

POLÍTICAS Y ESTÉTICAS DE LA MEMORIA EN CHILE. TRES MOMENTOS

Autor: [Ramón Castilla Inostroza](#)Edición: [ERRATA#13: Derechos Humanos y Memoria](#)

ERRATA#

ACERCA DE

EDICIONES

COLOQUIOS

ENGLISH

CONTÁCTENOS

**El día anterior: breve panorama**

Para comprender en cierto modo la función o el papel del arte en Chile frente a un escenario social y político vinculado con la sensibilidad y la memoria histórica, resulta necesario recordar, como si se tratara de una reconstitución forense, que

el gobierno de la Unidad Popular (UP), liderado por el presidente Salvador Allende, multiplicó exponencialmente desde su inicio, en 1970, las expectativas respecto de los usos, función y sentido de la cultura en general, y del arte en particular. Las exposiciones de arte y los recitales de música y poesía resultaron ser la mejor promoción de la nueva sensibilidad revolucionaria y popular de la época. Por otra parte, los artistas y las obras de arte fueron el valor agregado que tenía el proyecto político y cultural de la UP. Fue un gobierno que identificó rostros y escenas de artistas vivos, y sus actos políticos estuvieron siempre anteceditos por acciones artísticas o murales colectivos.

Este es un legado que sin duda venía trazado históricamente por los vínculos entre cambios sociales, revolución y vanguardia. En tal sentido, desde comienzos del siglo XX existía una directa relación entre el arte de vanguardia y los movimientos de izquierda, en especial de los artistas que fueran comunistas o trotskistas. El listado es numeroso; pero podemos citar el caso de Pablo Picasso,¹ quien incluso hasta sus últimos días fue comunista y apoyó al PC Internacional. Otro caso será el de Roberto Matta, quien, además de sumarse a los surrealistas a fines de los años treinta en Europa, se adscribió al PCI. Matta, en cierto modo, relevó a Picasso, apoyando al PC, y en particular colaborando con el gobierno de Fidel Castro; prueba de ello son todas las acciones artísticas, ediciones de grabados y donaciones en obras que le hizo. De sus legados existe un gran mural en el Salón Che Guevara, en Casa de Las Américas, en La Habana.

Para la UP, o para los ideólogos e intelectuales de izquierda, el arte contemporáneo, la revolución y la conciencia latinoamericana resultaban afines. Desde los primeros días se vio que en los centros culturales, juntas de vecino y museos de Chile se inauguraron exposiciones sin distinción de alta y baja cultura. Desde pintores populares y arpilleristas, hasta ceramistas y muralistas tuvieron un mismo lugar dentro del proceso de sensibilización y concientización, y dentro de la cadena productiva

el trabajo manual, intelectual y creativo fueron equivalentes. El mejor ejemplo de esta postura ideológica fue la construcción del edificio de la Unctad III, que se levantó en 275 días gracias al esfuerzo simultáneo de artistas y obreros, pagados con la misma tarifa por hora.

Esta perspectiva militante y comprometida hizo que para el gobierno de Salvador Allende el arte fuera prioritario; de hecho, al revisar con cuidado la gran cantidad de

actividades protagonizadas por artistas de todas las disciplinas, tanto en actos oficiales como en la vida cotidiana, los ejemplos resultan numerosos. Era habitual encontrar actos públicos, concursos de arte, ferias, exposiciones en centros culturales o al «aire libre», y actividades musicales que celebraban efemérides. También se destacaban las distintas brigadas muralistas que, recorridas por intelectuales y artistas de izquierda, desarrollaron obras en el espacio público.² En este caso, el «espacio público», eufórico por transmitir alegría y promover la nueva sensibilidad de un arte entendido como extensión de la sensibilidad colaborativa y la ética de sus productores, se situaba frente a un espacio de deliberación y articulación de los ciudadanos.

Desde los primeros días se inauguraron exposiciones en los barrios, plazas y en «cualquier rincón» del país, en los centros culturales, juntas de vecino y museos de Chile. En este sentido, destaca la exposición «El pueblo tiene arte con Allende» en agosto de 1970, que estaba integrada por obra gráfica.³ En esta misma dirección se cuenta el «Tren de la cultura», que recorría todo el país, las ciudades y los pueblos, como soporte para espectáculos de pintura, danza, poesía, teatro, música y cine. Otra exposición inserta en el espíritu de integración latinoamericana fue «América, no invoco tu nombre en vano», compuesta por pinturas, esculturas e instalaciones de artistas entre los que se reconocen a José Balmes, Gracia Barrios, Guillermo Núñez, Francisco Brugnoli y Víctor Hugo Núñez. El mismo año tuvo lugar la exposición de Alexander Calder en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de Santiago.

El auge de las brigadas muralistas fue sintomático de este estallido de expresión artística y popular. Entre ellas se destacó una brigada (ya activa desde mediados de los años sesenta) que para 1971 realizó su primera exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago: «Brigadas Ramona Parra: Juventudes Comunistas de Chile».⁴ La brigada, liderada por el Mono González, contó con la complicidad de Roberto Matta, quien en 1971, en uno de sus viajes a Chile en apoyo a la UP, realizó obras tanto en museos como en espacios públicos en diversas poblaciones. El testimonio de este viaje tan productivo fue el mural realizado en la comuna de La Granja, titulado *El primer gol de Chile*, que muestra en clave humorística y no menos ingeniosa un único arco al lado derecho, atravesado por una pelota que va de izquierda a derecha.

Los encuentros entre las brigadas callejeras, en su mayoría conformadas por obreros y estudiantes, con los artistas de museo o galería continuaron. En 1972, las BRP con-vocaron a los artistas a colaborar en un mural de 450 metros de largo, pintado colectivamente en los bordes del río Mapocho. Entre los artistas participantes estuvieron José Balmes, Gracia Barrios y

Francisco Brugnoli. En un gesto de reconocimiento mutuo y «desacralización» institucional, el director del recién creado Museo de Arte Contemporáneo, Guillermo Núñez, invitó a las brigadas a pintar los murales del recinto (Reyes 2012).

El año siguiente fue la exposición «París y el arte contemporáneo», del Museo de Arte Moderno de París. Y unos meses después llegó «El arte del surrealismo» prove-niente del Moma de Nueva York. En esta exposición venían pinturas de Roberto Matta y René Magritte, pero también se destacó la presencia de obras de Marcel Duchamp. En el mismo sentido, se presentó la exposición homenaje a Piet Mondrian, «Movimiento Forma y Espacio» y la «Exposición Internacional de Pintura Unctad III. Conservador Nemesio Antúnez». Hacia mediados de año llegó Roberto Matta a Chile y realizó, entre otras obras, la serie de pinturas sobre tela de arpiller, utilizando cal y materiales de construcción del MNBA. Meses después también llegó su hijo Gordon Matta-Clark, acompañado de Jeffrey Low. Matta-Clark realizó la primera intervención o *cutting* en un edificio, con unos cortes en los ductos de aire acondicionado, dejando abierto un paso de luz hacia el techo del edificio. La exposición «Salón de otoño», realizada por Cecilia Vicuña en 1972, fue la demostración de la radicalidad posible en un museo que incorpora estéticas afines a la posvanguardia y al arte conceptual. En la propuesta realizada, la artista llenó una sala y la rotonda con hojas recogidas del Parque Forestal. A un costado se exhibían los poemas de su libro *Sabor a mí*.

