



UNIVERSIDAD DE  
COSTA RICA

EBCI

Escuela de  
Bibliotecología y Ciencias  
de la Información

# e-Ciencias de la Información

Arte urbano, política y memoria en 2019: Primeros pasos hacia la conformación de un archivo del muralismo político en Santiago de Chile

Mauricio Eduardo Molina Loyola

Recibido: 19/05/2019 | Corregido: 4/12/2019 | Aceptado: 6/12/2019

Doi: [10.15517/eci.v10i1.37277](https://doi.org/10.15517/eci.v10i1.37277)

e-Ciencias de la Información, volumen 10, número 1, Ene - Jun 2020  
ISSN: 1649-4142



¿Cómo citar este artículo?

Molina Loyola, M. E. (2020). Arte urbano, política y memoria en 2019: Primeros pasos hacia la conformación de un archivo del muralismo político en Santiago de Chile. *e-Ciencias de la Información*, 10(1). doi: 10.15517/eci.v10i1.37277

# Cómo apoyar la Agenda 2030 desde los Centros Comunitarios Inteligentes (CECIs-MICITT) albergados en el Sistema Nacional de Bibliotecas (SINABI-MCJ)

How to support the 2030 Agenda from the Smart Community Centers (CECIs-MICITT) stored in the National Library System (SINABI-MCJ)

Mauricio Eduardo Molina Loyola <sup>1</sup>

## RESUMEN

El presente ensayo nace desde la inquietud en torno a la volatilidad del grafiti como obra, imagen e intervención del espacio urbano y busca ser una exploración de lo que ocurre con el grafiti muralismo en Santiago de Chile. Se centra en la vocación política de éste considerando como precedentes importantes el muralismo Mexicano como también las Brigadas Ramona Parra y Elmo Catalán. En el trabajo se hace énfasis en el muralismo con vocación política y mensajes explícitos llevándolos a lo que se ha entendido como el rol social del arte desde autores como Nelly Richard o Gaspar Galaz, aludiendo a la obra de grafiteros como Agotok, UFO o Aguarda Kiltro con importantes intervenciones en la zona sur de Santiago, sector caracterizado por el hábitat popular. A nivel metodológico se realiza una exploración en la Avenida Santa Rosa, una de las principales arterias de la zona sur de Santiago, con gran cantidad de obras en sus muros, concluyendo en el centro cultural donde se encuentra el trabajo "el gol de Chile" del destacado muralista Roberto Matta. Se hace énfasis en la necesidad de registro fotográfico del arte urbano, para llegar a formar un fondo adecuadamente ordenado para la conformación de un archivo del arte urbano que sería un campo altamente dinámico y en constante disputa, siendo un ejercicio interesante para recuperar y fortalecer la memoria histórico social. Como conclusión se destaca que el presente esbozo se plantea como un primer paso, un ejercicio reflexivo sobre la necesidad de registrar y archivar como ejercicio de memoria que puede resultar en experiencias destacables.

**Palabras Clave:** Arte urbano, Arte Político, Fotografía, Archivo, Memoria, Chile

## ABSTRACT

This essay was born from the concern about the volatility of graffiti as a work, image and intervention of urban space and seeks to be an exploration of what happens with mural graffiti in Santiago, Chile. It focuses on the political vocation of the latter considering as important precedents the Mexican muralism as well as the Ramona Parra and Elmo Catalán Brigades. The work emphasizes muralism with a political vocation and explicit messages leading them to what has been understood as the social role of art from authors such as Nelly Richard or Gaspar Galaz, referring to the work of graffiti artists such as Agotok, UFO or Aguarda Kiltro with

<sup>1</sup>Investigador independiente, CHILE. Correo: [mauricio.molina.loyola@gmail.com](mailto:mauricio.molina.loyola@gmail.com)

important interventions in the southern area of Santiago, a sector characterized by the popular habitat. At the methodological level, an exploration is carried out on Santa Rosa Avenue, one of the main arteries of the southern area of Santiago, with a large number of works on its walls, concluding in the cultural center where the work "the goal of Chile" is located of the prominent muralist Roberto Matta. Emphasis is placed on the need for a photographic record of urban art, in order to form a properly organized fund for the conformation of an archive of urban art that would be a highly dynamic and constantly disputed field, being an interesting exercise to recover and strengthen the social historical memory. In conclusion, it is highlighted that this outline is presented as a first step, a reflective exercise on the need to register and file as a memory exercise that can result in outstanding experiences.

