuelta a la democracia refundan sus intereses y los adecuan al modelo que entra en vigencia. Esto supone que los partidos políticos, como el Partido Socialista, el Partido por la Democracia, el Partido Radical Social Demócrata, agrupados en la Concertación de Partidos por la Democracia, entran a gobernar luego del plebiscito que en octubre de 1988 decreta el fin de la dictadura, pero marcando una salida desde los sectores populares. Esto deja al margen a lo que se ha llegado a conocer como una “izquierda extraparlamentaria” que agrupa a diferentes colectividades que no quisieron formar parte de esta coalición al denunciar la posibilidad de un fraude electoral para el plebiscito del ‘88.

Estas diferentes colectividades, entre las que destaca el Partido Comunista, lograron en cierta medida aglutinar a las diferentes demandas que persistían por la justicia y la verdad en casos de violaciones de derechos humanos ocurridos durante la dictadura y por bastantes años se hicieron cargo de las dirigencias de importantes sectores organizados de la población, principalmente de las federaciones de estudiantes de las Universidades estatales. Sin embargo, para el 2011, se ha producido una reconfiguración de este cuadro, con la aparición de nuevos colectivos políticos dentro de las universidades que buscan desmarcarse del partido Comunista. Grupos como el Frente de Estudiantes Libertarios, la Izquierda Autónoma, entre otros, aparecen en escena disputando los cargos que solían ocupar los partidos tradicionales.

Esta divergencia lejos de materializar conflictos, plantea una nueva estrategia de organización, obligan al diálogo entre diferentes posturas ideológicas lo que enriquece el

debate político dentro de las universidades y esto se verá reflejado en la rápida capacidad del movimiento estudiantil de incorporar nuevos elementos en la discusión por la educación en Chile. Dado que el interés de los partidos de la Concertación es principalmente resguardar la democracia obtenida, los dirigentes que ocupaban cargos en organizaciones sociales no llevaban procesos de cuestionamiento al modelo, es más, de forma objetiva fomentan la despolitización de la ciudadanía en función de una subjetividad consumista, es decir, este cuestionamiento sólo comienza a ocurrir una vez que ingresan estos nuevos referentes en la política tradicional.

Muchos de estos colectivos con el tiempo devienen en partidos políticos y han logrado disputar en el Parlamento puestos en función de un nuevo actor político que ya no se siente representado por la política tradicional. En este sentido, lo político a partir del movimiento es entendido como una apertura hacia nuevos actores sociales, por fuera de la militancia tradicional, lo que, a su vez, integra al campo de lo estético y lo artístico de modo diferente, ya no se les demanda a los artistas la militancia, sino que estos integran el movimiento y aportan desde su disciplina tal y como lo hacen el resto de los estudiantes desde las suyas. Se entiende de este modo que no sea sólo la Facultad de Artes la que genere dinámicas y propuestas estéticas; las *performances* e intervenciones urbanas aquí narradas provienen desde todas partes y esto, de algún modo, es lo que permite comenzar a hablar de un desborde estético y de un hito político y social.

### CAPÍTULO III: MOVILIZARSE DESDE LA FACULTAD DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

Hasta ahora, los capítulos anteriores han estado referidos a delimitar un marco artístico y político nacional y latinoamericano, a partir del cual se establecen algunos fundamentos con los cuáles se puede analizar lo ocurrido en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, del mismo modo en que luego se ha referido a la caracterización del movimiento social del 2011 en sí mismo para establecer que las prácticas estéticas producidas en este contexto se explican, en cierta medida, dados los rasgos particulares de la coyuntura nacional de ese año que, como se mencionó, abrió un espacio de comunidad que le permitió a los artistas salir de las aulas y de la academia para empaparse de un proceso social emergente, dotándolo de contenido.

Por lo tanto, para este último capítulo se procederá a revisar la producción estética y artística nacida para y desde el movimiento propiamente tal, centrado en el trabajo realizado por estudiantes y profesores en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, analizando los artefactos u objetos en torno a dos ejes: 1-. Contextualizar la producción de estos objetos desde los productores y su posición tanto discursiva como práctica, sus condiciones y mecanismos de producción; y 2-. Su posterior puesta en circulación y consumo en el espacio público a través de las marchas convocadas por los estudiantes.

Para analizar la dimensión estética de las movilizaciones estudiantiles se ha decidido considerar en específico la construcción de tres objetos por los estudiantes de la carrera de Artes Plásticas, debido a que responden a casos que pueden resultar paradigmáticos a la hora de comprender la motivación que los hizo posibles, así como las dinámicas de trabajo que les dieron origen. En este sentido, se presentarán tres experiencias. En primer lugar, la construcción de una “Silla Gigante”, en segundo lugar, el lienzo gigante “La educación no cabe en tu Moneda” y, finalmente, quince lienzos en diferentes idiomas con la misma consigna, “La educación chilena está en crisis”.

# LA SILLA GIGANTE





LA EDUCACIÓN NO CABE EN TU MONEDA





## LA EDUCACIÓN CHILENA ESTÁ EN CRISIS



Del mismo modo en que se revisarán, como ejemplo, otros objetos realizados en este espacio, tales como un “Guanaco” de cartón de tamaño real, una plataforma que contenía “Los Martillos” de la película “*The Wall*” del grupo británico Pink Floyd, una “Micro del Transantiago” también de tamaño real, un lienzo gigante compuesto de pequeños cuadros tejidos de lana en el que rezaba la frase “Educación gratuita”, esculturas de personajes con cabezas de objetos, entre otros.

Estos objetos luego serán analizados bajo la perspectiva de prácticas liminales, en tanto que no sólo buscaron generar espacios de comunidad donde se subvertían las relaciones jerárquicas y donde se expresa una nueva subjetividad, sino que también porque constituyen prácticas performáticas desde la fabricación misma de un objeto, hasta su traslado a lo largo de la marcha convocada, y, en el caso que lo requiriera, su puesta en movimiento.

De acuerdo con los estudiantes que conformaban el Centro de Estudiantes de Artes Visuales del periodo 2010 a 2011, Cristian Inostroza, Pilar Gajardo y Paulina Rojo, en mayor o menor grado, la carrera de Artes Plásticas se encontraba en la anomia típica del ambiente universitario de esta década, en la que la integración entre estudiantes estaba bastante reducida a la organización frente a la coyuntura, a actividades de orden recreacional y de esparcimiento y a lo sumo a algunas actividades deportivas, y donde, como se ha mencionado en capítulos anteriores, la función política estaba relegada a los partidos tradicionales de izquierda y a los incipientes colectivos dentro de la universidad.

Esto, en particular dentro de la carrera de Artes Plásticas, se materializa en una organización esporádica de los estudiantes en torno a la resolución de conflictos de carácter estudiante–académico, donde el Centro de Estudiantes opera más bien como un garante de que estas instancias ocurran, sin propiciar mayor actividad participativa.



# GUANACO





## MARTILLOS "THE WALL"





# TRANSANTIAGO



Por otra parte, las discusiones al interior de las primeras asambleas convocadas desde la dirección de la FECH y de la Confederación de Estudiantes de Chile (CONFECH), estaban direccionadas a cómo resolver el problema de la no entrega de becas de arancel y de manutención, así como el proceso de requintilización<sup>20</sup> que podría afectar la situación de miles de estudiantes en el país, dentro del sistema de becas otorgados por el Mineduc y la Junaeb. Sin embargo, el entonces Ministro de Educación, Joaquín Lavín (militante de la Unión Demócrata Independiente) demuestra falta de capacidad de resolución ante el problema lo que radicaliza las discusiones de forma acelerada en los estudiantes de las universidades afectadas, las del Consejo de Rectores.

La situación de la carrera de Artes Plásticas en ese contexto es que se comienza a plantear la pregunta, tempranamente, por la cuestión de la educación gratuita. Comienza a aparecer en los plenos de la federación como síntesis, sin que en otros espacios se plantee aún, lo que los presiona a su vez a llevar la pregunta por el financiamiento más allá de la repartición de becas o créditos. Al cabo de un mes, la demanda por la educación gratuita es transversal y aunque su origen se atribuye a muchas causas, no es claro de donde proviene el primer nombramiento, sólo que, ante la nula respuesta del Ministerio para dar curso a la solución en la distribución de becas y beneficios, se produce una radicalización que lleva las discusiones al punto de cuestionar el marco regulatorio completo del financiamiento a la educación. Aparecen, por ejemplo, datos que cifran en menos del 9% de aporte estatal directo a las Universidades públicas, a través de fondos inestables que dependen de la matrícula de los estudiantes y que, en general, el presupuesto para Educación no supera el 2% del PIB de Chile.