Sin duda, la exposición más emblemática fue aquella que se comenzó a organizar en 1971 en torno a la «Operación verdad», que supuso la donación y envío de obras de artistas dispuestos a apoyar a Chile para la formación del Museo de la Solidaridad⁵ Vale destacar que es la única iniciativa en el mundo que ha supuesto la virtuosa ecuación de apoyo a una causa social, y la donación desinteresada de los artistas que protagonizaron el arte moderno y contemporáneo en el contexto de la Guerra Fría. De algún modo, su gesto es una forma deliberada de apoyar a un país que para el «mapa» de la CIA era por entonces «rojo».

Los artistas estaban una vez más representando en sus obras un espíritu libertario que se hacía análogo al apoyo al gobierno de Salvador Allende. Entre las donaciones al museo se encontraban obras provenientes de todas partes del mundo, aportadas por Pierre Soulages, Equipo Crónica, Alexander Calder, Sol Lewitt, Antonie Tápies, Pablo Picasso, David Alfaro Siqueiros, Victor Vasarely, Ligia Clark, Carl André, Jesús Soto, Joan Miró, Rafael Canogar, Títus Carmel, Eduardo Chillida, Carlos Cruz-Diez, Jose Luis Cuevas, Jose Gamarra, Servulo Esmeraldo, Jose Guinovart, Lucio Munoz y Manolo Millares, entre otros. La primera exposición inaugural contó un volumen cer-cano a las quinientas obras entre grabados, esculturas, pinturas, dibujos y objetos, y abrió al público el 4 de abril de 1972, con la presencia del presidente de la repú-blica, Salvador Allende, en el espacio correspondiente a la sede del Museo de Arte Contemporáneo, en la Quinta Normal. Sus palabras para la inauguración son coheren-tes con esta conciencia histórica y la magnitud del gesto:

Muy estimadas compañeras y estimados compañeros:

Es para mí un honor, muy significativo, recibir a nombre del pueblo de Chile estas muestras, estos cuadros, estas obras que nos envían, como expresión solidaria, artistas de los distintos continentes.

Quiero destacar que en la profundidad de las palabras y en la belleza de la forma, como corresponde a un artista, el compañero Mario Pedrosa ha señalado que este es el único museo de mundo que tiene un origen y contenido de tan profundo alcance.

Es la expresión solidaria de hombres de distintos pueblos y razas que, a pesar de la distancia, entregan su capacidad creadora, sin retenciones, al pueblo de Chile, en esta creadora de su lucha. Y lo hacen en los momentos en que también mi Patria es distinguida al señalársele como el lugar para que se reúnan representantes de 141 países en la Tercera Conferencia de Comercio y Desarrollo.

No solo el pueblo de Chile, sino nuestros visitantes comprenderán, como com-prendemos todos, lo que representa para nosotros este estímulo, esta expre-sión fraterna, esta manifestación comprensiva de los artistas del mundo.

(Allende 1972)

Al día siguiente

La imagen del Palacio de La Moneda⁶ bombardeado pudo más que mil palabras y télex enviados al rededor del mundo. El silencio y la mudez paralizaban ante la elocuencia de la humareda, la bandera ondeando en flamas filmada por Ricardo Correa, mientras los aviones sobrevolaban y disparaban contra el edificio y quienes estuvieran en su inte-rior... La gente corría despavorida por el centro de Santiago. En las calles laterales ocurría lo mismo, y en el país completo se diseminaba el terror. Las muchas imágenes que se van encontrando años después permiten regresar a los acontecimientos trau-máticos, y desocultar de manera real y simbólica las historias fantasmales y negadas, para comprender lo que aconteció, minuto a minuto, por aquellos días

El mismo día 11 de septiembre, a cuadas de La Moneda, a las 11:45 am, en Santo Domingo con Banderas, una persona apretó *Rec* y registró el sonido de las calles del centro de Santiago. La grabadora de cintas estaba puesta en la ventana de un apartamento, y desde ahí registró paradójicamente el interior de un cotidiano que intentaba sobreponerse a través de la ceremonia de preparación de la mesa para el almuerzo. Del otro lado suenan los disparos entrecortados por el último Hawker Hunter, y abajo, las carreras y más disparos que se superponen al sonido de la televi-sión que pone música folclórica, que es interrumpida frecuentemente por los informes de la Junta de Gobierno.⁷ Podemos leer en un Bando Militar los verbos y el lenguaje de exterminio contenido en sus comunicados.

1. Para conocimiento de la ciudadanía se expone una breve síntesis de las princi-pales actividades desarrolladas por las Fuerzas Armadas y Carabineros hasta las 16.00 horas de hoy 12 de septiembre de 1973, en la Guarnición de Santiago.

- Ocupación del Palacio de Gobierno, con incautación de gran cantidad de armas y explosivos.
- Ocupación y desalojo de la Residencia Presidencial de Tomás Moro, con incautación de armas y explosivos.
- Ocupación del diario *La Nación*, reduciendo a extremistas francotiradores, e incautación de armas.

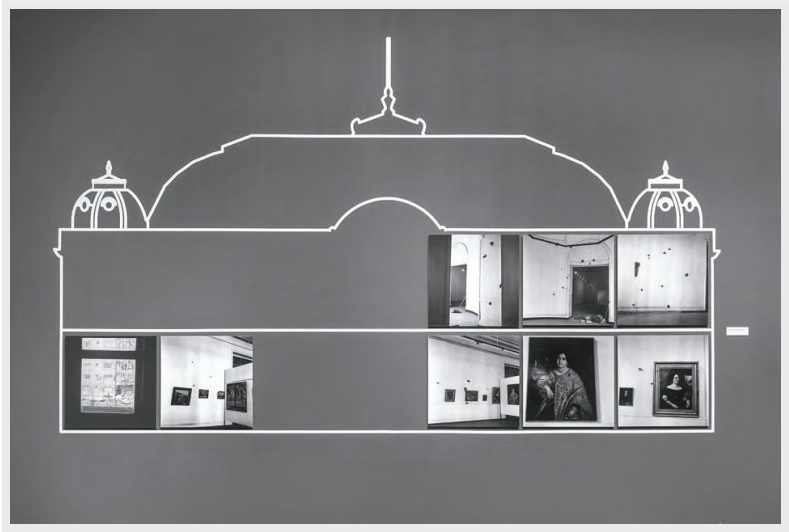
- Reducción de extremistas y ocupación del diario *Clarín*.
- Reducción de extremistas y ocupación de la revista *Punto final*.
- Allanamiento del Depósito Clandestino en Teatro Septiembre.

- Ocupación y allanamiento de la Universidad Técnica del Estado, después de resis-tencia armada con rendición de aproximadamente 600 personas, e indicación de gran cantidad de armamento y extranjeros.
- Ocupación y allanamiento de Editorial Quimantu.

- Las FF. AA., Carabineros e Investigaciones se hacen un deber agradecer en forma especial la patriótica actitud de la ciudadanía chilena, la cual, en cumplimiento a centenaria tradición democrática y patriótica en defensa de los altos intereses de la Patria, ha permitido con su oportuna información, controlar y destruir estos importantes núcleos extremistas, y tener actualizado el cuadro de los extremistas y extranjeros subversivos residentes, para limpiar nuestra Patria de elementos inde-seables que nada tienen que ver con nuestra tierra y origen común.