**Keywords:** *Urban Art, Political art, Photography, File, Memory, Chile*

## 1. Un plano general del grafiti en Chile

En Chile el grafiti y muralismo hoy en día forman parte del paisaje urbano, narrando historias con mensajes ilegibles que pueden leer solamente raperos y cercanos al arte urbano como ocurre con los "tags" y "bombas" o relatos con mensajes altamente explícitos creados para interpelar a los espectadores que ven a diario la obra mientras viajan. El principal antecedente de esta escuela son las brigadas muralistas Ramona Parra, figura destacada en el arte urbano desde mitad del siglo XX hasta nuestros días, como también el muralismo mexicano que da el puntapié inicial para el arte urbano en Chile. Desde mitad del siglo XX el arte urbano ha estado presente en nuestras ciudades, ello denota que no es mero vandalismo adolescente si no que "hay una trayectoria en torno al grafiti y muralismo en sus distintas vertientes" (Palmer, 2011, p.7).

Hoy en día el grafiti es un actor presente en las ciudades que es sumamente relevante discutir pese a su condición de estar muchas veces al margen de la ley, el grafiti pone en cuestión la vocación política del arte comunicando sentidos y mundos. Es por ello que el presente trabajo postula la necesidad de realizar un registro de las piezas existentes en los muros.

## 2. Grafiti en Chile

En nuestro caso nos enfocaremos en la vertiente del grafiti más cercana al muralismo que los tags y bombas, que vienen de la herencia neoyorkina, por cuestiones analíticas en torno a la vocación política en el grafiti latinoamericano y las características de su mensaje explícito.

Las prácticas de grafiti y muralismo en Chile tienen una larga data y un tinte sociopolítico irrefutable, los primeros murales que aparecen en las ciudades chilenas como Santiago, Concepción y Valparaíso datan de la campaña presidencial de 1963 en donde se enfrentan Salvador Allende y Eduardo Frei Montalva, antecedente a las emblemáticas brigadas muralistas Ramona Parra (BRP) de las juventudes comunistas y la brigada Elmo Catalán (BEC) conformada por miembros del partido socialista, ambas brigadas, principalmente la primera son de trascendental importancia para el desarrollo del muralismo en Chile, conjugándose con influencias del movimiento rapero

neoyorkino y el muralismo mexicano, gracias al contacto con figuras de la talla de David Alfaro Siqueiros, quién colaboró en el desarrollo del muralismo local (Palmer, 2011, p.9, Lemouneau, 2015, p. 3).

El primer rayado político registrado en Chile data de 1963, realizado a favor de la campaña presidencial de Salvador Allende por parte de militantes del Frente de Acción Popular en Valparaíso, en la principal arteria que une la ciudad con Viña del Mar, la Avenida España (Palmer, 2011, p. 11). Cabe destacar que dicha vía es fundamental hasta el presente, siendo un territorio de disputa en el que constantemente se realizan intervenciones gráficas en el espacio urbano, por los días en que se escribe este artículo se lee “Valparaíso la tumba del fascismo” en una pegatina realizada en una pasarela peatonal de la concurrida conurbación como se puede observar en la figura 1.