---

<sup>20</sup> La distribución de beneficios se realiza de acuerdo a los ingresos familiares per cápita de cada estudiante bajo un criterio por quintiles, es decir, el total de familias se divide en 5 categorías de acuerdo con el ingreso per cápita resultante, siendo el más pobre el 1er quintil y el más rico el 5to. A los dos primeros corresponde la asignación de becas, mientras que a los tres últimos la opción es el crédito de Fondo Solidario (sólo para estudiantes de universidades del Consejo de Rectores) o el Crédito con Aval del Estado (CAE) para instituciones acreditadas. La actualización de estos datos, en base al aumento de indicadores económicos que no se traducen en aumentos de sueldo en la realidad, perjudica a los estudiantes entre los 2do y 3er quintil, dejando sin opción de beca a estudiantes con diferencias de ingreso de menos de \$10.000-.

De este modo, antes de la cuenta pública del Presidente Sebastián Piñera, el 21 de mayo ante el Congreso en Valparaíso, los estudiantes convocan a la primera marcha por la recuperación de la educación pública, para el día 12, en la que queda establecida, todavía de forma inicial, la crítica a la forma de financiamiento de la educación superior, poniendo el énfasis en la insuficiencia de las becas y en la lógica del endeudamiento como una forma de sustentar el modelo económico nacional, traspasando fondos del Estado a la banca privada, mediante el crédito a los estudiantes. Se articulan las primeras tres demandas centrales, en torno a acceso igualitario a la educación superior, democratización de las instituciones y financiamiento estatal<sup>21</sup>.

Frente a esta primera convocatoria, aunque no se fabrican los objetos que más adelante serán parte de la cotidianeidad de las movilizaciones, se empiezan a esbozar los intentos creativos de los estudiantes para marcar una diferencia con los otros movimientos sociales. Se realizan, por ejemplo, diferentes *performances* por parte de los estudiantes de carácter masivo, como el “suicidio colectivo” por la educación, un *flashmob* llamado “Thriller masivo por la educación”<sup>22</sup>, se inicia la corrida de 1800 horas por la educación alrededor del Palacio de la Moneda, una “besatón” masiva, así como diferentes bailes y coreografías, obras de teatro callejero y aparecen diferentes personajes disfrazados que van marchando en conjunto con los estudiantes.

---

<sup>21</sup> En el caso de la Asamblea de Artes plásticas se redacta un documento bajo el título de “Marco ideológico y petitorio Artes Plásticas” con fecha junio de 2011, donde queda estipulado, entre otras consignas que: “La educación es un derecho social. El Estado debe hacerse cargo de la educación, no sólo financiarla, de preocuparse porque exista una educación de calidad, *integral* y laica y si se imparte en instituciones privadas, que dichas instituciones no tengan como fin último el lucro”. Destaco el integral, porque este concepto será uno a través del cual los estudiantes pondrán de manifiesto la necesidad por darle relevancia a la formación artística en las escuelas.

<sup>22</sup> Aunque no existe una definición establecida, la forma en la que esta actividad fue convocada por estudiantes de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, mediante redes sociales, se ofrecía como una coreografía masiva de la canción *Thriller* de Michael Jackson, donde se compartían los pasos mediante un video en la plataforma de Youtube y que fue convocada para el día 24 de junio de 2011 frente al Palacio de la Moneda, en el Paseo Bulnes y que contó con la acción de cerca de 7000 estudiantes disfrazados de zombies. (Fuster Farfán, 2011). Sobre esto se puede revisar el artículo de la socióloga Camila Ponce: “El flashmob: nueva forma de acción protestataria”.

No será hasta la masiva marcha del 30 de junio, una vez que se han agotado las instancias de diálogo con las autoridades, que se producirán los primeros objetos desde la carrera de Artes Visuales, el primero de ellos, será un “Guanaco”, nombre coloquial con el que se conoce al carro lanza agua de la policía de Fuerzas Especiales, de tamaño real. Y a partir de este momento se produce el “desborde estético” del movimiento estudiantil, donde se verá sobrepasada la contingencia política por la continua aparición de objetos y prácticas artísticas como una forma de acompañar, potenciar e, incluso, problematizar, las demandas de los estudiantes.

### **1.- Condiciones y mecanismos de producción de los objetos**

Uno de los objetivos planteados en las discusiones de los estudiantes de Artes Plásticas fue cómo lograr llevar más gente a las marchas, de modo que se decide, todo asamblea mediante, la opción de preparar acciones, intervenciones y objetos que logren sintetizar las demandas estudiantiles, el descontento generalizado, sin embargo, a través de dinámicas o prácticas que no resulten ajenas, sino cotidianas, en un lenguaje común y que apueste por evidenciar y problematizar las condiciones actuales del sistema, no sólo educativo, sino también cultural. Esto, pese a que las discusiones dadas en la asamblea no pasan por preguntarse sobre el rol que debe o no tomar el artista o el arte en este contexto, sino dejando en claro que la forma de aportar a las movilizaciones se hace desde el trabajo disciplinar, consecuentemente, se asume implícitamente la producción estética como el trabajo que debe realizarse desde la carrera de Artes Plásticas.

Instancias como la fabricación del “Guanaco”, un lienzo gigante, la “Silla Gigante” u otras, fueron capaces de organizar y articular esfuerzos anónimos en pos de darle una cierta identidad gráfica y estética al movimiento, en casos más específicos como los lienzos con la consigna “La educación chilena está en crisis” en diferentes idiomas, evidencian el conocimiento de que las imágenes son llevadas a noticieros de todo el mundo y, por lo tanto, a través de estos se busca interpelar directamente a un otro

espectador que ya no es solamente chileno, sino que también extranjero y que está viendo las noticias en su país sobre el acontecer político y social en Chile.

Por ello no debe dejarse de lado las condiciones que hicieron posible el planteamiento de la producción estética realizada desde los estudiantes, puesto que, aunque no se haya dado una discusión o problematización política respecto del rol del artista en el contexto de las movilizaciones sociales, forma parte del repertorio de los mismos el hecho de fabricar objetos que se ponen al servicio de un programa político, en este caso, la recuperación de la educación pública. Heredado desde las prácticas plásticas de los artistas de los '60 y luego los '80 de los cuales se ha incorporado el uso de la calle y del cuerpo como soporte, con la salvedad de que, en este caso, ambos aspectos no son interpelados desde la resistencia o la violencia, necesariamente, estos más bien son utilizados de forma pacífica, donde la monumentalidad adquiere mayor relevancia, y donde la idea es «hacer ver», en la medida de lo posible, la crisis en la educación.

Se conforma en el seno de la asamblea de estudiantes de la carrera de Artes Visuales el Taller de Resistencia, que agrupará a diferentes estudiantes, principalmente de primer año y del taller de escultura, los que estarán a cargo de la fabricación de objetos como la escultura de un joven con cabeza de libro, una mujer con cabeza de olla a presión, la “Silla Gigante”, entre otros.

Si bien se trató de un grupo más o menos definido de personas, el Taller de Resistencia ofrece antes que una identidad cerrada de trabajo, un espacio colectivo de creación abierto dentro de la comunidad de la escuela en la cual los estudiantes son libres de expresar ideas para las protestas así como de formas e instancias que permitan su producción, desde los recursos económicos, los que solían ser facilitados desde el CEAV, como los talleres y lugares para la producción en sí misma, además de qué materiales se utilizarían. Luego de ello, la asamblea se hace cargo de su circulación y resguardo. Algunos de estos objetos continuaron marchando hasta mucho después del 2011, como es

el caso de la escultura de un joven con cabeza de libro que fue presentada en las nuevas marchas durante el año 2013, como una práctica consolidada.



## CABEZA DE LIBRO



El primer caso, de la “Silla Gigante”, fue el resultado del trabajo del taller de volumen de primer año, con la profesora Patricia del Canto y sus ayudantes<sup>23</sup>, quienes propusieron como ejercicio elegir un objeto que resumiera, para cada estudiante, lo que significaba la educación para ellos. Finalmente se escoge una silla tipo pupitre, de la que se realiza una maqueta a escala, para luego ser fabricada a nivel monumental de casi 6 metros de altura. Las patas pueden ser desprendidas para facilitar su traslado. La parte de metal fue mandada a curvar tal y como con los pupitres de las escuelas y fue trabajada con la técnica de empavonado, esto quiere decir, que se calentaron las piezas con un soplete y fueron frotadas con aceite quemado para evitar su oxidación. Dicha silla será trasladada y expuesta en diversos espacios, como la calle, otras sedes de la Universidad de Chile y actualmente se encuentra emplazada en el ingreso de la sede de Las Encinas, en el campus Juan Gómez Millas de la Universidad de Chile.