Distribución Según Plan "B" Santiago, 12 de septiembre de 1973. (Bando N° 26, 2014)⁸

A unas cinco cuadas de La Moneda, en calle Santo Domingo con Banderas, en el Museo Nacional de Bellas Artes estaba montada para inaugurarse la exposición de «Tres grandes maestros de la pintura mexicana: Orozco, Siqueiros y Ribera». El catálogo quedó sin distribuirse, pues, una vez acontecido el golpe, Nemesio Antúnez vio desde la cúpula del museo cómo los aviones bombardeaban La Moneda. Ante ese escenario, y para resguardo de las obras, dio orden de que se desmontara la exposición y se retomara a la embajada respectiva. Al día siguiente, al caer la tarde del mié-rco-les, tanques y tanquetas provenientes desde el Regimiento Buin habían cruzado el puente Loreto que atraviesa el río Mapocho, para dirigirse hasta el frente del Museo Nacional de Bellas Artes. Se encendieron unos reflectores según la vecina testigo, Karen Plath Müller, y, acto seguido de un silencio, comenzaron los disparos contra la fachada del Museo.⁹ La orden fue disparar «...contra los subversivos y extremistas armados que había en su interior». Solo ocho fotografías (Castillo 2014) realizadas por Sergio Berthoud permiten apreciar parcial y significativamente los evidentes boquetes negros en los muros, mientras apreciamos también que en dos de sus galerías está expuesta la Colección Permanente del museo, y las pinturas que fueron impactadas: dos retratos femeninos evidencian los efectos de las balas punto 50 per-cutidos desde las ametralladoras instaladas sobre los tanques.



La pieza que falta, impactos, 1973 MNBA Chile, noviembre de 2014. Foto: Jorge Brantmayr

Los impactos contra el Museo, el cierre de las editoriales, y la destrucción de libros y bibliotecas públicas reveló el estado de degradación al que llegarían los militares y los aparatos de represión y, al mismo tiempo, representó la magnitud de la barbarie cívico-militar que se planificó en Chile, en conjunto con organismos interventores como la CIA.¹⁰ Y así fue. Palabra y acción quedaron encadenadas a través de una treintena de «Bandos» dados a conocer en menos de veinticuatro horas. Estos suce-sivos informativos implicaron una movilización aplastante de los efectivos de las dis-tintas ramas armadas, de tal modo que por aire, mar y tierra el país se vio acorralado y vigilado en lo público, y en lo privado, e incluso en lo íntimo, desde el momento en que «en silencio y a escondidas», miles de personas por miedo o paranoia, comenzaron a quemar libros de Neruda y de literatura universal. «Los militares quemaban biblio-tecas y también lo hacían quienes temían sufrir un allanamiento. Algunos, junto con sentir la muerte de Neruda como un nuevo duelo, debieron quemar al mismo tiempo sus libros» (Montealegre 2014, 203).



Impactos de bala en la fachada del MNBA registrados por Macarena Álvarez el 17 de octubre del 2014. Foto: Jorge Brantmeyer

Esta breve cronología trágica, tras los primeros días del golpe, señala en el calendario el 23 de septiembre. A doce días del golpe, la Junta Militar planificó una puesta en escena acompañada de una coreografía dantesca para dar a conocer desde la barbarie lo «ejemplar» de la limpieza y extirpación del «cáncer marxista»¹¹ de edificios del departamento Torres de San Borja de Santiago, un acontecimiento inédito y desconocido por muchos chilenos: el registro realizado por diversos camarógrafos nacionales y extranjeros durante el día 23 de septiembre de 1973, cuando la Junta

Militar estaba convencida de que lo que hacían era correcto, y que sería aplaudida internacionalmente. Es notable la impunidad y comodidad con la que realizaban su labor los militares, y corrijó, mientras «posaban» para las cámaras. En paralelo, estos comunicados oficiales movilizaron a muchas tropas de las Fuerzas Armadas que se encargaron de la detención, tortura y asesinato de editores, periodistas y fotógrafos, que por muchas razones, o incluso sinrazones, no desistieron de informar.

Miles de libros, folletos, revistas, discos y afiches fueron confiscados y reunidos en las plazas de la Remodelación. También se hallaron armas, pero no fueron exhibidas. Durante el atardecer, enormes fogatas se elevaron en los jardines: la tenebrosa luz de las llamas iluminó la Remodelación. El primer paso de la «limpieza» fue el más espectacular. Después se empadronaron a todos los habitantes del sector. (Cavallo, Salazar y Sepúlveda 1977, 20)

Si durante treinta y seis meses del gobierno de Salvador Allende, a través de la campaña Fomento a la Lectura llegó a producir solo en la Editorial Quimantu un volumen cercano a los once millones de libros, para una población de nueve millones de chilenos, en la misma proporción posteriormente se procedió a la destrucción de ellos.

Los otros días. La guerra de los signos

Chile entero es un desierto. Sus llanuras se han mudado y sus ríos están más secos que las piedras.
No hay un alma que camine por sus calles y solo los malos parecieran estar en todas partes.
¡Ah, si tan solo tú me tendrías tus brazos las rocas se derretirían al verte!
(Zurita 1982, 95)

El país completo había cambiado en su fisonomía real y simbólica, nada era igual, sus calles, su geografía y su gente resultaron trastocadas. Tras el exilio, detención y desaparición de muchos chilenos, y entre ellos los artistas que lideraban o representaban la adscripción al gobierno de la UP, los pocos que quedaban se vieron enfrentados a una guerra de los signos, en la medida en que el escenario social, político y cultural había cambiado traumáticamente, y cualquier mensaje connotaba otros sentidos. Lo que era una expresión de libertad después se convirtió en una resistencia y en una forma de vulnerabilidad. La sensibilidad artística y la creación se orientó hacia una práctica cuya sintaxis y semántica resultara difícil de reconocer, un tipo de arte que estuviera en el «punto ciego» de la mirada vigilante y represora del Régimen.

La asunción del lenguaje como zona de peligrosidad que lleva sus operadores a la hipervigilancia de los códigos, no puede sino agudizar la conciencia de que toda construcción de discurso es una estratagema de sentido. De ahí la autoreflexividad del lenguaje que esas obras ponen a prueba en el cálculo de sus operaciones de despiste: de ahí su sabiduría en materia de artificios y disimulos. Obras expertas en una práctica travestida del lenguaje: sobregiradas en las torsiones retóricas de imágenes disfrazadas de elipse y metáforas. (Richard 1973)

En este sector estaban las producciones críticas, que en clave semiológica reflexionaban en torno a los sistemas de representación bajo los que se intentaba controlar a la ciudadanía. Las obras y acciones que se produjeron desde fuera de los circuitos de enseñanza y distribución tradicionales y oficiales del arte fueron resistentes al consumo fácil y convencional, lo que hizo que se provocara un arte desmaterializado y de «posvanguardia», en la medida en que la práctica artística y política confluyeron en una ética-estética de la disidencia y resistencia. Esta apelación a expandir las formas de arte para salir de los formatos oficiales y reglamentados está en la base de la acción *¡Ay Sudamérica!*, que lanzó panfletos del colectivo Cada, desde un avión:

Cuando usted camina atravesando estos lugares y mira el cielo y bajo las cumbras nevadas se reconoce en este sitio el espacio de nuestras vidas: color piel morena, estatura y lengua, pensamiento... nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista [...]. (Cada 1981)¹²

El territorio nacional adquirió tal connotación que se convirtió en tema, referente y soporte permanente de la neovanguardia en Chile. Así como para el poeta el paisaje nacional se convierte en un territorio de condena y soledad, la calle, la ciudad serían la mejor forma para ejercer este nuevo derecho a la expresión callejera. Las instalaciones, *performances*, intervenciones efímeras y las acciones de arte micropolíticas se reorientaron hacia el reconocimiento de esta nueva fisonomía nacional, donde territorio, emblema patrio y bandera se convirtieron en una analogía recurrente y urgente. Se trató de un arte generado en la clandestinidad, con la suficiente distancia y espacio posible para que las acciones constituyeran un doble desenfreno semántico y sintáctico «en relación tanto a las prácticas tradicionales visuales su ritualidad memorialista», como al entorno social normativo y apaciguador de la pasión cultural» (AA.VV. 1990, 11). Obras y acciones protagonizadas por el Cada, y de la Escena de Avanzada,¹³ más allá de toda lectura unívoca, estaban estructuradas sobre la base de signos:



Quema de libros en Torres de San Borja, Santiago, 23 septiembre de 1973 Koen Wessing/Nederlands Fotomuseum. Foto: cortesía de Hollandse Hoogte.