### FIGURA 1

Anónimo, Valparaíso tumba del fascismo, Avenida España altura Liceo Industrial de Valparaíso



Fuente: Mayra Maya, abril, 2019

La influencia anteriormente descrita se nota en cada pieza, en cada muro, en cada joven que, provisto de los artefactos que tenga a su alcance, ya sea una brocha o rodillo con un tarro de látex, pintura en spray o tinta zapatera, deja su huella en los muros de la ciudad, narrando la historia y presente de la manera más a la mano que tiene. Bajo esta trayectoria, los muralistas Villa y Moreno (2012) del grupo Agotok, fuertemente presentes en las principales arterias de la zona sur de Santiago lo entienden de la siguiente forma:

Cada mural dialoga día a día con la gente que transita por la zona sur de Santiago. La cotidianidad de su mensaje y la simpleza de sus formas convierten a estas piezas en el pago de una deuda con la tradición del muralismo chileno, en una vuelta de mano a lo que significó la pintura callejera para la historia del arte en nuestro país y en Latinoamérica durante los años 60' y 70' (p. 3).

## 2.1 Institucionalidad del arte y espacio urbano

El arte urbano y el grafiti implican una tensión con el arte tradicional, el lienzo son los muros y el museo son las mismas calles, para Lemouneau (2015, p.6) resulta necesario que el arte salga del museo, puesto que es un espacio elitista al que puede acceder sólo una pequeña parte privilegiada de la población. En esta misma línea, Galaz (1971) considera que el arte debe tener un rol social, la separación entre arte y sociedad corresponde al vaciamiento de sentido característico del capitalismo en el que el arte es estéril y para selectos grupos sociales considerados cultos, así es que el arte debe empaparse de su rol social y formar parte de ello saliendo de los selectos grupos que pueden acceder al arte tradicional; según el autor “el artista produce para una comunidad, no para él, sino para los demás; para todos los que quieran saber en qué mundo viven. El artista se convierte con su obra en un activo proponente” (p. 36). Respecto a la disputa en torno al museo y el arte en el espacio urbano en Chile, resulta trascendental como antecedente al contexto actual el CADA, quienes durante la dictadura criticaron la institucionalidad del arte que habrían guardado un silencio cómplice durante la dictadura de Augusto Pinochet; emblemática es la intervención del CADA “para no morir de hambre en el arte”, en donde con un lienzo clausuran la entrada al Museo de Bellas Artes de Santiago, cierran el museo porque desde ese momento el museo es la calle y el acceso es abierto (Richard, 1994), en palabras de la autora:

Ejerce una doble censura a la institucionalidad artística. Censura su monumento, primero, como Museo (alegoría de la tradición sacralizadora del arte del pasado) y, segundo, como Museo chileno (símbolo del oficialismo cultural de la dictadura). Pero lo hace reclamando a la vez la calle como el verdadero Museo en la que los trayectos cotidianos de los habitantes de la ciudad pasan a ser por inversión de la mirada la nueva obra de arte a contemplar (p. 41).

Tras lo expuesto anteriormente se puede afirmar que el grafiti y el muralismo disputan espacios para el arte en la ciudad, al poner en tensión la institucionalidad artística, sacando nuevamente el museo a la calle. A la vez, los mensajes abiertamente explícitos con tinte político interpelan a quienes los observan.

## 2.3 Espacio urbano, grafiti y discurso

Desde sus inicios, el grafiti muralismo viene a disputar espacios en la ciudad, busca ser un dispositivo que comunica e interpela, tomándose su espacio en la ciudad, ya sea con o sin autorización de por medio, en esta línea resultan acertadas las definiciones de grafiti recopiladas por Ramírez, Célis, Rodríguez y Rozo (2017, p. 79) quienes entienden el grafiti como una práctica discursiva que utiliza una superficie que no fue creada para ello, agregan que puede producirse, reproducirse y ser interpelado en los muros de las ciudades.

Siguiendo en la línea anterior, entendemos que el grafiti comunica visiones, creaciones y recreaciones de mundo, en donde la obra interpela a su observador, no es arte por el arte, es un mensaje que se grita. Así situamos el grafiti y muralismo en el campo del arte político, haciendo énfasis en dicho nexo fundamental para llegar a la forma en que entendemos dichas intervenciones gráficas que buscan denunciar, desenmarañar redes de poder

y/o fortalecer la memoria; respecto a ello, Chacón y Cuesta (2013) lo ven de la siguiente manera:

Estas propuestas artísticas creadas en un escenario que evoca, connota y sugiere, que incita y estimula, queriendo ir más allá de la mera transmisión generando una complicidad entre el punto de partida (la obra de arte) y el espectador (con su poder cognitivo y de reflexión). Es necesario en ese camino librar al arte de la condición asfixiante de la moralidad que hace distinción entre los sujetos: “nosotros” y “ellos”. El arte debe verse como una lucha activa, como un fin, como una continua resistencia, como efecto y reacción al poder (p. 73).