Otro caso similar, ocurre con la realización de un lienzo gigante, desde el taller de Pintura de Enrique Matthey, donde se elige una fotografía tomada por Andrés Bortnik y una frase que serán pintadas en uno de los lienzos de mayor proporción que ha visto nuestro país<sup>24</sup> desfilar por las calles del centro de Santiago, donde rezaba la oración: “La educación no cabe en tu Moneda”, jugando con la doble connotación de la palabra moneda, referida tanto al objeto de valor cambiario como al Palacio de la Moneda, actual sede de gobierno. Este lienzo circuló por varios espacios, al igual que la “Silla Gigante”, hasta que finalmente se le pierde el rastro.

Finalmente, está el caso de los lienzos pintados en diferentes idiomas, idea que fue presentada en la asamblea de los estudiantes de Artes Plásticas, dichos lienzos fueron pintados en los talleres de la escuela. En total se trató de quince lienzos, de color amaranto y letras blancas, en los que se consignaba la frase “La educación chilena está en crisis” en varios idiomas, entre los que se contaban: arameo, árabe, italiano, francés, chino, ruso,

---

<sup>23</sup> Referencia entregada por Pilar Gajardo, estudiante de Artes Visuales y en ese momento vicepresidenta del CEAV, en entrevista realizada por la autora el día 24 de agosto de 2016.

<sup>24</sup> Referencia entregada por Cristian Inostroza, estudiante de Artes Visuales y presidente del CEAV 2010-2011, en entrevista realizada el día 24 de agosto de 2016. Sus dimensiones alcanzaron los 260 mts<sup>2</sup>.

croata, belga, inglés, coreano, griego, alemán, portugués y hebreo, además del mapudungún, lengua del pueblo mapuche. De acuerdo con el colectivo “Contracultura anónima” esta acción se realiza “haciendo alusión al sentimiento social derivado de la política de ‘oídos sordos’ del gobierno: ¡en qué idioma te lo digo! Luego, la circulación vía internet del registro de la acción, apelando a su visibilidad internacional”<sup>25</sup>.

Estos tres casos, exponen de qué forma, la asamblea operaba como un agente movilizador de intenciones y facilitador de objetivos, a través de ella los estudiantes organizan las ideas que se desarrollarán y bajo qué estrategias serán construidas. Luego de eso, entre los asistentes a cada marcha se definía quiénes portarían los objetos en los trayectos autorizados para machar y quién los guardaría al finalizar la jornada de movilización. A través de estas experiencias se visibilizan varios elementos, como, por ejemplo, la necesidad de hacer comprensible en un lenguaje visual claro las problemáticas detectadas por los estudiantes, del mismo modo que el formato a gran escala les permite un ingreso en lo mediático de forma casi automática, puesto que resulta difícil para las cámaras negarse a enfocar estos objetos, que superan la altura de los estudiantes y que dejan en claro el trabajo depositado en su construcción.

Sin embargo, el rasgo creativo y alegre fue dando paso a manifestaciones cada vez más crudas, conforme se acrecentaba la participación, pero la respuesta por parte de las autoridades seguía siendo insuficiente y daba como respuesta sólo represión. Es por ello que luego de la jornada del 4 de agosto, en el que se convoca a una marcha que no es autorizada por la Intendencia, se realiza el primer llamado a un cacerolazo contra la represión, principalmente, a través de las redes sociales, para ese mismo día en la noche. El Cacerolazo, como estrategia de protesta tiene larga data no sólo en Chile, sino que en el resto del continente<sup>26</sup>, en este país fue utilizado sobre todo por las mujeres de la

---

<sup>25</sup> <http://contraculturanonima.blogspot.cl/>

<sup>26</sup> Existen referencias en la prensa de casos en Chile durante la UP, luego en la dictadura por la crisis económica en 1982, en Argentina, contra la dictadura y luego por el caso “corralito” en los 2000, en México el 2006, en Colombia en 2003, así como en Venezuela y Uruguay. Sin embargo, el primero parece ser el caso chileno.

burguesía durante la Unidad Popular, denunciando la falta de alimentos y el desabastecimiento, cuestión que hoy en día está explicada como una forma de boicot de los comerciantes y empresarios al gobierno frente a las políticas de fijación de precios en algunos productos de consumo básicos, puesto que existía en paralelo un mercado negro que evidenciaba no la falta de alimentos, sino la negativa a venderlos al precio establecido.

El cacerolazo se realiza por primera vez contra la represión, cambiando el sentido original de su uso que es la denuncia de las “ollas vacías”, como una forma de subvertir su significado y utilizar las ollas como un dispositivo para generar/producir ruido y manifestar disconformidad con el modo en cómo se están haciendo las cosas. Llega hasta tal punto que en algunos sectores se institucionaliza, como en el caso de la Asamblea Ciudadana de Ñuñoa, comuna de Santiago, donde las familias se reúnen a realizar cacerolazos de forma sistemática y permanente más allá de las convocatorias propias de los estudiantes. Más adelante esta estrategia será utilizada como una forma de difusión de convocatorias a nuevas marchas como forma de agitación social, como será en el caso de los cacerolazos contra el sistema de pensiones, realizadas entre agosto y septiembre de este año.

Estas prácticas, objetos, experiencias, en fin, constituyen propuestas que, aunque emergen desde el espacio de la academia, ocurren como una suerte de subversión de roles en el que tanto estudiantes como profesores se ponen al servicio –en mayor o menor grado– de la concreción de una experiencia que los excede. Del mismo modo en que esta experiencia no es volcada o presentada en contextos de circulación oficiales del actual mundo del arte, como lo sería el museo o alguna galería, independiente de su nivel de interacción con la sociedad civil, sino que son expuestos en medio de la experiencia o acontecimiento de crisis: la marcha. Son también elaborados dentro del contexto del paro, que anula la normalidad dentro de una escuela, reelaborando tanto el espacio cotidiano como el tiempo. La escuela se utiliza ya no para cumplir con los deberes académicos, sino que se abre como espacio de diálogo y construcción.

## **2.- Puesta en circulación y consumo en el espacio público a través de las marchas convocadas por los estudiantes.**

En este apartado se presentará la forma en la que los objetos fueron exhibidos; y dado que en general en torno a los mismos se organizaron una suerte de *performances* es precisa la categoría de experiencia estética, antes que objeto solamente, puesto que la puesta en escena involucra no sólo la instalación definitiva de la obra en un espacio y tiempo determinado, sino que opera como acontecimiento en la medida en que requiere de personas que lo trasladen y que acompañen su recorrido, hasta que finalmente acaba. Luego de esto, la decisión de su uso posterior es también dialogada y debatida: algunos objetos se guardan, otros se pierden, otros son quemados y otros reutilizados.

Para ello se utilizará la categoría de liminalidad. Tal como fue presentado el concepto en el marco referencial al inicio de este estudio, la cuestión de lo liminal está referido a experiencias producidas en un contexto de crisis o de drama asocial, frente al cual, la ciudadanía actúa presentando experiencias que trascienden las categorías de estético y político, puesto que transitan entre ambas al poner en juego códigos compartidos, pero volcados al espacio público y llamados también desde fuera de la institucionalidad y las jerarquías cotidianas.

Principalmente, se mostrará aquí la forma en que desde la prensa fueron difundidas la serie de movilizaciones estudiantiles llamadas durante el año 2011 como una forma de dar cuenta de la intencionalidad de la opinión pública respecto del movimiento social.

Las convocatorias a marchar se inician con un primer llamado en el mes de marzo, al inicio del año académico regular frente al retraso en la entrega de los beneficios de los estudiantes de educación superior, como ya se ha enunciado. Para el 7 de junio se inicia en la mayoría de las universidades del Consejo de Rectores un paro indefinido como forma de ejercer presión sobre el Mineduc y el entonces Ministro de Educación, Joaquín Lavín, para reunirse en una mesa de diálogo con los actores de la educación movilizados, dirigentes de la Confederación de Federaciones de Chile (Confech) y del Colegio de

Profesores, así como estudiantes secundarios agrupados en la Asamblea Coordinadora de Estudiantes Secundarios (ACES) y la Coordinadora Nacional de Estudiantes Secundarios (CONES).