Durante la época de Pinochet, los artistas que intentaron expresar una voz crítica se vieron obligados a inventar nuevos medios de creación para esquivar las restricciones impuestas por las realidades políticas. A fin de evitar la censura oficial, los artistas tuvieron que transmitir su mensaje a través de estratos de referencias crípticas, valiéndose de metáforas, códigos, referentes públicos y privados, para comunicar sus posiciones políticas de modo que pudieran participar, aunque marginalmente, en un discurso que se oponía al régimen establecido. (Herzberg 1993, 32)

Se trató entonces de un proceso crítico concebido para desmontar, de la escenografía o la «pantomima» nacional, todas aquellas señales, signos y símbolos que, por su capacidad comunicativa y sus significados, pudieran ser seleccionados para refundar simbólicamente al país, y liberarlo de su sometimiento. La carga ideológica que transportaban se puso al descubierto gracias a un mecanismo de rearticulación de las señales, signos o símbolos, que desde el arte enfatizaban los derechos humanos como eje fundacional de la nueva ética a la que se enfrentaba el arte, lejos de toda decoración o teatralización banal. Dentro de esta crítica institucional reconocemos las acciones y prácticas tendientes a resignificar los íconos de los que se había apropiado la dictadura: la canción nacional, la bandera, la cultura, la cueca, la imagen de limpieza de las calles y el metro como imagen de «higiene». De ahí que la basura, el mal gusto y el ruido se asuman como formas explícitas de esta estética de resistencia. Los colores, la forma y significado de la bandera nacional constituyeron un ámbito muy acudido. Entre los artistas que trabajaron con el emblema patrio identificamos pintores, grabadores y *performers* como Nemesio Antúñez (*La moneda en llamas*, 1973), Gonzalo Mezsa (*Deshielo de Venus*, 1974), Francisco Copello (*El mimo y la bandera*, 1975) y Víctor Hugo Codoceo (serie *La bandera: Entre cordillera y mar*, *Intervención a la bandera*, *Repliegue*, 1987).



Apropiarse de la calle como el escenario para las acciones de señalamiento del territorio fue la propuesta de Lotty Rosenfeld, a través de cruces blancas, que funcionaban como dispositivos de alta significación en la medida en que eran cruces que señalan el lugar y, en este caso, el territorio de Chile marcado como locus y como lugar del hallazgo, «aquí y ahora». En las calles del centro estuvo Elias Adasme realizando analogías directas entre la extensión y angostura de Chile a su propio cuerpo (*A Chile*, 1979-80), y Alfredo Jaar (*Before leaving*, 1981). De Carlos Leppe (1952) destacamos *Acción de la estrella*, del año 1979, realizada en la sala CAL (Coordinación Artística Latinoamericana). Sobre esta obra Nelly Richard establece la relación con el homenaje que se realiza a Marcel Duchamp, además de que contextualiza la tonsura de la estrella en el ámbito nacional y dentro de la bandera chilena:

En tu morfología de sujeto en recidiva, / tú perfilas el trazado prominente (emblemático) de la estrella de Duchamp estrella en ti bisectriz, que inter-secta un plano de referencia cultural y nacional en tu cuerpo sincrónico / la deportación histórica y geográfica de la estrella de Duchamp reincidente en tu cabeza, / calca por coincidencia gráfica, por eclipse el diseño nacional de otra estrella obliterada en tu bandera, / recobrando virtualmente (por trans-parencia) su valor extinguido de estrella desertada o erradicada. / Epilogando tu acción, la proyección tecnicolor de la estrella en tu espalda tensada como pantalla / izada como bandera, / transforma tu extensión corporal en extensión territorial tu cuerpo abanderado en territorio nacional. (Richard 1996)

En medio de este contexto de transición surgió el colectivo Yeguas del Apocalipsis, integrado por Francisco Casas (1959) y Pedro Lemebel (1955). Tal vez una de las acciones más significativas para desmontar el pacto de no agresión y de «consenso» bajo el que se gestaba la transición democrática y, a la vez, para adherirse a la con-signa «ni perdón ni olvido» enunciada por las Agrupaciones de Familiares de Detenidos y Desaparecidos, fue la acción *Conquista de América*, realizada por Casas y Lemebel el 12 de octubre de 1989 en la sede de la Comisión de los Derechos Humanos.¹⁴ En dicha ocasión, se apropiaron del baile nacional y bailaron descalzos la cueca sobre un papel en cuya superficie estaba dibujado el mapa de Latinoamérica cubierto de botellas de Coca-Cola. La superficie fue impregnándose de sangre mientras sonaba el ritmo de la cueca y los pies destrozaban el vidrio (véase *Yeguas del Apocalipsis* 2013).

A partir de los años noventa, quizá la sociedad manifestó un cierto agotamiento del «exceso» de contingencia y de política de la gran mayoría de los artistas. El arte redujo el espectro de sus problemáticas, tendió a «anestesiarse» y vimos cómo la mayoría de los artistas de este periodo fueron dejando la dimensión política para avanzar hacia cuestiones más formalistas y tautológicas del arte. Los artistas y colectivos que habían trabajado desde la resistencia comenzaron a reorientar su obra en función de establecer puentes de comunicación para el «nuevo país» que se avecinaba como se aprecia en la imagen del No+, desarrollada por el Cada, que tuvo su origen en la acción *Mil millas de cruces sobre el pavimento* de Lotty Rosenfeld. Hacia 1988 la cruz se convirtió en una campaña que llamó a votar contra el gobierno de Pinochet, y, por extensión, en favor de la libertad y la democracia. En la convo-catoria del No+ se sumaron varios artistas y fotógrafos, entre ellos el artista Juan Downey, el grabador Pedro Millar y el fotógrafo Jorge Brantmayer.

Aporía visual de una pregunta: ¿dónde están?

Los temas relacionados con la justicia y la reparación tuvieron la prioridad en la agenda política y social, en las discusiones y acciones. El primer documento fundamental fue el *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*, pre-sentado en 1991, también conocido como *Informe Rettig*¹⁵. Luego este informe fue secundado y completado por otro que se denominó *Comisión Valech*¹⁶, dado a conocer en el año 2004, en el cual Chile reconoce oficialmente un total de 40.018 víctimas, de las cuales 3.065 eran muertos y desaparecidos. Esta información constituyó la primera evidencia documental y testimonial sobre los crímenes



Cada, No+, 1979, acción-intervención en calles de Santiago. Foto: Jorge Brantmayer.

y atropellos cometidos por la dictadura, que tenía un carácter de archivo del terror. Las políticas de la memoria de la transición democrática formaron parte del léxico con el que se comenzó a configurar la democracia pactada y vigilada por la centroderecha y los militares. Recordemos que el propio Pinochet fungía como senador vitalicio.