Las intervenciones artísticas en el espacio público y por extensión el grafiti muralismo interpelan a sus observadores, llamándolos a cuestionarse y replantearse sus realidades, para Galaz (1971, p. 35) la “cotidianidad del arte resulta estimulante “humanizando” las dinámicas maquínicas y autómatas que se dan en el espacio urbano”.

## 2.4 Insumos para la discusión en torno al grafiti, el caso de Santiago

A nivel analítico el presente ensayo se propone un análisis visual del contenido de las obras, buscando llegar al sentido político en los murales. Ello con el fin de poner en valor materiales que resulta necesario registrar para generar un fondo de imágenes de murales que nos pueda llevar a formar un archivo. Cabe destacar que nuestro trabajo es un primer paso, es solamente una invitación a reflexionar el tópico, en donde se da el primer paso para alentar la discusión.

Los casos elegidos para el trabajo son escogidos luego de un recorrido por una de las principales arterias de la zona sur de Santiago, escogido arbitrariamente por temas de cercanía física al lugar. Se escogen muralistas como “Agotok” “Aguarda Kiltro” o “ufo” por su fuerte presencia en la zona y su trayectoria en el arte urbano nacional (Palmer, 2001, p. 40).

El sentido político otorgado al trabajo artístico es la tónica en el trabajo de grafiteros como “agotok”, “aguarda kiltro” o “ufo” fuertemente presentes en los muros de la zona sur de Santiago, basta un rápido recorrido por la Avenida Santa Rosa, una de las principales arterias del sector para empaparse de las obras de gran tamaño. Tal como se observa en la figura 2, en donde se ve la obra “pacificación de la araucanía” de unos 20 metros de ancho, realizada por Agotok, esta es una evidente crítica al rol que ha tomado el Estado Chileno en territorio Mapuche, haciendo alusión a los monocultivos forestales, la intervención policial de comunidades y el asesinato del comunero Camilo Catrillanca.



**FIGURA 2**

Agotoc, "Pacificación de la Araucanía" ubicado en la intersección de las calles santa Rosa e Isabel Riquelme, barrio Franklin sector emblemático en la zona sur de Santiago.



Fuente: Elaboración propia, abril, 2019

Dicho afán además se ve expresado en la obra "El fin de la propiedad privada" de UFO, presente en la figura 3, que ilustra una pequeña casa, al parecer una parcela, en donde se dan otras lógicas de intercambio económico/social, incluso se cortan los tendidos de alta tensión eléctrica en el entorno de la casa.

**FIGURA 3**

UFO, El fin de la propiedad privada Ubicado en santa Rosa, cercano a la numeración 2589



Fuente: Elaboración propia, abril, 2019

En los casos ilustrados anteriormente se pueden apreciar los discursos plasmados en el espacio urbano por parte de Agotoc y UFO, que a diario pueden observar miles de personas desde su medio de transporte, en la obra de los muralistas se puede observar el afán de interpelación por los contenidos explícitos de éstas.

## 2.4 Arte urbano y registro

El grafiti se ha posicionado como un actor relevante para nuestras ciudades que disputa espacios en el entramado urbano, como también comunica y crea sentidos (Chacón y Cuesta, 2013; Ramírez et. al, 2017, p.79). Según Rod Palmer (2011), Santiago sería una de las principales ciudades a nivel Latinoamericano para el arte urbano junto a Sao Paulo, destacando la cantidad y variedad de trabajos como también barrios enteros que son altamente significativos para el campo. Como es el museo a cielo abierto de San Miguel, que consta de decenas de edificios con intervenciones que abarcan toda su altura, las calles de la población La Victoria, que gritan su historia social y política, o el museo a cielo abierto en el cerro Bellavista de Valparaíso.