Frente a la respuesta negativa, para el día 9 de junio se convoca a un Carnaval Cultural desde la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile que deriva en la Toma de su Casa Central, espacio que luego se convertirá en el centro neurálgico de operaciones de los estudiantes movilizados por su ubicación en el centro de la ciudad a escasas cuadras del Palacio de La Moneda. El día 14 de junio se inicia la corrida de 1800 horas por la Educación alrededor del palacio de Gobierno. El 16 de junio es la primera marcha masiva, en la que se reúne a cerca de 200.000 personas. El 29 de junio se realiza un “suicidio masivo por la educación”.

Pero como se mencionó anteriormente, la jornada del 30 de junio es ahora indicada como la jornada más masiva y se producen los primeros objetos que acompañan a la marcha, como el “Guanaco” a escala. “Bajo el lema: ‘Paro Nacional Ciudadano por la Educación Pública’, la marcha tiene como objetivo presionar al gobierno en torno al aumento del gasto social para financiar y recuperar la educación pública”<sup>27</sup>. Se habla de 400.000 asistentes a nivel nacional. Como dato curioso, para esta marcha se fabrican no uno sino siete “Guanacos”, de diferentes tamaños, que van acompañando la marcha de los estudiantes en el centro de la ciudad y en otras del país (Guerra, 2015). Se vuelve a llamar a marchar para el día 14 de julio por el centro de Santiago. Se debe agregar como hito el día 18 de julio, día en el que el gobierno acusa recibo del malestar de la ciudadanía y realiza un cambio de gabinete, sacando al entonces Ministro de Educación, Joaquín Lavín, y nombrando al ex Ministro de Justicia, Felipe Bulnes, para el cargo.

---

<sup>27</sup>“Gigantesca, alegre y pacífica marcha copa la Alameda pidiendo reformas estructurales a la educación”. Por Diario Digital “El Mostrador”, versión digital, del día 30 de junio de 2011. <http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2011/06/30/gigantesca-alegre-y-pacifica-marcha-copa-la-alameda-pidiendo-reformas-estructurales-a-la-educacion/>

El día 4 de agosto se genera una nueva convocatoria a marcha que esta vez no es autorizada por la Intendencia de Santiago y que por los altos niveles de represión deja un saldo de más de 500 detenidos y 14 heridos, en su mayoría afectados por los gases lacrimógenos utilizados para dispersar a los grupos de personas. Debido a esto, para esa noche se convoca al primer cacerolazo contra la represión<sup>28</sup> en diversos puntos de la ciudad.

En los días sucesivos se insistirá en las convocatorias de carácter pacífico y familiar con el fin de darle la vuelta al gobierno y la persistencia de éste de tratar al movimiento estudiantil de intransigente, se realizarán marchas a nivel nacional los días 7, 10 y 18 de agosto, como previa a la concentración familiar convocada para el día 21 de agosto en el Parque O'Higgins donde se presentarán grupos musicales. El día 18 de agosto resultó mediáticamente importante, puesto que se trató de uno de los recorridos más largos y bajo la lluvia, razón por la cual se le llamó "Marcha de los mil paraguas" y reunió a aproximadamente 100 mil personas. Todas estas convocatorias van dejando postales irrepetibles para la memoria colectiva. La prensa actúa en favor de las movilizaciones estudiantiles, aunque sin poner el énfasis en las demandas y sus componentes ideológicos, sino que más bien poniéndolo en el carácter alegre, pacífico y masivo de las marchas.

Situación que, como se mencionó en la sección anterior, sin embargo, tiene su fin para las jornadas del 24 y 25 de agosto para las cuales se hizo el llamado a un Paro Nacional, desde las universidades de la CONFECH apoyadas por el Colegio de Profesores y la Central Unitaria de Trabajadores (CUT), y durante la cual, en un confuso incidente en la población Villa Jaime Errázuriz de la comuna de Macul, muere baleado por carabineros el estudiante de 16 años, Manuel Gutiérrez.

---

<sup>28</sup> "Crónica de una ciudad sitiada" por Mauricio Becerra, El ciudadano versión digital. 05 de agosto de 2011. <http://www.elciudadano.cl/2011/08/05/39163/cronica-de-una-ciudad-sitiada/>.

– "Chilenos revivieron los "cacerolazos" en respaldo al movimiento estudiantil", nota publicada por Cooperativa versión digital el día 05 de agosto de 2011. [http://www.cooperativa.cl/chilenos-revivieron-los-cacerolazos-en-respaldo-al-movimiento-estudiantil/prontus\\_notas/2011-08-04/225121.html](http://www.cooperativa.cl/chilenos-revivieron-los-cacerolazos-en-respaldo-al-movimiento-estudiantil/prontus_notas/2011-08-04/225121.html)



LA MARCHA DE LOS PARAGUAS





Durante cada jornada de movilización, la carrera de Artes Plásticas asiste con diferentes objetos que fueron retratados en conjunto con cientos de miles de otros, además de lienzos y carteles, y aunque no es posible medir de forma precisa si fueron o no estos objetos los que influyeron en la percepción que tenía la opinión pública del movimiento, es innegable que el componente estético logró instalarse como un rasgo distintivo del mismo. Para los medios oficiales, el Movimiento llegó, en su punto máximo, a un 76% de aprobación por parte de la ciudadanía<sup>29</sup>, superando instancias como el propio Parlamento y algunas de las figuras políticas reconocidas del momento. Sin ir más lejos, en igual periodo el Presidente de la República Sebastián Piñera alcanza un mínimo histórico del 30% de aprobación.

Septiembre marca el inicio del término de las masivas marchas por el centro de Santiago, las diferentes medidas de presión ejercidas por los estudiantes, como el llamado a no cerrar el primer semestre y perder el año académico, no son suficientes para posicionar las demandas estudiantiles en la agenda del gobierno, pero sin embargo, han logrado ubicarse en la opinión pública no sólo los dirigentes más connotados del movimiento, que luego integrarán la cámara de Diputados, sino que también lo han hecho algunas de las necesidades básicas de las que debe ser garante el Estado, como el hecho de volver a tener educación pública, gratuita y de calidad.

---

<sup>29</sup> Datos según la encuesta “El termómetro de la crisis educacional” realizada el 13 de agosto de 2011 por La Tercera: “Por tercer mes consecutivo, el Centro de Encuestas La Tercera realiza una medición sobre el impacto que tiene en la ciudadanía la crisis educacional. Según el estudio, las movilizaciones cuentan con el respaldo del 69% de los encuestados, disminuyendo siete puntos respecto de agosto, mes en que el movimiento obtuvo su *peak* de apoyo. En paralelo, el segmento mayoritario cree que los estudiantes deben mantenerse en paro hasta obtener sus demandas (56%). En consonancia con esta postura, el 63% justifica que se mantengan movilizados.”

<http://diario.latercera.com/2011/09/17/01/contenido/reportajes/25-83896-9-el-termometro-de-la-crisis-educacional.shtml>

## ANÁLISIS Y CONCLUSIONES

En muchos ámbitos, la movilización estudiantil significó un desborde estético ejemplificado no sólo en las dinámicas específicas presentadas en esta tesis, sino que también, por el conjunto de prácticas desarrolladas por todos los estudiantes movilizados, la connotación que fue adquiriendo para los medios y la ciudadanía fue dada principalmente a través del rasgo festivo que tuvieron las marchas, al igual que las diferentes convocatorias en paralelo que se suscitaron. Hitos como la Marcha de los mil paraguas, que fueron capaces de instalarse en la memoria colectiva apuntan en esa dirección, la movilización estudiantil no fue sólo un hecho político que vive sus repercusiones hasta el día de hoy, en que una reforma educacional está en curso, sino que también en términos estéticos, donde se logró generar una identidad específica del movimiento y de la cual todos pueden hacer mención.

### **1. Relación entre cuerpo y represión**

El concepto de democracia, entendiendo que es la forma de gobierno que permite la participación de todos, que se instala luego de la dictadura, supone para el gobierno aplicar un actuar represivo bajo estrategias menos evidentes que las utilizadas por el gobierno militar, –como lo fueron la detención arbitraria, la tortura o la desaparición de personas–, sino que se aplica a través del uso de agentes policiales infiltrados en las protestas que causaban destrozos al final de las marchas o mediante una campaña sistemática de desprestigio a nivel mediático, ya fuera en contra de los estudiantes como de sus dirigentes, poniendo el foco en los actos de violencia que se sucedían al final de cada jornada.

Esto, de algún modo, obliga a los estudiantes a hacer una apuesta por la festividad y la apropiación del espacio público de forma pacífica, bajo la organización de acciones artísticas espontáneas u organizadas, es decir, la manifestación bajo el paradigma de la “libertad” tan proclamado y celebrado por los gobiernos de la Concertación, los que sin

quererlo abrieron la puerta a una movilización que fue adquiriendo cada vez más fuerza y sentido para el resto de la sociedad.