Las políticas de información, reparación y visibilidad de los crímenes cometidos se orientaron hacia la compensación o indemnización económica, y al reconocimiento histórico de las víctimas a través de políticas de inserción laboral y académica, pensiones de jubilación y la construcción de memoriales a lo largo de todo el país. La identificación de los lugares fue tal vez el primer gesto de reparación en función de avanzar en torno a la pregunta «¿dónde y cuándo ocurrió...?», pues existe una necesidad fundamental de dar «lugar» real y simbólico a quienes ya no están, para que quienes sí están puedan sanar y caracterizar de algún modo su dolor y esperanza de justicia. Por esta razón, los lugares de la memoria dejaron de ser el problema de unos pocos, y se convirtieron en materia de investigación histórica y forense y, poco a poco, en un proyecto cultural, social y político. Se formalizó un catastro de los memoriales¹⁷ realizados a través de todo Chile,¹⁸ obedeciendo a la necesidad de dar cuerpo, letra y nombre a la memoria histórica, a través de distintos sistemas de representación y protocolos: homenajes familiares, fraternales, filiales y oficiales, que dan a conocer una tipología muy amplia de lugares, al decir de Paul Ricoeur:

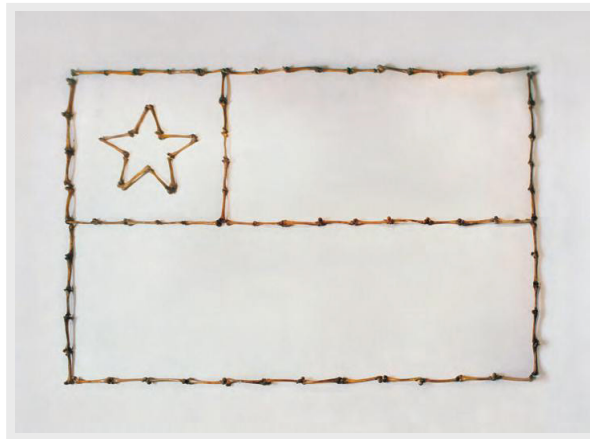
El primero fija los lugares de memoria en realidades que podríamos llamar «dadas» y manejables; el segundo es obra de imaginación, garantiza la cristalización de los recuerdos y su transmisión; el tercero conduce al ritual, al cual, no obstante, la historia tiende a destituir, como se ve con los acontecimientos fundadores o los acontecimientos espectáculo, y con los lugares refugio y otros santuarios. (2004, 523)

Se han realizado varias publicaciones que dan cuenta, de uno u otro modo, de los distintos gestos patrimoniales y culturales que reportan esta «materialización» de la memoria y los derechos humanos como política del Estado. En este contexto, se reconoce la publicación de Alejandro Hoppe como parte de una investigación y catastro que fue impulsada por la Flaco (véase Aguilera 2007). En esta publicación se puede ver cómo el deseo de materialización de la memoria ha generado distintas formas de monumentalización, como los esfuerzos informales y personales de los familiares por investigar y señalar el lugar¹⁹ de la tragedia en cementerios clandestinos o lugares públicos. También están los esfuerzos de agrupaciones de derechos humanos o de los Familiares de Detenidos y Desaparecidos, y por parte del Estado e instituciones privadas o públicas (universidades, centros de estudio, etc.). Las estéticas desplegadas forman parte de un espectro mayor aún de gustos, recursos y opciones más o menos figurativas. En la mayoría de los casos, el homenaje consiste fundamentalmente en señalar el nombre y edad de la persona, y le sigue dar rostro e identidad a la víctima. En otros casos, se tiende a universalizar la tragedia a través de la silueta o el nombre.

Una variedad de recintos fueron utilizados como centros de detención, tales como prefecturas, comisarías, subcomisarías, retenes, tenencias, cuarteles, regimientos, escuelas matrices, estadios deportivos, gimnasios, casas patronales, fábricas, edificios de instituciones públicas, hospitales, maestranzas, bases aéreas y navales, cárceles de hombres y mujeres, estaciones ferroviarias, embarcaciones de la Armada y de la marina mercante, campos de prisioneros, fiscalías militares, gobernaciones, intendencias y establecimientos educacionales como universidades y liceos. (López 2009)

La relación entre imagen, lugar y persona establece los ejes fundamentales que describen la existencia humana entre la vertical y horizontal. Si por una parte se reconoce que la extensión del territorio a través de un horizonte se señala mediante ciertos hitos, estos hitos constituyen el sentido de esa extensión. A la pregunta «¿dónde ocurrió y dónde recordamos?» agregamos «¿dónde están?». La obra realizada por Arturo Duclos (1959-) titulada *Lección de anatomía* (1983), que consistió en huesos humanos pintados por el artista, fue un primer gesto dirigido a hacer visible una realidad que se intentaba acallar de cualquier forma. Una vez retornó la democracia, en 1995 el artista insistió en recordar, como una forma de responder de manera radical (en sintonía con el *Informe Rettig*) al titular del diario *La Segunda* «No hay tales desaparecidos» (9 de febrero de 1977). Duclos hace tangibles los cuerpos de las víctimas interpelando al país a partir de la confección de una bandera chilena manufacturada con setenta y ocho fémures humanos. No es baladí señalar lo singular y radical de esta obra, si consideramos que el MNBA no había existido como lugar para los artistas entre 1974 y 1989. Esto nos señala un país que se articuló bajo la restitución crítica y reflexiva de sus signos desde las políticas del Estado, y por acuerdo tácito de la ciudadanía que quería retornar a la democracia, porque el país había cambiado... o al menos es lo que se pretendía entonces.

La voluntad de hacer mensurables los crímenes cometidos en Chile durante la dictadura estuvo asociada a la necesidad de señalar los lugares para conmemorar los acontecimientos individuales y colectivos. En paralelo a los informes surgió el deseo de apropiación del espacio público, de tal modo que el gesto de «marcación de la calle», con cruces sobre el pavimento, no fuera solo una experiencia artística, sino que estaba referendada por la capacidad de señalar el «aquí» de esos lugares que fueron escenarios de crímenes de lesa humanidad. De esta manera, los antiguos centros de detención y tortura pasaron de convertirse en centros o instituciones de encuentro a tipologías afines a los archivos de la memoria o museos de sitio. Este será el contexto previo para que desde el mundo cívico se avance en la formalización de las causas pendientes, pues hay muchos juicios que aún no tienen veredicto, y, por lo tanto, los imputados aún no reciben condena.



Arturo Duclos, Sin título (Bandera de huesos), 1995. Fotografía de la instalación de restos óseos. Foto: © Arturo Duclos.



La Ley de Amnistía, que nunca se aplicó en Chile, fue oficialmente derogada el pasado 11 de septiembre tras el anuncio de la Presidenta Michel Bachelet. La misma presidenta, en su primer gobierno, fue determinante para avanzar dentro de la institucionalización de la memoria y los derechos humanos a través de la creación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MDDH), «cuyo fin es dar a conocer lo ocurrido en nuestro país entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990, y educar y promover valores que permitan crear una sociedad más solidaria, justa y tolerante».

La dimensión mensurable del horror y los crímenes cometidos no solo se convirtió en un problema de la justicia, sino de la sociedad en su conjunto. La imagen de la reconciliación y el consenso propuesto por la figura de Patricio Aylwin fue determinante para desactivar el deseo de justicia urgente que se sostenía en la frase «Ni perdón ni olvido», propuesta por las Agrupaciones de Familiares de Detenidos y Desaparecidos. Una expresión a la que el poeta Raúl Zurita respondió con una nueva doble negación, pero instalada en una escritura monumental, en el contexto de una perspectiva de futuro: «Ni pena ni miedo». La sentencia, trazada en forma permanente mediante retroexcavadoras, se conserva intacta y por su extensión, 3.147 metros de largo por 200 metros de alto, y solo puede ser vista en su totalidad desde gran altura. Zurita precisa:

La frase «Ni pena ni miedo», que, al igual que el poema en el cielo, fue concebida en 1975, en lo más oscuro de la dictadura de Pinochet, precisamente cuando lo que más había en Chile era pena y miedo. La fotografía de esta escritura, realizada por la Fuerza Aérea de Chile, cierra las 574 páginas de mi libro *La vida nueva*. A diferencia del poema sobre Nueva York del mismo 1993, de esta escritura no hubo registros de proceso ni fotográfico ni fílmico; solo dos fotografías, la mencionada y una realizada por Guy Wernborn diez años después. (1982)



Iván Navarro, Biblioteca de la No Historia, 2013. Prueba de artista, Biblioteca Nicanor Parra, UDP.