La volatilidad es algo inherente al grafiti, por diversas razones la intervención puede ser borrada o pintada encima, como también está sujeto a los embates del clima, existiendo posibilidades de que la obra cambie o desaparezca. En este sentido, según lo expone Santabárbara (2016), “cabe preguntarse qué hacer, si es necesario realizar registro fotográfico, restauración, réplicas en otros lugares o realizar museos del grafiti con los dilemas técnicos, políticos, estéticos y éticos que ello conlleva” (p. 162).

Tal como se observa en la figura 4, se puede ver que sobre un mural se han hecho otros grafitis, quedando tras de la pintura el primero, eso denota un hecho en constante discusión. Para algunos creadores no es tema, puesto que al utilizar la calle es algo que puede ocurrir, como también en otros casos se dan pugnas y luchas de egos entre grafiteros porque se han tapado sus intervenciones. Además, existe la posibilidad que la persona dueña del inmueble en donde está hecho el grafiti decida borrarlo, en este caso no se debe obviar el hecho de que hay obras que se han hecho sin permiso y son ilegales.

### FIGURA 4

Ayer mataron a mi hermano, no se pudo determinar creador, Avenida Santa Rosa cercano a Avenida Departamental



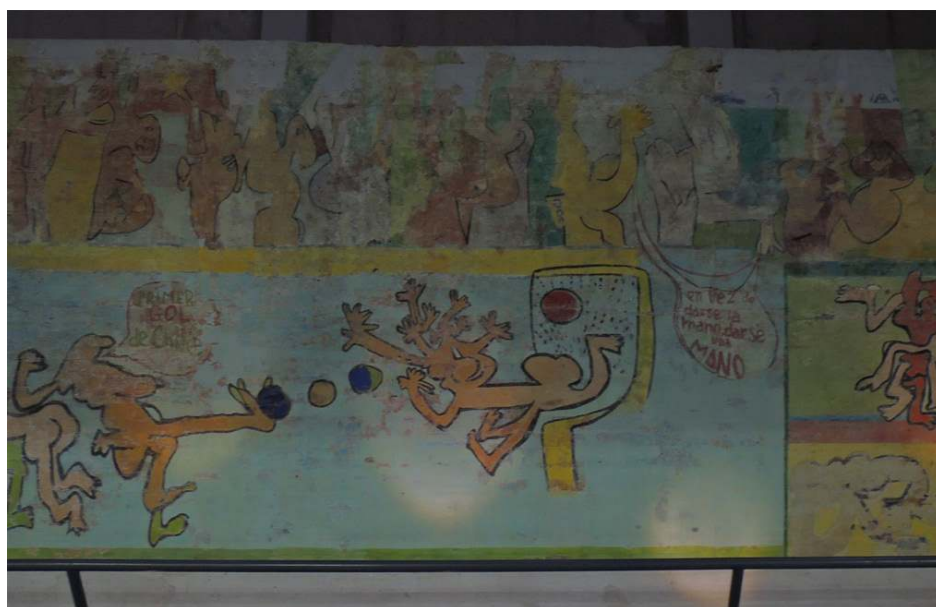
Fuente: Elaboración propia, abril, 2019



Existe un caso emblemático en la borradura de un mural que es “El primer gol de Chile” realizado por el destacado pintor y muralista Roberto Matta en la piscina municipal de La Granja, en conjunto con integrantes de la Brigada Ramona Parra, ello con motivo de la conmemoración del primer año de gobierno de Salvador Allende. Tras el golpe de estado el mural es borrado con gruesas capas de pintura negra quedando en el olvido, entre 2005 y 2008 es restaurado por estudiantes de la Universidad de Chile, perdiéndose sólo un 5% del original. tras un gran brillante trabajo realizado en conjunto con Francisco “Mono” González, miembro emblemático de las Brigadas Ramona Parra, quien participó en la obra junto con Matta (Palmer, 2011; Lemounneau, 2015). Actualmente la obra es conservada en el Centro Cultural Espacio Matta, que mantiene el mural de lo que fue la piscina municipal en un lugar central, al punto que la única muralla que se mantiene es en la que se encuentra la obra, en la figura 5 y figura 6 se pueden observar fragmentos de este mural.