Sobre esto, la filósofa norteamericana Judith Butler, refiriéndose a las movilizaciones del 2011, tanto la primavera árabe como a los movimientos de los indignados en Europa y Estados Unidos, afirma lo siguiente: “Para repensar el espacio de aparición con el fin de entender el poder y el efecto de las manifestaciones públicas de nuestro tiempo, necesitamos comprender las dimensiones corporales de la acción, lo que el cuerpo requiere y lo que el cuerpo puede hacer, sobre todo cuando tenemos que pensar en cuerpos congregados, en qué los mantiene allí, en sus condiciones de persistencia y de poder” (Butler, 2012). En esta misma línea, las formas de expresión corporales suponían un doble ejercicio puesto en juego: por una parte, la aparición del cuerpo, resituándolo como espacio de significación, entendiendo que las víctimas de la exclusión social y la segregación generada por un sistema educativo injusto es sufrido en carne propia por los jóvenes estudiantes, quienes en muchos casos deben trabajar y estudiar para poder financiar sus estudios y que, a su vez en muchos casos, al terminar se ven enfrentados a un mercado laboral para el cual no se encuentran formados adecuadamente, lo que se traduce en una precarización laboral y una falta clara de oportunidades para acceder a empleos que les permitan subsistir y realizarse.

Por otra parte, esta resignificación del cuerpo no se hace a partir del dolor o de la inmolación, como fue el concepto más difundido sobre todo por los artistas que realizaron *performances* durante la dictadura<sup>30</sup>, más bien ocurre por el lado de lo alegre y festivo, se trata pese a todo, de cuerpos felices movilizados, reencantados por una nueva motivación que los agrupa y los organiza, esto incentiva manifestaciones cada vez más originales, como cuerpos pintados, coreografías a lo largo de las marchas, disfraces y *performances*, y objetos, todo ellos usos creativos/llamativos del espacio público que van dando un carácter sociable y amable a estas marchas, invitando a quienes las observan a formar

---

<sup>30</sup> Con artistas como Carlos Leppe y Juan Dávila o el colectivo “Las yeguas del Apocalipsis”, de Pedro Lemebel y Francisco Casas (Varios, 2012).

parte de ellas. Como lo identifica el sociólogo chileno Sergio Urzúa, para quien “los esfuerzos de los jóvenes se dirigen a sorprender, causar admiración y ser reconocidos por la creatividad desplegada. Los disfraces, con una cuota importante de ironía, denuncian la irracionalidad de una vida mercantilizada, la incapacidad de las autoridades para ver y oír a las mayorías, y la complicidad de las instituciones —medios de comunicación, fuerzas policiales, tribunales de justicia, congreso—, en la mantención de un sistema cada vez más deslegitimado” (Urzúa, 2015).

Butler, afirma algo similar, al aseverar que: “El cuerpo se constituye a través de perspectivas que él mismo no puede habitar; otros ven nuestra cara de una manera que nos es inaccesible. Así, aunque tengamos una ubicación, estamos siempre en otra parte, constituida en una sociabilidad que nos excede, lo que establece nuestra exposición y nuestra precariedad, los modos en que los que dependemos de instituciones políticas y sociales para pervivir” (Butler, 2012). Es por ello que los cuerpos establecen entre sí una alianza performativa, que les permite operar en conjunto como un único cuerpo social. Urzúa también reconoce el valor de poner el cuerpo a disposición de la concreción del uso del espacio:

“A partir de las diferentes apropiaciones que los manifestantes crean y recrean en el espacio, los cuerpos adquieren el poder de aparecer frente a otros, comenzar a contar como sujetos de derechos y visibilizar sus demandas. (...) De esta forma, la calle se convierte en una oportunidad para que quienes han sido violentamente silenciados e ignorados, aparezcan, se hagan escuchar y comiencen a contar” (Urzúa, 2015).

Por otra parte, en lo que se refiere a la convocatoria a las marchas y concentraciones en espacios públicos, Butler sostiene que: “Las manifestaciones son una de las pocas maneras de superar la fuerza policial, sobre todo cuando se hacen incontenibles gracias a su amplitud y movilidad, y cuando disponen de recursos para regenerarse a sí mismas. (...) Ese intervalo es el tiempo de la voluntad popular, no es una

voluntad única, ni una voluntad unitaria, sino una voluntad caracterizada por una alianza que posee el poder performativo para reclamar lo público de un modo aún no codificado en la ley y que nunca podría quedar totalmente codificado en ella” (Butler, 2012). Algo similar a lo que sostiene por su parte Sergio Urzúa, al afirmar que: “Las *performances* podrían ser consideradas como acciones tácticas y de reivindicación, toda vez que suponen un reclamo por el carácter «público» del espacio en el que los jóvenes llevan a cabo acciones (aun cuando se encuentran supeditados a este). En este sentido, se valen de sus propios cuerpos para subvertir —por un tiempo limitado— su uso hegemónico, a fin de hacerse ver y escuchar” (Urzúa, 2015).

Ejemplo de ello, es lo que ocurre con el llamado a un cacerolazo los días 4 y 5 de agosto donde la alta convocatoria, sobre todo en sectores de clase media, generó un hito a partir del cual el resto de la sociedad chilena se vio involucrado directamente en las jornadas de protesta estudiantil. Se logra, en cierta medida, con estas experiencias, establecer una diferenciación radical con el discurso oficial que plantea el espacio público como un espacio de diálogo y de construcción de la democracia —basándose en premisas como la libertad de expresión y el respeto de las libertades individuales—, al proponerlo o evidenciarlo como un espacio en disputa, es decir, susceptible de ser controlado y que, en tanto la correlación de fuerzas lo permita, se puede hacer uso de él en pos de objetivos específicos como queda explicitado gracias a los dos autores citados.

De este modo, el sujeto que marcha es un sujeto que busca apoderarse de un espacio socialmente arrebatado, utilizando como justificación y amparo las mismas premisas del poder: la libertad de expresión. Dado que se terminó la dictadura, entonces es legítimo manifestarse en este espacio, pues de este modo se reactiva la democracia:

“Cuando pensamos el significado de la congregación de una multitud, una multitud creciente, y el significado de un movimiento a través del espacio público hecho de manera que pone en cuestión la distinción entre público y privado, entonces distinguimos que, de algún modo, los cuerpos en su pluralidad reclaman lo público, encuentran y

producen lo público reconfigurando y haciéndose con la sustancia de los entornos materiales; al mismo tiempo, estos entornos materiales son parte de la acción, parte activa en la medida en que se convierten en soporte de la acción (...) El entorno se reconfigura activamente y se refuncionaliza, usando el término brechtiano. Y entonces nuestras ideas sobre la acción deben ser repensadas.” (Butler, 2012)

Esto se ve reflejado en las constantes e innovadoras apuestas en las formas en las que se puede hacer uso del espacio colectivo, del mismo modo en que se establecen estos espacios recuperados para la expresión de un malestar social, en un principio dominado por elementos del carnaval y la fiesta callejera. Sin embargo, esta forma de manifestarse se verá fuertemente afectada por la respuesta desde la institucionalidad, la que completamente sobrepasada y dando una muestra clara de su incapacidad para dar curso a las demandas de forma eficiente, mostrará su lado más crudo luego de la jornada más violenta de estas movilizaciones, el 24 de agosto de 2011, donde muere un joven baleado por Fuerzas Especiales: Manuel Gutiérrez, de 16 años, lo que ocurre en un contexto poco esclarecido en un primer momento por las autoridades pertinentes.

A partir de este momento, las movilizaciones adquieren otro cariz, al sumarse la demanda por justicia y el respeto de los derechos humanos, abandonando en cierta medida el tono festivo utilizado hasta entonces. A partir de este hecho concreto se integrará a las demandas el fin a la Justicia Militar, instancia creada por los militares en la dictadura que permite que los crímenes cometidos por estas instituciones no pasen por la justicia civil, ni siquiera cuando éstos se ven involucrados directamente. Manuel Gutiérrez pasará a engrosar una lista de muertos en democracia a manos de las Fuerzas Armadas y de Orden, que hace cada vez más cuestionable el contexto en el que se vive el día a día.

## 2. Sobre la autoría de los objetos

Luego de haber presentado ya algunos antecedentes, y sin el afán de zanjar discusión alguna, es posible proponer como segunda conclusión que los procesos artísticos relatados en esta investigación, que surgieron en el contexto de las movilizaciones estudiantiles en Chile durante el año 2011, evidencian nuevas formas de concebir tanto al artista como a su producción de forma más desjerarquizada que en décadas pasadas y, como ya se presentó, este fenómeno responde al propio devenir del arte en Chile, el que sin dudas abrió, desde antes de la dictadura, un camino hacia la democratización de las prácticas artísticas a la ciudadanía.