El territorio nacional se hizo visible como geografía política y simbólica, y comenzó a existir a medida que sus habitantes y artistas podían ocuparlo y señalarlo sin temor. Por esta razón, aunque superado el tiempo de urgencia y contingencia, para algunos artistas las problemáticas de la justicia, la información y los derechos humanos se han constituido en *leitmotiv* permanente. Es la dimensión «esperanzada» del hallazgo de sentido lo que anima la producción artística de Carlos Altamirano (1954-), Voluspa Jarpa (1965-), Camilo Yáñez (1967-) e Iván Navarro (1972-), quienes, a pesar de corresponder a generaciones muy distintas, poseen en común el interés por insistir, deconstruir y actualizar, desde la práctica artística, la pregunta «¿dónde están?».

Para el artista Carlos Altamirano, el archivo de fotocopias generado por los Familiares de Detenidos y Desaparecidos se convierte en una constante de la geografía cotidiana del país. Por lo tanto, la pregunta se hace visible en el espacio del museo a través de su obra en construcción desde 1979, *Panorama de Santiago*, que progresivamente va creciendo como «panorama o palimpsesto» de la historia social, los medios, la política, de la microhistoria y del paisaje chileno. El artista afirma: «Las imágenes a las que recorro no se hacen cargo del mundo, solo existen no más, ellas solas. Es más que suficiente. Y las junto en una especie de libreta de apuntes como se anotan situaciones» (Altamirano 1996, 36). Las imágenes de los *mass media* y los lugares que han constituido la tradición de la pintura aparecen alternándose con imágenes de micros, protestas, el centro de Santiago y Cecilia Bolocco recibiendo la banda de Miss Universo. Lo alto y lo bajo se juntan, pero en realidad lo que permanece es el cartel en blanco y negro de los detenidos y desaparecidos. Su formato ha sido similar a una cinta de imágenes sucesivas, que en este caso se mueven si el espectador avanza o retrocede. Un continuo del panorama de Chile, apoyado cada tanto por una base que lleva grabado al ácido un nombre y biografía de quien aparece en blanco y negro. Una exposición que convierte al museo en memorial por segunda vez.

Iván Navarro (1972-) reorientó la pregunta «¿dónde están?» y la dirigió hacia criminales e implicados directos en el proceso de represión, a premios ilegítimos y a la violación de los derechos humanos. La pregunta buscó determinar dónde se encontraban estas personas, hacer visible su *curriculum vitae* y el caso en el que estaban implicados. Fue una forma de trabajar de otro modo con la información que se había obtenido a partir del *Informe Rettig* y de la *Comisión Valech*. La exposición de Iván Navarro «¿Dónde están?», realizada en Matucana 100, el año 2007, invirtió la pregunta de la Agrupación de Familiares de Detenidos y Desaparecidos en Chile, y la transformó en una pregunta que ahora hace la sociedad para identificar a los responsables de los crímenes de lesa humanidad. Un periódico que acompañaba la exposición informaba sobre la actividad y paradero laboral de los victimarios. Los espectadores tenían que convertirse en exploradores en medio de la oscuridad del lugar: recibían una pequeña linterna al ingresar al recinto, y luego se alumbraba el suelo, donde se veían los nombres de los torturadores y responsables de los atropellos a los derechos humanos en Chile. Eran nombres no para un memorial, en donde se individualizaban a las víctimas, sino que aquí los nombres de los victimarios se confundían o perdían en un «mar de letras», que se podían leer en distintas direcciones para quien los quisiera encontrar.



Camilo Yáñez, *¿Dónde están?*, 2008. Instalación de gigantografía en la torre de la Iglesia de San Francisco, Alameda, Santiago de Chile. Foto: cortesía del artista.

Otro caso en el cual los espectadores del arte son invitados a convertirse en «bus-cadores» y «reconstructores» de historias es el trabajo de Voluspa Jarpa (1971-); la *Biblioteca de la No-Historia*. Este trabajo de Jarpa consiste en la organización y posterior reedición de los desclasificados de la CIA, ahora convertidos en libros cuyos tomos compilan, por año o por tema, los documentos que revelan el poder, manipulación y presencia permanente de los Estados Unidos en distintos conflictos políticos y económicos mundiales, y en particular de Latinoamérica y Chile. La obra ha tenido varias versiones, tanto en Chile como en el extranjero, y es interesante ver el efecto que produce en el público como dispositivo museográfico: la aparición de nuevos lectores con el fin de que exista una escritura para la posteridad sobre una historia que nunca ha sido escrita y que apenas ha sido compilada. Esa es la historia que falta por escribir; mientras tanto, los desclasificados son solo un signo disperso. La obra de Voluspa Jarpa convierte a los espectadores nacionales y extranjeros en lectores de una historia aún por escribir, y ante la que es necesario reaccionar. Una de las maneras de completar este objetivo se dio en el 2013, con motivo de la exposición *Biblioteca Recuperada: libros quemados, escondidos y recuperados a 40 años del golpe* (véase Biblioteca Nicanor Parra 2013 y Castillo 2014b), en la Universidad Diego Portales. La institución adquirió la pieza para formar parte de su colección patrimonial de exposición permanente, en el segundo piso de la Biblioteca. Los libros compilatorios (de distintos formatos y legibilidad) de archivos desclasificados de la CIA quedaron ahora a disposición de estudiantes, investigadores y el público general. Aunque originalmente era una investigación, la obra deja un recordatorio de las relaciones entre la historia y la historia, es decir, de lo que se escribe con y sin lenguaje, de lo que se dice o se calla, y del silencio que se convierte en la tacha, en la con-torsión. La obra se convierte en un gesto obligado de memoria: la lección de historia que debe desprenderse de la revisión de los documentos en consulta, y luego según protocolo de biblioteca y desafiando el origen digital de los documentos devolverse físicamente a la estantería. Los consultantes quedan conmovidos y alertados para escribir o re-escribir la historia de Chile: «de esta manera, el traslado que realiza la artista desde los documentos digitales a sus distintas cápsulas materiales asegura su permanencia real en un tiempo determinado» (García-Saavedra 2013, 96).

Así como el Museo de la Memoria realiza actividades recordatorias contra el olvido y la amnesia histórica, que vinculan arte, archivo y política, lo propio han realizado Villa Grimaldi y Londres 38. Esta última, en el año 2013 (a cuarenta años del golpe), se sumó a la celebración del Día Internacional del Detenido Desaparecido, y para ello organizó una muestra «¿Dónde está?, ¿dónde están?», asumida como un estado de «alerta» y de «justicia permanente», pues la convocatoria fue en homenaje al joven mapuche José Huenante, desaparecido en democracia. La intervención urbana, realizada el 29 de agosto, consistió en la instalación de gigantografías ubicadas en distintos lugares de Santiago, donde participaron Guillermo Núñez, Voluspa Jarpa, Carlos Montes de Oca, Víctor Pavez, Ismael Frigerio, Bernardo Oyarzún, Iván Navarro, Roser Brú, Eugenio Téllez y Camilo Yáñez (véase Artishock 2011).