### FIGURA 5 Y FIGURA 6

Roberto Matta, fragmentos de “el primer gol de Chile”, en centro cultural espacio Matta. La Granja, Santiago



Fuente: Elaboración propia, abril, 2019

Respecto al mural de Matta, el borrar está ligado con negar y ocultar (bajo 16 capas de pintura) un legado en torno al vínculo entre arte y política, no es azaroso que desde el mismo 11 de septiembre de 1973 se hayan destruido obras, quemado libros, perseguido artistas (Bellange, 1995). Además, que la sede de gobierno se haya instalado en lo que habría sido el edificio de la UNCTAD III, ícono del nexo arte-política durante el gobierno de la Unidad Popular, que pasaría a llamarse Diego Portales, actualmente resignificado como Centro Cultural Gabriela Mistral.

Tras lo expuesto anteriormente se puede plantear una forma de registro para el muralismo de corte político, como el que se ha descrito a lo largo de la presente investigación, para no olvidar, no para que el arte urbano se vuelva un objeto museístico aislado de la realidad, si no para que pueda ser consultado y continúe interpelando a sus observadores.

Lemounneau (2015) desarrolla el tema del archivo de murales realizado durante la década de 1970 y 1980 en Chile, que constaba en registrar intervenciones realizadas. Bajo la perspectiva seguida por esta investigación, es considerada como un precedente relevante, tomando en cuenta que muchas de las piezas están deterioradas o muchas veces borradas, incluso los muros pueden no existir de la misma manera, producto de las modificaciones o demolición de la construcción que los albergaba. En esta línea, el registro fotográfico es considerado como un primer acto para llegar a la conformación de un archivo del grafiti y mural político en Chile, que implica un registro sistemático del campo con la inversión de tiempo y recursos, teniendo en cuenta las dinámicas del contexto.

Bajo esta trayectoria son interesantes los aportes de los mismos grupos de grafiteros y muralistas como ocurre con Agotok o UFO, quienes mantienen un fondo fotográfico de sus creaciones, los primeros han publicado un libro con algunos de sus trabajos (Villa y Moreno, 2012). Otro aporte importante es el realizado por revistas de publicación periódica como Joia<sup>2</sup>, que se dedica a las artes visuales, que tiene el grafiti como uno de sus pilares fundamentales. Desde 2007 cuenta ya con 56 números, y desde entonces el comité editorial de la revista se plantea mostrar y discutir las creaciones que están llevando el arte por otros caminos. Otra publicación periódica es Dope Magazine dedicada únicamente al grafiti y muralismo que cuenta con un amplio fondo fotográfico.

## 2.5 Archivo y memoria

Al pensar directamente en un archivo en torno al grafiti en Chile, se propone como primer paso dedicarse al registro fotográfico de intervenciones, complementando lo que ya se ha realizado por parte de las instancias ya descritas. A nivel latinoamericano existen casos emblemáticos en la historia reciente sobre registro visual de intervenciones en el espacio urbano, como son Tucuman arde<sup>3</sup> que cuenta con un gran fondo documental consistente en fotografías, catálogos, o escritos del colectivo (Santelices y Guzmán, 2010) otro caso es el de las Yeguas del apocalipsis, quienes irrumpen en Chile en la segunda mitad de la década de los 80 y realizaron principalmente registro audiovisual de sus acciones.

<sup>2</sup>Se puede acceder al portal de la publicación mediante el sitio: <http://joiamagazine.com/somos/>

<sup>3</sup>Tucuman arde fue un grupo de intervención artística que actuó durante la dictadura en Argentina, sus experiencias fueron registradas y existe un vasto fondo audiovisual de su obra.