La pregunta por el rol del artista e, incluso, la de si tiene el artista un rol<sup>31</sup>, se tornan centrales en el debate, pero no se enarbola una definición cerrada, por el contrario, el hecho de plantear ese debate supone la apertura de una discusión que dentro de la propia academia no ha sido respondida, o lo ha sido de forma insuficiente. Luego del 2011, aparecen cátedras nuevas dentro del programa académico de la carrera de Artes Plásticas a través de las cuales se busca dar curso a estas discusiones, como una cátedra sobre arte y política, además de instancias como el ciclo de charlas “Universidad Abierta” coordinadas por el profesor Francisco Sanfuentes, con la que se logra presentar las experiencias de artistas de mayor trayectoria como una forma de exponer los procesos de obra y exhibir los dispositivos que operan dentro del trabajo como artista.

Ambas situaciones dan cuenta del impacto que tiene en lo inmediato el proceso del paro y de movilizaciones del 2011 dentro de la institucionalidad. Se desconocen los impactos en otras áreas del sistema educativo, pero es una alta posibilidad que cambios como éste se hayan dado en otros espacios, debido a que la instancia que interrumpe la normalidad de la sala de clases y que, por lo tanto, instala nuevas circunstancias y nuevas

---

<sup>31</sup> Pregunta planteada por Pilar Gajardo en entrevista realizada por la autora con fecha 24 de agosto de 2016.

formas de relacionarse dentro de zonas con fines determinados, se produce a lo largo y ancho del país y afecta a la mayoría de los estudiantes y académicos.

El concepto de liminalidad, como aquello que demarca un límite trascendido por las prácticas político–estéticas presentadas, sumadas a un sinnúmero de prácticas elaboradas y difundidas desde otros sectores movilizados, tanto del mundo del arte como de otras disciplinas, como lo plantea Ileana Diéguez, se debe en gran medida a un componente teatral, ella utiliza el concepto de “teatralidad”, que excede a la disciplina del teatro y que opera como un modo de habitar dentro de la sociedad, ya sea como espectáculo, o como disposición corporal en un escenario. “Estos eventos, que no son realizados con fines estéticos sino políticos, parecen actualizar y contextualizar la problemática sentenciada por Benjamin: la estetización de la política como ‘estetización de lo real’ emerge hoy en un contexto diferente, como estrategia de aquellos que han decidido carnavalizar las prácticas espectaculares del poder devolviendo los golpes de arriba en gestos simbólicos que desde abajo mediatizan la violencia y propician otras formas de escenificación de la propia espectacularidad cotidiana”(Diéguez, 2007).

En este sentido, para esta tesis resulta más relevante poner de plano que las dinámicas que subyacen a la realización de muchos de estos objetos es más importante que identificar los orígenes de las ideas y de los materiales, puesto que en general, se trató siempre de prácticas anónimas y colectivas, donde participaron muchos estudiantes, donde los fondos y recursos fueron obtenidos por diferentes medios, desde el propio Centro de Estudiantes, así como de “tarreos”<sup>32</sup> o colaboraciones.

Por lo tanto, más allá de la necesidad por indicar quién o quiénes fueron, es importante relevar el hecho de que esto no formó parte de la discusión al momento de realizar dichos objetos. Lo importante era sacar adelante el proyecto propuesto y

---

<sup>32</sup> Forma autogestionada de obtener recursos, a través de una colecta a los conductores en las pausas del semáforo. Se le llama así por el uso de tarros de metal para hacer ruido, avisando al conductor la petición de una colaboración económica. Muchas veces esta acción iba acompañada del despliegue de un lienzo con alguna consigna por la educación.

terminarlo lo antes posible para que fuera posicionado en la próxima movilización. Es decir, se entendía que el objetivo final era el de llegar a la marcha el día y a la hora acordada con un proyecto acabado. Además de que la práctica en sí misma contemplaba no sólo el origen de la idea, sino que suma factores como quiénes lo fabricaron, luego quiénes lo transportaron y soportaron durante la marcha y finalmente, quiénes se hicieron cargo de su destino, ya fuera este que se reutilizaran los materiales o que la obra fuera por completo destruida. Del mismo modo en que a muchas de ellas se les pierde la pista, lo que niega cualquier intento de apropiación de la misma.

### **3. Los marchantes como ejemplo de la nueva subjetividad nacional**

Por otra parte, como una forma de dar respuesta al por qué se generaron este tipo de prácticas colectivas, es preciso hacerse la pregunta por quiénes son los que marchan, es decir, la nueva subjetividad que sale a las calles y cómo podemos definir a esta nueva generación. A grandes rasgos se trata de los hijos de la democracia, es decir, se trata de jóvenes nacidos principalmente en años posteriores a 1989, por lo que no están marcados por el haber nacido bajo la dictadura, rasgo que identifica a la generación de los padres. Esto podría explicar algunas de las diferencias que se manifiestan a la hora de utilizar el espacio público y el modo en cómo se enfrenta a la autoridad.

En el contexto de la dictadura cívico–militar, como se presentó al inicio del estudio, tanto las prácticas artísticas como las sociales estaban mediadas por la represión y la censura y, por lo tanto, el rol que se juega es en primer lugar, el de hacer posible la organización y la aparición de una oposición al estado de sitio y el toque de queda y con esto a la prohibición de la libre circulación, para luego desde ese espacio de resistencia abierto generar una disputa a nivel ideológico y político con la dictadura y exigir su fin. Los cuerpos debieron en primer lugar reclamar su “derecho a aparecer” para desde allí demandar el fin de la dictadura y la elección de un nuevo gobierno.

Estas formas de aparecer fueron diversas y debieron operar en contextos inéditos frente a la imposibilidad de la convocatoria en espacios de encuentro tradicionales como

el centro de Santiago y la Alameda, se trasladaron hacia la periferia, en las poblaciones, donde a través del uso de barricadas que cumplieron con la función de impedir el ingreso de las fuerzas represoras y de este modo liberar el espacio común para otras actividades fuera de la normalidad. Se organizan en ese contexto ollas comunes y actos político-culturales, pero también enfrentamientos armados con la policía y otros aparatos represivos generados con el fin de controlar a la población y cualquier intento de sublevación.

En el campo del arte ocurre un proceso similar, dado que los circuitos del arte oficial estaban siendo operados y controlados por agentes de la dictadura, se conforma un circuito alternativo donde convergen artistas y otros miembros de la escena cultural con el fin de difundir prácticas artísticas contrahegemónicas o de denuncia al régimen.

Por lo tanto, una vez que logra el fin de la dictadura mediante un plebiscito el año 1988, luego de un periodo de readecuación al contexto social en el que por años no se produjeron grandes manifestaciones sociales, debido a que como se mencionó, el nuevo contexto democrático debía asegurar la paz y evitar un nuevo golpe de Estado, finalmente cerca del fin de la década de los '90 es que se vuelven a producir intentos más orgánicos de oposición, sobre todo y específicamente en lo que se refiere a las demandas por verdad y justicia en el campo de las violaciones a los derechos humanos.

Luego de ello, tras el despertar de los estudiantes es que producen nuevos llamados a protesta, esta vez contra del régimen democrático vigente, primero contra la educación, pero actualmente contra el sistema de pensiones con la Coordinadora nacional NO + AFP (Administradora de Fondos de Pensiones), en el que éste se encuentra no sólo en tela de juicio sino que es indicado como el máximo bastión de la dictadura, puesto que es el mecanismo que asegura a los grupos empresariales una forma de financiamiento desregulada y que sólo les beneficia a ellos.

Para los jóvenes, es muy claro que lo que se heredó de generaciones anteriores es esta forma de comprender a la calle como un espacio de disputa contraviniendo al discurso

oficial que sostiene al nuevo gobierno democrático como la gran política de los acuerdos, el que buscaba dejar de lado aquellas palabras que pudieran generar conflictos. Y este proceso es reaprendido y reincorporado por el sector de los trabajadores en las convocatorias a marchas familiares para poner fin al actual sistema de pensiones.