La pregunta en torno a los detenidos desaparecidos fue motivo para la recreación de situaciones que llevó a Camilo Yáñez (1974-) a intentar una labor contemplativa y a la vez forense, al identificar lugares reales e imaginarios. Se trata de una ficción local, una paradoja al ver una ampliación de la portada del diario *El Mercurio* uno de los medios más reaccionarios y conservadores del país, en la cual se logró publicar la pregunta de marras que había rehuído durante toda la dictadura. Quizá apareció la pregunta gracias a una suerte de «revolución interior» o de «filtración», a pesar de todo el empeño pasado, no solo por evadir ese cuestionamiento, sino por desmentirlo y soslayarlo de manera flagrante. En la imagen, el diario aparece ubicado sobre una mesa o escritorio de madera, presumiblemente perteneciente a un lector que adivina-mos ha huido de la escena, a juzgar por los lentes dejados con descuido a un costado, y por el cigarrillo aún encendido al lado izquierdo. La imagen pende de la torre principal de la Iglesia San Francisco, ubicada en la misma calle Londres, cerca del número 38.

Referencias

- AA.VV. 1990. *Museo Abierto*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. AA.VV. 2008. *Homenaje y memoria. Centenario Salvador Allende*, obras del Museo de la Solidaridad. Madrid: Santiago: Seacex.
- Agulera, Carolina, Daniela Hormazábal, Maggi Cook y Andrés Villar. 2007. *Memorial-es en Chile. Homenajes a las víctimas de derechos humanos*. Fotografías de Alejandro Hoppe. Santiago de Chile: Flacco. Disponible en: <http://www.alejandrohopper.cl/images/libros/Memoriales_en_Chile.pdf>, consultado el 24 de septiembre del 2014.
- Allende, Salvador. 1972. «Discurso de inauguración del Museo de la Solidaridad». Disponible en: <<http://www.abaco.net/imageria/discus8.htm>>, consultado el 24 de septiembre del 2014.
- Allende, Salvador. 2008 [1972]. «Discurso ante la Organización de Naciones Unidas». Video disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=knewNLpkMw>>, consultado el 24 de septiembre del 2014.
- Altamirano, Carlos. 2007. *Retratos de Carlos Altamirano*, catálogo de exposición. Santiago de Chile: MNBA - Ocho Libros.
- Archivo Chile. 2014. Sección Documentos de la Junta Militar y la Dictadura de Pinochet. Disponible en: <<http://www.archivochile.com/entrada.html>>, consultado el 24 de septiembre del 2014.
- Artishock. 2011. «Intervenciones Urbanas. Día del Detenido Desaparecido», en: *Artishock, revista de arte contemporáneo*. Entrada de agosto 30, disponible en: <<http://www.artishock.cl/2011/08/intervenciones-urbanas-conmemoran-el-dia...>>, consultado el 24 de septiembre del 2014 Bando N° 26. 1973. «Comunicación sobre las actividades de las Fuerzas Armadas el 11 y 12 de septiembre de 1973». Disponible en: <http://www.archivochile.com>, consultado el 24 de septiembre de 2014.
- Biblioteca Nicanor Parra. 2014. «Proyecto Biblioteca Recuperada. Santiago de Chile». Disponible en: <<http://www.bibliotecanicanorparra.cl/exposicion-libros-quemados-escondidos...>>, consultado el 24 de septiembre del 2014.
- Castillo, Ramón. 2014a. «Documental revela detalles del ataque al Bellas Artes en 1973», en: *La Segunda*, 4 de septiembre. Santiago de Chile.
- Castillo, Ramón. 2014b. «Pieza de divulgación sobre Biblioteca recuperada. Libros quemados escondidos y recuperados. 40 años del golpe». Santiago de Chile. Universidad Diego Portales. Videoclip 11'48" Estudio Brantmayer y André Pérez Retes. Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=8m-nlcENXX0>>, consultado el 24 de septiembre del 2014.
- Cavallo, Ascanio, Manuel Salazar y Oscar Sepúlveda. 1997. *La historia oculta del régimen militar. Memoria de una época, 1973-1988*. Santiago de Chile: Grijalbo.
- Coddou, Alberto (ed.). 2012. *Informe anual sobre derechos humanos en Chile 2012*. Santiago de Chile: Centro de Derechos Humanos Universidad Diego Portales.
- Duclos, Arturo. 1996. *El ojo de la mano*, catálogo de exposición. Santiago de Chile: MNBA.
- García-Saavedra, Soledad. 2013. «Archivos secretos. Suspensión y desborde en la Biblioteca de la No-Historia», en: *Human Rights / Copy Rights. Archivos visuales en la época de la desclasificación*. Santiago de Chile: MAC.
- Santiago de Chile: MAC. Gómez-Moya, Cristián. 2013. *Human Rights / Copy Rights. Archivos visuales en la época de la desclasificación*. Santiago de Chile: MAC.
- Herzberg, Julia P. 1993. *Historias recuperadas, aspectos del arte contemporáneo en Chile desde 1982*. Santiago de Chile: MNBA.
- Jarpa, Voluspa. 2012. *Historia histeria. Obras 2005-2012*. Santiago de Chile: Fondart.
- Jatz, Sebastián. 2012. «Golpe de estado en Chile 1973», en: *The Internet Archive*. Audio 2'41". Disponible en: <<https://archive.org/details/GolpeDeEstado1973Chile>>, consultado el 24 de septiembre del 2014.
- López G, Loreto. 2009. «De centros de detención a lugares de memoria», en: *Londres 38*, archivo documental. Disponible en: <<http://www.londres38.cl/1934/w3-article-88243.html>>, consultado el 25 de septiembre del 2014.
- Leight, Gustavo. 1973. Nota de prensa, en: *El Tiempo*, 12 de septiembre. Bogotá - UPI.
- Machuca, Guillermo. 2011. *Operación verdad o la verdad de la operación*, catálogo de exposición. Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Memoria Viva. Proyecto Internacional de Derechos Humanos. 2014. *Listado Completo de Centros de Detención y Tortura: Chile 1973-1990*. Disponible en: <http://www.memoriaviva.com/Centros/centros_de_detencion.htm>, consultado el 24 de septiembre del 2014.
- Montealegre, Hernán. 2014. «Cenizas de la memoria: testimonios sobre censuras, auto-censuras y desobediencia», en: *Ojo con las cenizas*, vol. VII, n.º 6. Santiago de Chile: Anales de la Universidad de Chile.
- Mosquera, Gerardo (ed.). 2006. *Copiar el edén*. Santiago de Chile: Puro.
- Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. 2014. Santiago de Chile. <<http://www.museodelamemoria.cl/el-museo/fundacion/>>
- Neustadt, Robert. 2012. *Cada día: la creación de un arte social*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Reyes Sánchez, Rigoberto. 2012. *Arte, política y resistencia durante la dictadura chilena del CADA a mujeres por la vida*, tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos. Disponible en: <<http://es.scribd.com/doc/194930170/Tesis-Reyes>>, consultado el 25 de septiembre del 2014.
- Riceur, Paul. 2004. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Richard, Nelly. 1996. *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Flacco.
- Segui, Jacques. 1973. *Spécial Chili*, France Télévision, septiembre. Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=ZvXeyHjpeuM>>, consultado el 24 de septiembre del 2014.
- Stonor Saunders, Frances. 2001. *La CIA y la guerra fría cultural*. Madrid: Debate.
- Villasmi, Alejandra. 2011. «Operación verdad o la verdad de la operación», en: *Artishock, Revista de Arte Contemporáneo*, nota del 19 de octubre. Disponible en: <<http://www.artishock.cl/2011/10/operacion-verdad-o-la-verdad-de-la-opera...>>, consultado el 24 de septiembre del 2014.
- Wikipedia. 2014. «Anexo Memoriales a víctimas de violación de los derechos humanos en Chile», en: es.wikipedia.org, consultado el 24 de septiembre del 2014.
- Yeguas del Apocalipsis. 2013. «La conquista de América». Disponible en: <<http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-conquista-de-america/>>, consultado el 24 de septiembre del 2014.
- Zurita, Raúl. 1982. «Pastoral», en: *Anteparaíso*. Santiago de Chile: Editores Asociados.