Para comenzar a hablar sobre archivística cabe destacar que la disciplina nace desde una perspectiva más bien tradicional, orientada hacia los documentos oficiales, como son los archivos de instituciones; desde dicha perspectiva podemos ver archivos judiciales, eclesiásticos, presidenciales, bancarios y de instituciones similares. Para Tello (2018) los archivos representan el arché estatal, en esta línea estaríamos frente a una disciplina gubernamental (entendiéndola como el gobierno de los otros) en palabras del autor: “Para la disciplina archivística, un archivo es el lugar donde se conservan expedientes, contratos, títulos, notas y documentos en general que poseen cierto valor administrativo o institucional” (p. 19).

La perspectiva de la archivística que hemos denominado tradicional no resulta adecuada para el caso que estamos estudiando, que es relativo a los archivos en arte, una escuela más contemporánea y en permanente construcción, según Santelices y Guzmán (2010, p. 43) existe una variedad de definiciones de Archivo, como también de tipologías documentales.

Para Derrida (1997, p. 91) “el archivo es un campo sumamente amplio, puesto que bajo su perspectiva existe una gran variedad de documentos y artículos que pueden constituir”; el autor habla del “mal de archivo” y la acumulación de artículos, documentos, o historias”. En este sentido es interesante para la presente investigación el ejercicio de poder existente tras la decisión de qué debe ser archivado, es decir, ¿por qué se debe preservar la pieza de un museo y no que la misma calle devenga en un museo con un sinnúmero de murales? O realizar registro de las piezas existentes.

Respecto a las dimensiones y alcances del archivo, este es bastante amplio hoy en día; teniendo un fondo y las características adecuadas de su procedencia se pueden realizar trabajos de gran envergadura y relevancia, para Santelices y Guzmán (2010)

El concepto de “archivo” no se limita ni al conjunto ordenado de documentos, registros, datos, ni a la institución que los resguarda como ha sido planteado bajo el rigor de la teoría archivística, sino que, como menciona Foucault (1969), el archivo es lo que permite establecer la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los “enunciados” como acontecimientos singulares, en donde el documento se trabaja desde el interior, se organiza, se divide, se distribuye, se agrupa en series, describe relaciones y elabora discursos que conllevan en sí un deseo o política de archivos la(s) otra(s) memoria(s) (p. 45).

Tras la discusión realizada en torno al archivo, entendemos que un archivo de arte, y más aún arte urbano no puede ceñirse a los principios rígidos de la archivística tradicional, si no que es parte de un mundo en constante mutación, junto con ello en el campo del arte urbano no existen normas instituidas, si no que se basan en otras lógicas más horizontales que buscan tener el respeto como principio fundamental.

Como eje primordial del archivo de arte urbano propuesto estaría la memoria, que busca recuperar las obras de la pulsión de muerte (Derrida 1997) ello en un doble sentido: pulsión de muerte desde el borrar la memoria histórica, social y política contenida en intervenciones emblemáticas, como también la pulsión de muerte de la misma obra, abstrayéndola del contenido



sociopolítico. Condición inherente al grafiti y muralismo que por el hecho de ser parte del espacio urbano están sujetos a múltiples posibilidades como ser borrados, pintados, tapados con afiches o la misma pared demolida. Caso emblemático de la pulsión de muerte ha ocurrido con el caso del mural “El gol de Chile” de Roberto Matta (Figura 5 y Figura 6) que fue encontrado años después bajo 16 capas de pintura y restaurado, como se explicó anteriormente. En esta línea el grafiti y muralismo de tinte político se niegan a la pulsión de muerte, sino que se levantan con sus precedentes en la memoria y disputan espacios frente a la desigualdad, la continuidad y el negacionismo del Chile de la postdictadura.