Del mismo modo, se podría hablar de esta generación criada en la década de los noventa como los nietos de la dictadura y bisnietos de la Unidad Popular. Para quienes la forma de interactuar con las autoridades es radicalmente diferente, desde la cultura de masas que apoyó a Salvador Allende encabezando un Estado de bienestar, pasando por la actitud rebelde y de resistencia de aquellos que lucharon contra la dictadura, pero también la de quienes fueron violentamente sometidos y que heredaron, por lo tanto, el miedo. Cambia, por lo tanto, la estrategia desplegada en la protesta social, donde “los estudiantes lograron combinar el acervo contestatario de la sociedad con nuevas expresiones teñidas de creatividad y humor. A la perenne marcha callejera y a la histórica barricada, al caceroleo y a la toma de los establecimientos, se sumó la realización de *performances* artísticas y deportivas que se desplegaban en los espacios públicos, ganando el apoyo y la admiración de la gente” (Urzúa, 2015).

Se produce, por lo tanto, una mezcla que integra una disposición hacia el Estado que representa el carácter consumista que se instaló en la sociedad por el neoliberalismo económico durante la dictadura y que surte sus primeros efectos durante esta década y los 2000, con una relación de inmediatez con los medios de comunicación y las nuevas tecnologías, a través del uso de las redes sociales como Facebook y Twitter, medios completamente inéditos para la sociedad chilena, al mismo tiempo que están presentes los aprendizajes en cuanto a la protesta y la defensa de los derechos humanos y sociales que se han alcanzado a lo largo de la historia. Cuestión que es palpable en los principios bajo los que converge esta generación, por un lado, sigue presente la necesidad de construir o restituir un Estado de derechos, pero también lo está el de tener acceso a un producto cuya calidad esté garantizada.

Asuntos como la inmolación del cuerpo, la expresión de este a través de diferentes disciplinas artísticas, como la danza, el teatro, la música, o puesto al servicio de la fabricación de objetos –como es el caso que aquí se expuso–, hablan de una nueva subjetividad nacida bajo el alero de la globalización, la democracia y el neoliberalismo en la sociedad contemporánea no sólo en Chile sino en el mundo.

Y para ir finalizando, más que cerrar la discusión en torno a que el planteamiento político que se hace desde el arte no solamente ejerce una denuncia al sistema, se trata de abrir las posibilidades de interpretación más allá. En este sentido, la postura que en este estudio se defiende es que lo que hace político al arte en este caso no sólo es que se nutre de experiencias que vienen de lo social, presentando estos fragmentos de lo real en un lenguaje que es común a través del cual se logra hacer visible la crisis en la educación pública del país, sino que también porque opera desde los límites de lo político y lo estético como una forma de poner en juego nuevas reglas de difusión y consumo del arte, de forma masiva y en el espacio público, entendiendo lo político a su vez como “dispositivo, como estructura o composición del acontecimiento mismo. Lo político como corpus y no como tema” (Diéguez, 2014).

## BIBLIOGRAFÍA

Aguiló, O. (1983). *Propuestas neovanguardistas en la plástica chilena: antecedentes y contexto*. Santiago: Céneca.

Berríos, P., Cancino, E., & Santibáñez, K. (2012). *La construcción de lo contemporáneo. La institución moderna del arte en Chile (1910 – 1947)*. Santiago.

Berríos, P., Cancino, E., Guerrero, C., Parra, I., Santibáñez, K., & Vargas, N. (2009). *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797 – 1910)*. Santiago: LOM.

Butler, J. (26 de junio de 2012). “*Cuerpos en alianza y la política de la calle*” (*Bodies in Alliance and the Politics of the Street*). Obtenido de Trasversales: <http://www.trasversales.net/t26jb.htm>

Cabral, X. (2010). *Arte, calle, y política. Primer Encuentro Interprovincial de Arte/Política "La calle es nuestra"*. Oñteaiken.

Comisión Presidencial Asesora para la Calificación de Detenidos. (2009). *Informe de la Comisión Presidencial Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura*. Santiago.

Deutsche, R. (2007). *Público. Conferencia dictada en el curso Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). Recuperado el 24 de agosto de 2016, de [marceloexposito.net/pdf/trad\\_deutsche\\_publico.pdf](http://marceloexposito.net/pdf/trad_deutsche_publico.pdf)

Diéguez, I. (2007). *Prácticas escénicas y políticas. Teatralidades liminales*. En *La falda de Huitaca*. México, D.F.

Diéguez, I. (2010). *Atravesando los marcos escénicos: contaminaciones y liminalidades*. *Teatro e Dança – Año 13 – Número 14*, 20–29.

Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, Performatividades, Políticas*. México D. F.: Paso de Gato.

Fuster Farfán, X. (julio de 2011). “¡A la calle estudiantes! Flashmob thriller frente al Palacio La Moneda, Santiago de Chile”. Recuperado el 2016, de Cultura Urbana Plataforma Antropología Urbana: <http://cultura-urbana.cl/%C2%A1a-la-calle-estudiantes-flashmob-thriller-frente-al-palacio-la-moneda-santiago-de-chile/>

Galende, F. (2014). *Vanguardistas, críticos y experimentales. Vida y artes visuales en Chile (1960–1990)*. Santiago, Chile: Metales Pesados.

Garcés, M. (2006). “Los secundarios en movimiento: el retorno a la historia social de Chile”. En M. Garcés, *Me gustan los estudiantes* (págs. 45–57). Santiago: LOM.

García Canclini, N. (2002). *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Guerra, S. (2015). *El retorno del carnaval. Politización del carnaval y carnavalización de la política en el movimiento estudiantil chileno del 2011*. Santiago.

Longoni, A. (2007). “Vanguardia” y “revolución”, ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70. Brumaria.

Longoni, A., & Bruzzone, G. (2008). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Miranda, L., Rutllant, A., & Siebert, A. (2015). *Organización, demandas e ideología: El Movimiento Estudiantil Chileno 2006–2011. Avance de Investigación*. Santiago, Chile: FLACSO.

Muñoz, J. P. (2013). *Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile y los límites imaginarios del conflicto estudiantil*. Tesis

- Oliver, L., & Savoia, F. (mayo de 2012). *Análisis de la coyuntura latinoamericana de 2011*. OSAL (31), 143–167.
- Ortega, J. (2006). “Movilizaciones estudiantiles: lecciones de cívica con uniforme”. En M. Garcés, *Me gustan los estudiantes* (págs. 5–26). Santiago: LOM.
- Oyarzún, P. (2000). “Arte en Chile de veinte, treinta años”. En *Arte, visualidad e historia*. Santiago: Ediciones de la Blanca Montaña.
- Oyarzún, P. (2003). *Arte, cultura y sociedad. Arte y estética*. Santiago: Laboratorios de Gestión cultural local.
- Ponce Lara, C. (2013). *El flashmob: nueva forma de acción protestataria*. VII Congreso CEISAL. Porto.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona. Museud'Art Contemporani de Barcelona Universidad Autónoma de Barcelona.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.
- Richard, N. (1986). “Introducción”. En N. Richard, *Seminario Arte en Chile desde 1973*. FLACSO.
- Ruiz S., C. (1997). *Educación, mercado y privatización*. (I. Benzi, & G. Vallejos, Edits.) Reflexiones sobre las humanidades y la universidad.
- Ruiz S., C. (2005). *Educación, Universidad y Democracia en Chile*. Revista de Sociología, 87–100.
- Salazar, G. (2006). *La violencia política popular en las "Grandes Alamedas". La violencia en Chile 1947–1987 (Una perspectiva histórico popular)*. Santiago: LOM.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.

Traba, M. (1994). *Arte de América Latina 1900–1980*. Washington D. C. Banco Interamericano de Desarrollo.

Urzúa, S. (junio de 2015). *¿Cómo marchan los jóvenes en el Chile de postdictadura? Algunas notas acerca de la apropiación del espacio público y el uso político del cuerpo*. *Última década* (42), 39–64.

Varios. (2012). *Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad*. Santiago, Chile: Museo de Arte Contemporáneo MAC. Catálogo de exposición.

## ANEXO

Fichas técnicas de las obras presentadas por los estudiantes de Artes de la Universidad de Chile y créditos de las fotografías utilizadas en esta tesis.

<b>“La silla gigante”</b>	
 <p>LA SILLA GIGANTE</p>	<p>Reseña: Resultado del trabajo del taller de volumen de primer año, con la profesora Patricia del Canto y sus ayudantes. La parte de metal fue mandada a curvar tal y como se hace con los pupitres de las escuelas y fue trabajada con la técnica de empavonado, en la que se calentaron las piezas con un soplete y fueron frotadas con aceite quemado para evitar su oxidación. Las patas pueden ser desprendidas para facilitar su traslado.</p> <p>Dimensiones: 6 metros de altura.</p> <p>Materiales: Tubos de metal para las patas. Asiento y respaldo: Terciado y barnizado con poliuretano.</p> <p>Páginas de referencia: 62, 72, 73. 76.</p>
<p>Fuente: Pilar Gajardo, Álvaro Silva.</p>	
<p>Crédito fotográfico: Todas las fotografías facilitadas por cortesía de Miguel Barrera. Tomadas durante el año 2011.</p>	

**“La educación no cabe en tu Moneda”**



LA EDUCACIÓN NO CABE EN TU MONEDA



Reseña: Lienzo gigante compuesto de varios cuadrados de tela de 1x1 metro cosidos a mano. Realizada por el taller de Pintura de Enrique Matthey, donde se elige una fotografía tomada por Andrés Bortnik. Estuvo montado en la Facultad de Artes y en la Casa Central de la Universidad de Chile.