1 Picasso fue identificado con la izquierda y, en el contexto de la Guerra Fría, fue cuestionado por grupos de derecha. El poeta Louis Aragon seleccionó de Picasso la paloma de la paz. No obstante, «pronto sería caricaturizada por el movimiento Paix et Liberté, apoyado por la CIA como *La paloma que hace bum (La colombe qui fait Boum)*» (Stonor Saunders 2001, 104).

2 Esta euforia de un arte popular, desclasificado y no especializado, hizo que muchas personas colaboraran con entusiasmo en las brigadas que participaban en las «campañas» informativas de los idearios de izquierda. En 1969 las juventudes comunistas fundaron la Brigada Ramona Parra (BRP). Y pronto fueron apareciendo otras, como la Ermo Catalán (BEC) y la Lenin Valenzuela, surgida en el verano de ese mismo año, 1970. También Pedro Sepúlveda creó la Brigada Pedro Lobos (BPL).

3 El grabado y los sistemas gráficos en Chile favorecieron la multiplicación de la obra original, fenómeno que ya venía desde las bienales de grabado y las ferias del Parque Forestal. La exposición «El pueblo tiene arte con Allende» fue montada en simultáneas en varios espacios del país, para apoyar la idea de que también el arte era una forma muy poderosa de comunicación.

4 Tanto en el Museo de Bellas Artes, como en el Museo de Arte Contemporáneo, perteneciente a la Universidad de Chile, estaban dirigidos por artistas chilenos.

- 5 Si bien se han realizado varias exposiciones que desde el comienzo de la democracia supusieron recuperar las obras y el proyecto de museo, hubo entonces un proyecto expositivo de Guillermo Mechuca (2011) cuyo fin fue actualizar las problemáticas de las obras del ahora Museo de la Solidaridad Salvador Allende, a través de un contrapunto con obras de artistas contemporáneos de Chile (véase Mechuca 2011 y Vilasmil 2011).
- 6 Hasta el 11 de septiembre de 1973 estuvo vigente la Constitución Política de 1925. Tras el golpe de Estado, la Junta Militar dictó decretos ley que modificaron la carta fundamental como parte de las autotribuidas facultades legislativas de la Junta de Gobierno. En 1976 se dictaron las Actas Constitucionales y, finalmente, tras el manipulado plebiscito de 1980, a partir de 1981 comenzó a regir la actual Constitución, explicando en cada caso los diversos estados de excepción constitucional promulgados, en los que se restringía o suspendía la vigencia de las garantías constitucionales ciudadanas.
- 7 El doctor Ramón Puente Martínez, el día martes 11 de septiembre de 1973, registró con una grabadora modelo Geloso G.256 el paso del último avión y el respectivo bombardeo a La Moneda, durante 45 minutos (véase Jatz 2014).
- 8 Comunicación sobre las actividades de las Fuerzas Armadas el 11 y 12 de septiembre de 1973. Hay que advertir que omito las demás instituciones o empresas que fueron «ocupadas», pues seleccioné para este artículo aquellas entidades relacionadas con la producción y distribución de ideas, tales como diarios, revistas o editoriales.
- 9 El Mercurio consigna dos horas de intercambios de disparos, mientras que el diario La Tercera dice que fue de media hora.
- 10 Es muy elocuente el discurso del doctor Salvador Allende en 1972 ante la ONU, y su claridad respecto del control e intervención de los países ejercidos «por organizaciones globales que no dependen de ningún Estado[...] Es toda la política del mundo la que está siendo socavada por las grandes empresas transnacionales que atentan contra los países en desarrollo» (Allende 2008 [1972]).
- 11 Es sintomática esta expresión del general golpista Gustavo Leight, quien planificó la puesta en escena. Por su parte, el almirante José Toribio Merino dijo: «la operación básica es desvenenar al país. El país ha sido envenenado desde el Estado. El país políticamente
- 12 El Colectivo Acciones de Arte (Cada), grupo interdisciplinario de artistas chilenos, nace en 1979 bajo el imperativo de establecer una reflexión crítica en torno al dilema arte / política, especialmente urgente por la situación dictatorial que vivía el país. El Cada se concentró en estructurar intervenciones ciudadanas que buscaban poner en marcha una nueva propuesta estética, para reformular los circuitos artísticos existentes bajo dictadura. El grupo, integrado por Raúl Zúñiga, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo y Eugenio Balcells, apeló a multiplicar los canales de difusión y transformarlos en soportes de discursos de arte (véase Naustadt 2012).
- 13 Entre ellos encontramos a Nelly Richard, Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Catalina Parra, Ronald Kay, Carlos Altamirano, Juan Diévilva, Gonzalo Díaz, Francisco Brugnoli y Virginia Errázuriz (del TAW - Taller de Artes Visuales).
- 14 Obra también conocida como La cueca fleta (véase Mosquera 2006, 571).
- 15 La Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación fue un organismo creado en Chile por el presidente Patricio Aylwin Azócar en 1990, mediante el Artículo Primero del Decreto Supremo n.º 355 de 25 de abril de 1990, y publicado en el Diario Oficial el 9 de mayo del mismo año, con el objeto de esclarecer «la verdad sobre las graves violaciones a los derechos humanos cometidas en el país entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990», periodo que duró el Régimen Militar de Augusto Pinochet. La comisión fue presidida por el jurista y político Raúl Rettig, razón por la cual se la conoce popularmente como «Comisión Rettig», y su resultado, como Informe Rettig.
- 16 La Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, presidida por monseñor Sergio Valech (y llamada popularmente «Comisión Valech»), fue un organismo chileno creado para esclarecer la identidad de las personas que sufrieron privación de libertad y torturas por razones políticas, por parte de agentes del Estado o de personas a su servicio, en el periodo comprendido entre el 11 de septiembre de 1973 y el 10 de marzo de 1990.
- 17 Como todo monumento que se erige en el espacio público, los memoriales quedan protegidos automáticamente por efecto de la Ley 17.288 de Monumentos Nacionales, en la categoría de monumento público.
- 18 Para mayor información, véase una relación de memoriales por cada una de las regiones de Chile, lo que revela igualmente la magnitud de la violencia política y planificada por los organismos de represión de la dictadura en: Wikipedia 2014 y Memoria Viva 2014.
- 19 Se trata tanto de lugares «públicos» (Estado Nacional, Isla Dawson, Pisagua, Chacabuco, Isla Quiriquina, Cuatro Álamos, etc.) como de lugares «secretos» (Villa Grimaldi, AGA, La Firma, Colonia Dignidad, Vendo Sexy, Londres 38, José Domingo Cañas, etc.).

f

tw

G+



La revista **ERRATA#** está concebida como un espacio para el análisis y la difusión de las actividades de investigación, circulación, formación, apropiación y creación de los diferentes agentes del campo de las Artes Plásticas y Visuales, tanto del contexto colombiano como del internacional, con especial interés en Latinoamérica.

ERRATA#

Revista de Artes Visuales
Instituto Distrital de las Artes - Idartes
Carrera 8 No. 15 - 46 - Bogotá / Colombia
Horario de atención: Lunes a Viernes 7:00 a.m. a 4:30 p.m.
Centros de Atención
Contactenos
PBX: (+50) 1 379 6760
Transparencia y acceso a la información pública
Formulario de peticiones, quejas, reclamos y denuncias
Centro de Releva