La memoria es un tema presente en el grafiti y muralismo, los principales registros de arte urbano previos a 2000 hoy en día están ligados a la memoria con actores como las brigadas muralistas, o los rayados y pegatinas en resistencia a la dictadura, dicho afán está presente hasta nuestros días, en la figura 7 se aprecia el mural del grupo Agotok “Ingleses asesinos de la Patagonia” que hace alusión al genocidio Selk Nam del que formó parte el estado chileno, en conjunto con empresas que poblaron y sacaron provecho económico del territorio; en la esquina derecha de la imagen se aprecia una bota militar sobre la que se lee “Rotshild corp”, compañía inglesa que se hizo parte del exterminio de los Selk Nam en el extremo austral de Chile.

### FIGURA 7

AGOTOK, ingleses asesinos de la Patagonia, Paradero 15 de avenida Santa Rosa



Fuente: Elaboración propia, abril, 2019

### 3. A modo de conclusión: registrar para archivar

Para partir cabe destacar nuevamente que el trabajo realizado jamás pretendió ser un estudio de grandes dimensiones, ni dar cuenta de la constitución de un archivo fotográfico. Si no más bien se busca llamar a la reflexión sobre la necesidad de registrar con el fin de resistir a la pérdida de obras significativas.

Tras lo expuesto, no queda más que alentar al afán por registrar las

intervenciones en arte urbano como un primer paso para la constitución de un fondo de imágenes, cabe destacar que no basta con el registro fotográfico. Ello implica obtener la mayor cantidad de elementos contextuales como quién lo creó, el año, ubicación geográfica, técnica utilizada y demás datos relevantes. Para poder llegar en algún momento a un archivo sistemático del tema con lo que ello implica, trabajo que puede tardar años, junto con ello es importante notar que el grafiti y el muralismo están en constante cambio, cada día pueden aparecer murales nuevos.

Resulta relevante el registro realizado por los mismos grafiteros y muralistas, quienes en ocasiones llevan un registro visual de las obras que han realizado y las comparten en algunos casos, principalmente internet.

## Referencias

- Bellange, E. (1995). *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*. Santiago, Chile: Lom Ediciones.
- Chacón, J y Cuesta, O (2013). El grafiti como expresión artística que construye lo político: pluralidad de mundos y percepciones: Una mirada en Bogotá. *Revista nodo*, 14(7), 65-76.
- Galaz, G (1971). "La fuerza social del arte". *Aisthesis*, (6), 29-38.
- Lemounneau (2015). A propósito de las pinturas murales en Chile entre 1970 y 1990: Archivar, referenciar, construir. *Bifurcaciones*, (20), 1-17. Recuperado de [http://www.bifurcaciones.cl/bifurcaciones/wp-content/uploads/2015/12/bifurcaciones\\_020\\_Lemouneau.pdf](http://www.bifurcaciones.cl/bifurcaciones/wp-content/uploads/2015/12/bifurcaciones_020_Lemouneau.pdf)
- Palmer, R (2011). *Arte callejero en Chile*. Santiago, Chile: Ocho Libros.
- Ramírez, M., Célis, M., Rodríguez, L. y Rozo, H. (2017). El grafiti como artefacto comunicador de las ciudades: una revisión de la literatura. *Encuentros*, 15(1), 77-89.
- Richard, N. (1994). *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio.



Santa Bárbara, C. (2016). La conservación del arte urbano. Dilemas éticos y profesionales. *Ge-conservación*, (10) 160-168. Recuperado de <https://bit.ly/2LvVZ4T>

Santelices, C. y Guzmán, C. (2010). *Constitución de archivos de arte: directrices para su adecuada puesta en valor*. Valparaíso, Chile: Universidad de Playa Ancha.

Tello, A. (2018). *Anarchivismo: Tecnologías políticas del archivo*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones La Cebra.

Villa, S. y Moreno, P. (2012). *AGOTOK*. Santiago, Chile: Potoco Discos.

# e-Ciencias de la Información



¿Dónde se encuentra indexada e-Ciencias de la Información?



Para más información ingrese a nuestra [lista completa de indexadores](#)

¿Desea publicar su trabajo?  
Ingrese [aquí](#)

O escribanos a la siguiente dirección  
[revista.ebci@ucr.ac.cr](mailto:revista.ebci@ucr.ac.cr)