Dimensiones: 12 x 22 metros.

Materiales: Óleo sobre tela.

Páginas de referencia: 62, 76.

Fuente: Cristian Inostroza

Crédito fotográfico: Todas las fotografías facilitadas por cortesía de Paula Urizar Gysling. Tomadas durante el año 2011.

**“La educación chilena está en crisis”**



Reseña: quince lienzos con la frase “La educación chilena está en crisis” traducida a distintos idiomas: arameo, mapudungun, árabe, italiano, francés, chino, ruso, croata, belga, inglés, coreano, griego, alemán, portugués y hebreo. Fondo amaranto con letras blancas.

Dimensiones: El largo dependía de la extensión de la frase escrita hasta los 4 metros. Anchura promedio de 0,75 metro.

Materiales: Tela y pintura blanca.

Páginas de referencia: 49, 62, 72, 76.

Fuente: <http://contraculturanonima.blogspot.cl/>

Crédito fotográfico: <http://contraculturanonima.blogspot.cl/>

## “Guanaco”



GUANACO



Reseña: Reproducción de tamaño real de un carro Lanza aguas del grupo de Fuerzas Especiales y de Orden de Carabineros de Chile. Hecha de madera y cartón pintado. Era cargado por estudiantes que iban dentro de la estructura.

Dimensiones: 3 metros de largo x 2 metros de alto aprox.

Materiales: madera de pino recubierto con cartón y cajas de huevo para el parabrisas.

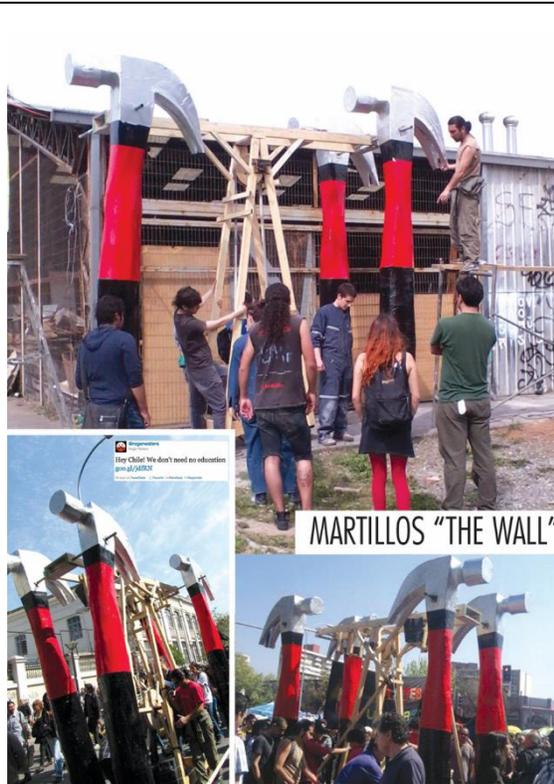
Páginas de referencia: 49, 66, 72.

Fuente: <http://contraculturanonima.blogspot.cl/>, Álvaro Silva.

Crédito fotográfico: <http://contraculturanonima.blogspot.cl/>

<http://www.lanacion.cl/noticias/site/artic/20110630/pags/20110630111513.html>

## Martillos de la película “The Wall”



Reseña: Plataforma que contenía los martillos de la película “The Wall” a gran escala y con un mecanismo manual que permitía su puesta en movimiento.

El ex bajista y uno de los líderes de la banda británica Pink Floyd, Roger Waters, hizo mención en su cuenta de Twitter (@rogerwaters) a los estudiantes chilenos y les envió un saludo: “Hey Chile! We don’t need no education...” fue el mensaje del artista, haciendo alusión a la frase que forma parte de la canción “Another brick in the Wall”.

Dimensiones: Ancho 2,0 metros x Largo 3,70 metros x Alto 3,80 metros.

Materiales: Estructura y mecanismo móvil de metal sobre base de madera con ruedas, revestida de papel pintado con esmalte sintético.

Páginas de referencia: 49, 66.

Fuente: Miguel Barrera. Nota de prensa: <http://www.publimetro.cl/nota/cronica/roger-waters-dedica-famosa-frase-de-pink-floyd-a-estudiantes-chilenos/xIQkiD!xYdBUngJx4rIQ/>



@rogerwaters  
Roger Waters

Hey Chile! We don't need no education  
[goo.gl/jdfRN](http://goo.gl/jdfRN)

29 sept vía TweetDeck Favorito Retwittear Responder

Retwitteado por Antofa\_Gasta y 100+ más



Crédito fotográfico: Fotografía número 1 cortesía de Miguel Barrera. Tomada durante el año 2011.

Las dos siguientes fueron extraídas del blog: <http://contraculturanonima.blogspot.cl/>

## “Micro del Transantiago”



Reseña: Maqueta a escala de un microbús de transporte público de la red Transantiago, que representa un bus troncal u “oruga” en el que iban retratados como pasajeros algunos personajes de la escena política nacional, como Jaime Guzmán, fundador del partido UDI y principal ideólogo de la Constitución de 1980. Fue cargado por cerca de veinte personas para la “Marcha de los mil paraguas”.

Dimensiones: Ancho 2,30 metros x Largo 10,0 metros x Alto 2,0 metros.

Materiales: Estructura de fierro y madera, revestimiento exterior de malla Rachel pintada.

Páginas de referencia: 49, 66.

Fuente: <http://contraculturanonima.blogspot.cl/>

Crédito fotográfico: Fotografía tomada por Iñaki Gabriel Uribarri y extraídas del blog: <http://contraculturanonima.blogspot.cl/>

## “Cabeza de libro”



Reseña: Escultura de un joven estudiante con cabeza de libro, lanzando una manzana. Fue realizado por el Taller de Resistencia el 2011, aunque la cabeza fue terminada para el año 2013. Marchó entre ambos años sin ser terminada.

Dimensiones: 1,70 metros de altura aprox.

Materiales: Estructura de metal recubierto con capas de cartón reciclado y papel de diario; pintado con esmalte al agua negro opaco y purpurina dorada.

Páginas de referencia: 73.

Fuente: Taller de Resistencia.

Crédito fotográfico: Fotografías del proceso de creación facilitadas por Miguel Barrera, tomadas durante el año 2011. Fotografía en la marcha tomada por Kena Lorenzini en el año 2013 y extraída de su blog: <http://lorenzinilorenzinikena.blogspot.cl/>

## “Educación gratuita”



Reseña: lienzo gigante compuesto de pequeños cuadros tejidos de lana en el que rezaba la frase “Educación gratuita”. Fue desplegado para las jornadas del Paro Nacional convocado por la Confech, la CUT y el Colegio de Profesores los días 24 y 25 de agosto de 2011.

Dimensiones: Diecisiete cuadros de lana de 1x1 metros aprox.

Materiales: Lana.

Páginas de referencia: 66.

Fuente: [http://lorenziniorezinikena.blogspot.cl/2011\\_08\\_01\\_archive.html](http://lorenziniorezinikena.blogspot.cl/2011_08_01_archive.html)

Crédito fotográfico: Fotografía tomada por Kena Lorenzini extraída de su blog: <http://lorenziniorezinikena.blogspot.cl/>

## Marcha de los paraguas



Reseña: Marcha convocada para el día 18 de agosto de 2011, cuyo recorrido autorizado es: Plaza “Los Héroes”, Alameda hacia el poniente, Av. Exposición, Av. Blanco Encalada hasta la calle Beauchef, donde se ubica la Facultad de Ingeniería Universidad de Chile.

Se reúnen cerca de cien mil personas. Este día es presentada la “micro del Transantiago”.

Páginas de referencia: 82



Página de referencia: 83

Fuente: <http://radio.uchile.cl/2011/08/18/estudiantes-comienzan-a-reunirse-para-nueva-marcha-por-la-educacion/>

Crédito fotográfico: Fotos extraídas de diferentes medios de prensa durante el año 2011. Autoría desconocida.

